

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Les Frères Mentouri Constantine  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département de langue et littérature française  
École Doctorale Algéro-française

N° de série : 190 / Ds / 2018

N° d'ordre : 13/ FR / 2018

Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de Doctorat Ès Sciences  
Option: Sciences des textes littéraires

**L'Imaginaire poétique de Charles Baudelaire :  
Le Mal à fleurs de corps**

Par : Amina BENELHADJ

Sous la direction du Pr. Nedjma BENACHOUR

Membres du Jury :

Présidente :

- Pr. Farida LOGBI, Université Les Frères Mentouri, Constantine I.

Rapporteur :

- Pr. Nedjma BENACHOUR, Université Les Frères Mentouri, Constantine I.

Examineurs :

- Pr. Bruno GÉLAS, Université Lyon II Lumière.

- Pr. Yamilé GHEBALOU, École Nationale Supérieure de Sciences Politiques, Alger.

- Dr. Lamia OUCHERIF, École Normale Supérieure de Bouzaréah, Alger.

Thèse soutenue publiquement le 28 octobre 2018

## Remerciements

Au bout de ce parcours qui a connu ses hauts et ses bas, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Pr. Nedjma Benachour pour son indéfectible soutien durant toutes ces années, pour sa confiance et ses encouragements qui m'ont été d'une aide incomparable et précieuse, pour venir à bout de ce travail.

Mes remerciements et ma profonde gratitude vont à mes chers parents Fayçal et Farida qui m'ont soutenue, avec amour et bienveillance, face à toutes les épreuves de la vie en m'aidant à les surmonter. Qu'ils trouvent dans l'accomplissement de ce travail mon plus profond remerciement et ma plus sincère gratitude d'avoir rendu l'impossible possible.

Au bout de ces longues années semées d'embûches, mes remerciements vont à mes amis de toujours, à mes compagnons de route : Sonia Haïne et Chafik Zeghnouf. Ma sincère amitié va aussi à mes chères amies Dahlia Larousse et Lilia Boumendjel. Ils ont tous répondu présents en m'aidant à remonter du fond des eaux, ils ont grandement contribué à me maintenir sur ce bateau baptisé « thèse » où nous avons, ensemble, courageusement affronté la fureur des flots :

*Ses fluctuat nec mergitur,  
C'était pas d'la littérature !...  
[Mon] Credo, [Mon] Confiteor,  
Aux copains d'abord...*

Au bout de ces tribulations, mes remerciements vont également à tous les membres de ma famille, en particulier, mon oncle Mohamed El Hèdi pour sa présence, son secours et ses bons offices entre moi et mon disque dur ; à mon oncle Abdelhak pour ces livres qui ont pavé et accompagné mon parcours.

Mon éternelle reconnaissance à mes deux grands-mères Mâ et Ziza pour l'intérêt qu'elles ont porté à cette thèse, pour leurs indéfectibles prières, probes et sincères. Elles m'ont faite jouir d'une bénédiction que je n'ai peut-être pas toujours méritée.

Mes remerciements à tous ces enseignants qui ont nourri mon amour pour la littérature, en l'occurrence : Pr. Nedjma Benachour, Pr. Farida Logbi, Pr. Zoubida Belaghueg, le Pr. Abdellali Merdaci et feu le Pr. Kamel Abdou.

Mes sincères remerciements aux membres du jury : au Pr. F. Logbi, au Pr. B. Gélas, au Pr. Y. Ghébalou et au Dr. L. Oucherif, pour avoir accepté d'apporter leur concours à la dernière étape, néanmoins cruciale, de ce long parcours.

Pour finir, toute ma gratitude à tous ceux qui ont participé de près ou de loin à l'accomplissement de ce travail.

Amina Benelhadj

A ces disparus qui ont changé ma vie :

À la mémoire de Monsieur *Lamri*,  
Mon professeur de français en  
sixième année de primaire,  
Pour avoir semé en moi l'Amour de la  
langue française et la Vocation de  
l'enseignement.

À la mémoire de mon enseignant,  
collègue et Ami : Le Professeur  
*Kamel Abdou*,

En l'honneur de toutes nos  
discussions nietzschéennes.  
Qu'il repose en paix, *Par-delà le Bien  
et le Mal*.

À la mémoire de mon *grand-père*,  
Si Mohamed Salah Benelhadj, au  
nom de tous les motus et de toutes  
les pyramides...

À *Charles Baudelaire*,  
Son génie m'a maintenue en vie...

« Au fond, les artistes qui veulent accéder à la vérité, à la bonté et à la beauté éprouvent à la fois le désir et la crainte d'entrer dans le monde des démons, ils partagent cette sorte de prière, parfois révélée, parfois cachée, qu'impose le destin. Le monde de Bouddha ne peut exister sans le monde des démons. Et celui-ci est plus difficile à pénétrer que le monde de Bouddha. Car il exige la puissance de l'esprit. Si tu rencontres le Bouddha, tue le Bouddha [...] »

Yasunari Kawabata (1899-1972) – Extrait de son discours prononcé à Stockholm le 12 décembre 1968 lors de la réception du Prix Nobel de Littérature.

« Je suis prêt à subir les châtiments que vous réservez à celui dont l'audace a dépassé vos prévisions. »

Charles Baudelaire, *Clergeon aux Enfers*,  
envoyé à Nadar vers 1859.

# L'Imaginaire poétique de Charles Baudelaire : Le Mal à Fleur de corps

## Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	5
PREMIÈRE PARTIE :	
PREMICES DE L'IMAGINAIRE BAUDELAIRIEN : POESIE DU <i>MAL</i> ?.....	18
Introduction :.....	18
1. Le paratexte du Mal.....	19
1.1. Le Mal dans les titres des deux recueils baudelairiens.....	20
1.2. Le Mal dans la dédicace des <i>Fleurs du Mal</i> et du <i>Spleen de Paris</i> .....	27
1.3. Préavis au « semblable », au « frère » : les deux préfaces de <i>Les Fleurs du Mal</i> :....	37
1.3.1. « Au Lecteur » : préface de 1857 et de 1861 :.....	38
1.3.2. « Épigraphe pour un livre condamné » : la préface tardive de 1868 .....	45
1.4. Le Frontispice de <i>Les Épaves</i> :.....	53
2. Lecture de l'incipit de <i>Les Fleurs du Mal</i> : .....	60
2.1. Le poète : De la bénédiction de la souffrance à la supériorité : .....	61
2.2. Versatilité et modèle antique : L'esthétique du <i>Mal</i> : .....	79
2.2.1. La beauté baudelairienne : rétrospective et nouveau regard :.....	79
2.2.2. Satan : La lumière de l'inspiration : .....	87
2.3. Le bestiaire baudelairien : le monde à travers l'animal.....	100
Conclusion :.....	107
DEUXIÈME PARTIE:	
POÈTE, ARTISTE, LECTEUR. L'ART DANS LA POESIE BAUDELAIRIENNE : UN MUSÉE A CŒUR OUVERT .....	109
Introduction :.....	109
1. Vivre son art : la vision baudelairienne du poète et du lecteur .....	110
1.1. Le poète : entre solitude et supériorité .....	110
1.2. La naissance de la vision baudelairienne du poète.....	133
1.3. La difficulté d'accès à l'art.....	137
1.4. La représentation baudelairienne du lecteur.....	146
1.5. Baudelaire et l'inachèvement .....	159
2. Une poésie sous le signe de l'art .....	165
2.1. L'esthétique baudelairienne dans « La Beauté » et dans « L'Idéal ».....	166
2.2. Les artistes de Baudelaire : « Les Phares » de l'humanité :.....	175
2.3. Une lecture intersémiotique : correspondances entre art et poésie : .....	186
2.3.1. De la tradition de l'ut pictura poesis à l'ekphrasis : sources et influences de l'art :.	186
2.3.2. Peinture poétique et corps sculpté .....	217
Conclusion :.....	233

TROISIÈME PARTIE: L'IMAGINAIRE RELIGIEUX : LA POESIE DU MAL .....	235
Introduction : .....	235
1. La religion dans l'esprit du XIX <sup>ème</sup> siècle : .....	237
2. La religion dans la poésie baudelairienne: .....	242
2.1. Le plus monstrueux des vices .....	243
2.2. Dieu entre présence, absence et cruauté : .....	259
2.2.1. Les manifestations d'un Dieu absent : .....	259
2.2.2. Sadisme et cruauté : .....	267
2.2.3. La prière à Dieu et son envers .....	274
2.3. Des « Fleurs du Mal » à la « Révolte » .....	305
2.3.1. « Fleurs du Mal » : Nature et centralité du Mal.....	305
2.3.2. Du Mal à la « Révolte » : .....	363
2.4. Baudelaire, poète versatile ?.....	380
Conclusion : .....	385
QUATRIÈME PARTIE : LE CORPS BAUDELAIRIEN : L'IMAGINAIRE DE LA MORT ET DU TEMPS QUI PASSE .....	387
Introduction : .....	387
1. De quelques représentations du corps .....	388
1.1. Le corps dans l'imaginaire du XIX <sup>ème</sup> siècle : .....	388
1.2. Une vision du corps baudelairien : De Blin à Smadja.....	394
1.3. Baudelaire face à la maladie : de la vie à l'œuvre : .....	399
2. Le temps qui mange la vie.....	416
2.1. Les symboles thériomorphes et l'imaginaire animal.....	416
2.2. Les symboles nyctomorphes ou l'imaginaire des ténèbres .....	436
2.3. Les symboles catamorphes ou l'imaginaire du péché et de la chute .....	474
Conclusion.....	514
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	387
BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE.....	524
1. Corpus : .....	524
1.1. Œuvres Complètes : .....	524
1.2. Les Fleurs du Mal : .....	524
1.3. Le Spleen de Paris : .....	524
1.4. Correspondances : .....	525
1.5. Journaux intimes.....	525
2. Biographies de Baudelaire .....	525
2.1. Biographies officielles.....	525
2.2. Biographies fictionnelle .....	526
3. Autres œuvres littéraires : .....	526
4. Travaux sur l'œuvre de Baudelaire: .....	528
5. Ouvrages de critique et de théorie littéraires : .....	533

5.1. Théorie Littéraire :.....	533
5.2. Critique littéraire : .....	534
5.2.1. Histoire littéraire :.....	534
5.2.2. Critique thématique : .....	535
5.2.3. Littérature et art : .....	537
5.2.4. Littérature et religion : .....	538
5.2.5. Autres :.....	538
6. Travaux sur l'art .....	539
7. Travaux sur la religion : .....	540
8. Ouvrages et travaux sur : Imaginaire et Psychanalyse :.....	542
9. Ouvrages et travaux en philosophie et en sociologie : .....	544
10. Ouvrages et travaux sur la mythologie : .....	545
11. Revue de presse : .....	546
12. Dictionnaires et Encyclopédies : .....	546
13. Dictionnaires et Encyclopédies en ligne: .....	547
14. Émissions-reportages : .....	547
15. Thèses et travaux universitaires : .....	548
ANNEXES .....	I
Annexe n°1 : Dédicace refusée par Théophile Gautier .....	I
Annexe n°2 : Félicien Rops, <i>La Belle Madame X</i> .....	II
Annexe n°3 : Joseph Stevens .....	II
3.1. Joseph Stevens, Plus fidèle qu'heureux.....	II
3.2. Joseph Stevens, Bruxelles le matin, 1848.....	III
3.3. Joseph Stevens, Intérieur du saltimbanque 1857.....	III
3.4. Joseph Stevens, Warten auf das Herrchen (En attendant le maître).....	IV
Annexe n°4 : Liste de poèmes à faire.....	IV
Annexe n°5 : Michel-Ange, <i>La Nuit</i> .....	V
Annexe n°6 : Peter Paul Rubens, <i>Le Martyre de saint Liévin</i> 1633.....	VI
Annexe n° 7 : .....	VII
7.1. Léonard de Vinci, <i>La Vierge aux rochers</i> (1483-1486) .....	VII
7.2. Léonard de Vinci, <i>La Vierge à l'enfant avec saint Anne</i> (1501-1519).....	VIII
Annexe n°8 : .....	IX
8.1. Rembrandt, <i>La Leçon d'anatomie du docteur Tulp</i> , vers 1632 .....	IX
8.2. Rembrandt, <i>Le Philosophe en méditation</i> , 1632.....	IX
Annexe n°9 : Pierre Puget, <i>Autoportrait</i> (1690-1692) .....	X
Annexe n° 10 Francisco Goya : .....	X
10.1. <i>Saturne dévore un de ses enfants</i> , (1819-1823).....	X
10.2. <i>Volaverunt</i> .....	XI
10.3. <i>Que Tal ?</i> entre 1808 et 1812 .....	XI
Annexe n° 11 : .....	XIII
11.1. Eugène Delacroix, <i>La Mort de Sardanapale</i> , 1827 .....	XIII
11.2. Eugène Delacroix, <i>Les Massacres de Scio</i> , 1824 .....	XIV

Annexe n°12 : Ernest Christophe, <i>La Comédie humaine</i> 1859.....	XV
Annexe n°13 : Joos van Cleve, <i>The Holy Family</i> , 1515 .....	XVII
Annexe n°14 : quelques Pietà.....	XVIII
14.1. <i>Pietà de Villeneuve-Lès-Avignon</i> , vers 1455 .....	XVIII
14.2. Quentin Metsys, <i>Pietà</i> (entre 1515 et 1530).....	XVIII
14.3. Rosso Fiorentino, <i>Pietà</i> , 1540, .....	XIX
Annexe n°15 : Polyclète, <i>Doryphore de Pompéi</i> .....	XX
Annexe n°16 : Heinrich Goltzius, <i>Quis Evadet</i> , 1594.....	XXI
Annexe n° 17 : Correction de « La Fontaine de sang ».....	XXII
Annexe n° 18 : Empereur d'Autriche François 1 <sup>er</sup> aux Catacombes .....	XXIII
Annexe n° 19 : Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863 .....	XXIV

Liste des abréviations :

*Æ.C.* [M. A. R.] : Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff (Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice), Seuil, Paris, 1968.

*Æ.C.* [Y. G. Dan.] : Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. LE DANTEC, édition révisée, complétée et présentée par Claude PICHOS, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1961.

*Corr.* [C. P. I] : Charles Baudelaire, *Correspondance*, Tome 1 (1832-1860), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1973.

*Corr.* [C. P. II] : Charles Baudelaire, *Correspondance*, Tome 2 (1861-1867), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1973.

*Corr.* [C.P. & J.T] : *Correspondance*, BAUDELAIRE Charles, Correspondance, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jérôme Thélot, Gallimard, Paris, 2000.

*FDM* : *Les Fleurs du Mal*

*SDP* : *Le Spleen de Paris*

Str. : Strophe

§ : Paragraphe

# **Introduction Générale**

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

*Des poètes illustres s'étaient partagés 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.*

Charles Baudelaire, projet de préface pour les *Fleurs du Mal*

Poète et critique du XIX<sup>ème</sup> siècle, Baudelaire est sans conteste l'un des plus grands écrivains qui ont marqué la littérature française et universelle. Le nombre de traductions de son œuvre et de travaux menés dans l'intention d'éclairer sa pensée montrent le grand impact qu'il a eu sur plusieurs esprits du monde entier<sup>1</sup>.

Ce que l'on retient notamment de Baudelaire, c'est la modernité<sup>2</sup> qu'il apporte au genre poétique et à la réflexion esthétique. Maudit et incompris par beaucoup de ses contemporains, il était en quête d'une nouvelle beauté propre au monde moderne, une beauté obscure, extraite du mal. Nombreux sont les ouvrages critiques et littéraires qui traitent de cette quête, continuellement nourrie de spleen et de sombres références nées dans un imaginaire poétique livré aux angoisses et aux douleurs et pourvu d'une richesse que nous tenterons de montrer tout au long de cette recherche.

En plus d'être le poète de la modernité, l'initiateur spontané du mouvement symboliste et l'inspirateur de plusieurs poètes comme Rimbaud<sup>3</sup>, Verlaine et même, plus

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet, entre autres : - La thèse de doctorat d'Anaëlle Evrard qui montre l'impact de *Le Spleen de Paris* sur les traducteurs hispanophones entre 1880 et 1930. In. *Traductions et traducteurs des petits poèmes en prose de Baudelaire en Espagne du modernismo à la edad de Plata*, sous la direction du Pr. Solange Hibbs, à l'université Toulouse 2, 2013. - La thèse de doctorat de Katre Talviste qui met l'accent sur l'influence de l'œuvre baudelairienne sur la littérature estonienne moderne. In. *Baudelaire et la poésie estonienne*, thèse soutenue sous la direction de Francis Claudon et de Jüri Talvet, Paris 12, 2007. – La thèse de Ya Wen qui revient sur l'intérêt porté par la littérature chinoise à l'œuvre baudelairienne entre 1920 et 1930. In. *Baudelaire et la nouvelle poésie chinoise*, sous la direction d'Eric Benoit et Qinggang Du, Université Bordeaux 3, en cotutelle avec l'université de Wuhan, 2001.

<sup>2</sup> Lire entre autres plusieurs travaux : Robert Kopp, *Baudelaire, Le soleil noir de la modernité*, coll. Littéraire, Paris, Gallimard, 2004 et Dominique Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

<sup>3</sup> Voir à titre d'exemple l'analyse de Benjamin Fondane sur l'œuvre de Rimbaud où il s'arrête, entre autres, sur l'influence de Baudelaire sur l'écrivain du « Bateau ivre » ainsi que la fascination qu'il a exercé sur lui. Il

tard, les surréalistes<sup>1</sup>, l'influence de Baudelaire s'est perpétuée tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle et jusqu'au début de ce XXI<sup>ème</sup>. Son œuvre constitue, à titre d'exemple, l'une des sources d'inspiration de l'écrivain Michel Houellebecq<sup>2</sup>, pendant que sa vie nourrit l'imagination de plusieurs écrivains à l'exemple de Bernard Henri Lévy dans *Les derniers jours de Baudelaire*<sup>3</sup>. Il prête, par ailleurs, son nom à une série de treize romans fantastiques publiés aux Etats-Unis entre 1999 et 2006 sous le titre français : *Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*<sup>4</sup>. Il fait également des apparitions inattendues dans des romans beaucoup plus récents comme *L'Autre qu'on adorait* de Catherine Cusset<sup>5</sup> pendant que le succès de la dernière édition limitée de *Les Fleurs du Mal : Épreuves corrigées*<sup>6</sup> montre à quel point ce poète du XIX<sup>ème</sup> siècle peut encore séduire le lecteur contemporain quel que soit son horizon.

Cette fascination qu'exerce la pensée baudelairienne sur différents auteurs et chercheurs du monde entier naît peut-être de l'intérêt porté par Baudelaire à différents domaines de l'art. En effet, bien avant la publication de la première édition de *Les Fleurs du Mal* en 1857, Baudelaire était connu sur la scène artistique en tant que critique d'art. Il a dans ce sens publié plusieurs textes dont le premier, à l'âge de 25 ans, fut le *Salon de 1846*. Dix-sept autres suivront où l'on peut lire plusieurs réflexions sur la notion de *beauté* et sur l'ambition qu'il avait d'en définir des critères congruents aux différents arts, y compris à la littérature.

Dans ses textes de critiques, Baudelaire s'intéresse à la fois à la peinture, à la

---

souligne en parlant du rapport entre Rimbaud et *Les Fleurs du Mal* : « De plus en plus, Rimbaud pénètre dans ce livre, en éprouve la densité, la force, et découvre, derrière le Baudelaire *artiste*, le véritable Baudelaire, 'le roi des voyants, un vrai Dieu' ». in. *Rimbaud le voyou*, Collection « Le Regard littéraire », Editions Complexe, Bruxelles, 1990, p. 282.

<sup>1</sup> Lire à ce sujet, entre autres : - Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1940, Rééd. 1992. – Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique de Lamartine à Nerval*, Les Impressions-Nouvelles, Paris-Bruxelles, 2006. – Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme*, Collection « Bibliothèque Mélusine », L'Age d'Homme, Lausanne, 1988.

<sup>2</sup> Lire à ce sujet les études réunies dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, par Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, Collection « Faux-titre », Rodopi, Amsterdam-New York, 2007, où le nom de Baudelaire ainsi que son œuvre apparaissent clairement comme une importante source d'inspiration de l'auteur de *La Carte et le Territoire*.

<sup>3</sup> Bernard-Henri Lévy, *Les derniers jours de Baudelaire*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1988.

La vie de Baudelaire a également inspiré d'autres romans et nouvelles biographiques et ce, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle avec des auteurs comme : Léon Claudel (1879), Max White (1950), Michel Manoll (1957) Fabienne Pasquet (1996). [Les références complètes de ces récits biographiques sur Baudelaire sont consultables dans la bibliographie générale]

<sup>4</sup> De son titre original : *A Series of Unfortunate Events*, écrite par Lemony Snicket pseudonyme de l'auteur américain Daniel Handler et publiée chez Harper Collins Publishers entre 1999 et 2006. Traduite en Français par Rose-Marie Vassalo, publiée aux éditions Nathan, Paris entre 2002 et 2007.

<sup>5</sup> Catherine Cusset, *L'autre qu'on adorait*, Gallimard, Paris, 2016.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal : Épreuves corrigées 1857*, Éditions Les Saints Pierres, Paris, 2015.

sculpture et même à la caricature et à la photographie. Il était également fin connaisseur de musique et fut profondément touché par l'œuvre de Wagner à qui il réserve, en 1861, une étude critique dans *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Baudelaire publie également plusieurs textes de critique littéraire où il traite de plusieurs œuvres de ses contemporains tels que Théophile Gautier, dédicataire de *Les Fleurs du Mal* ou Victor Hugo, dédicataire de trois poèmes en vers, mais également des écrivains plus anciens tels que Shakespeare dont l'influence apparaît dans certains de ses textes, ou encore Edgar Poe, considéré comme son double d'outre-Atlantique, dont il traduit l'œuvre en français.

Baudelaire est également l'auteur de plusieurs essais sur les drogues qui ont marqué son époque. Ils sont réunis dans deux essais *Du Vin et du haschisch* et *Les Paradis artificiels*. Ce dernier contient son célèbre texte *Le Poème du haschisch* où il s'arrête sur ces sensations synesthésiques qui apparaissent dans « Correspondance » ainsi que dans plusieurs pièces de *Le Spleen de Paris*.

En plus de sa poésie, de ses critiques et de ses essais, Baudelaire a laissé derrière lui plusieurs textes en chantier dont plusieurs nouvelles et pièces théâtrales<sup>1</sup>. Il a également laissé des fragments de ses pensées les plus intimes déversées dans les trois parties de ses *Journaux intimes* intitulées : *Fusées*, *Hygiène* et *Mon cœur mis à nu*.

S'intéressant à l'imaginaire poétique baudelairien, cette thèse se centre essentiellement sur les textes poétiques en vers et en prose publiés dans les trois recueils de Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* – sous les formes qu'il prend dans les trois éditions de 1857, 1861 et celle posthume de 1868 –, *Les Épaves* – publié en 1866, qui réunit quatorze nouveaux poèmes en plus des six pièces censurées de la première édition de *Les Fleurs du Mal* – et *Le Spleen de Paris : Les Petits poèmes en prose* – dont l'ensemble fut publié dans l'œuvre complète de Baudelaire, éditée à titre posthume en 1868–. Néanmoins, l'intérêt porté à ses recueils de poésie n'exclut en aucune façon ses textes de critique littéraire, ses réflexions sur l'art, ses journaux intimes ainsi que ses correspondances qui seront tour à tour convoqués tout au long de l'analyse.

Cette thèse s'inscrit dans la continuité d'une initiation à la recherche menée dans le cadre d'une post-graduation qui nous avait permis de soutenir un magister portant le titre de : *Du bestiaire au mythe : Analyse d'un aspect de l'imaginaire baudelairien dans les*

---

<sup>1</sup> Citons à titre d'exemples, *Clergeon aux Enfers*, *La Fanfarlo*, *Idéolus*, *La Fin de Don Juan*.

*Fleurs Du Mal*<sup>1</sup>. Nous avons alors recensé, classé, et tenté d'interpréter les références animales en étudiant un aspect de l'univers imaginaire de Baudelaire, celui du bestiaire. Ce travail avait recouru, d'une part, aux concepts définis par Gilbert Durand dans le domaine de l'anthropologie de l'imaginaire<sup>2</sup>, notamment à la notion de trajet anthropologique<sup>3</sup>, et d'autre part, aux travaux d'André Siganos sur le mythe, particulièrement, sur le « Bestiaire mythique »<sup>4</sup>.

Ce travail avait permis de montrer l'importance de l'image animale dans *Les Fleurs du Mal*, et notamment de relever une ubiquité du bestiaire qu'il soit réel ou imaginaire, avec des créatures qui peuvent être mythiques ou propres à l'imaginaire baudelairien. Il avait également permis de constater jusqu'à quel point l'imaginaire du bestiaire reflète une confluence de différentes sources qui peuvent être biographiques mais aussi et surtout mythiques, signes d'une profonde inspiration antique et chrétienne.

La centralité des images animales qui se trouvaient associées aux thèmes inhérents à la poésie baudelairienne – en l'occurrence : la femme, la vision du poète, la mort et l'idéal antique –, avait dès lors suscité notre curiosité pour étudier de plus près la question du corps.

Dans ses textes de critique, Baudelaire s'est souvent essayé à établir une méthode de lecture afin de réussir à pénétrer le mieux possible une œuvre littéraire. C'est notamment ce qu'il propose dans son analyse des textes de Théodore de Banville où il note :

*Je lis dans un critique*<sup>5</sup> : « Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins

<sup>1</sup> Amina Benelhadj, *Du bestiaire au mythe : Analyse d'un aspect de l'imaginaire baudelairien dans les Fleurs Du Mal*, Magister soutenu en septembre 2006 à l'université Mentouri de Constantine, sous la direction du Docteur Nedjma Benachour.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, Paris, 1963. Nous nous référons dans ce travail à la 11<sup>ème</sup> édition, Dunod, Paris, 1992 en gardant entre parenthèse la date originale afin de maintenir la pensée durandienne dans son contexte.

<sup>3</sup> Ces 'structures de l'imaginaire' humain résultent, en partie, de ce que Durand appelle le trajet anthropologique qui, selon lui, naît de « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » in. G. Durand, Op. Cit. p. 38. Ces structures s'avèrent donc un intime reflet des représentations acquises tout au long de l'existence, que celles-ci soient individuelles, sociales, religieuses.

<sup>4</sup> « Bestiaire mythique » est le titre d'un article d'André Siganos, où il propose une classification qui met en exergue l'évolution historique et littéraire de certains animaux considérés comme mythiques, tout en proposant des critères de distinction pour les autres. Sont ainsi distingués trois catégories : le mythe de l'animal (où l'animal serait lui-même l'objet d'un mythe), l'animal mythique (où l'animal prend part dans un mythe) et l'animal mythique littéraires (qui n'est pas forcément mythique en lui-même, mais qui est « hiérophanique ou attribut d'un dieu. »). in. *Dictionnaire des mythes littéraires*, (sous la direction de Pierre Brunel), Paris, Rocher, 2<sup>e</sup> éd., 1988, pp. 208-240.

<sup>5</sup> Il s'agit de Sainte-Beuve dans son article sur Senancour, in. *Portraits contemporains*, édition en 3 vol.

*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. »<sup>1</sup>*

Cette méthode qui n'est pas sans rappeler celle adoptée dans l'analyse psychocritique de Charles Mauron<sup>2</sup> à Baudelaire lui-même nous a incitée à commencer par recenser, en plus des images animales, toutes les références et allusions au langage corporel<sup>3</sup> présent dans la poésie baudelairienne afin d'essayer de voir jusqu'à quel point les images du corps, qu'elles soient explicites ou effacées voire reniées, peuvent constituer une obsession dans l'imaginaire baudelairien à travers leurs différentes manifestations et toute la symbolique qui leur est inhérente.

De fait, le projet de départ de cette thèse fut d'élargir la première recherche en étudiant l'ensemble des références corporelles, humaines et animales, et leur dynamisme dans l'imaginaire de Baudelaire.

En outre, en plaçant le corps au centre de la réflexion, il était tout aussi important d'envisager l'œuvre baudelairienne en tant que telle ; un corps structuré qui répond à une logique que le poète a incontestablement choisi d'offrir à son lecteur, comme on peut le lire dans cet extrait d'une Lettre envoyée à Alfred de Vigny où Baudelaire, après la censure de six pièces de la première édition de *Les Fleurs du Mal*, décrit à son ami poète la logique envisagée pour les pièces ajoutées à la seconde édition de 1861 :

*Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi.<sup>4</sup>*

A cette importance accordée à la structure de *Les Fleurs du Mal*, s'ajoute la description que fait Baudelaire, dans la dédicace à Arsène Houssaye, de la structure de *Le*

---

Didier, 1855, t. I, p. 116. In. Œ.C. [Y. G. Dan.], note n°2, p. 735.

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « VII. Théodore de Banville », in. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 735.

<sup>2</sup> Ce que propose Baudelaire rappelle les trois premières étapes de l'analyse psychocritique de Charles Mauron où il est question de superposer les textes d'un auteur afin de relever les réseaux d'images qui se dégagent à travers la totalité de son œuvre. Considérées comme étant des « images obsédantes » qui reflètent l'inconscient de l'écrivain, son « mythe personnel », elles seront ensuite mises en lien avec sa biographie afin de vérifier leur authenticité via la vie de l'auteur. Charles Mauron prendra l'œuvre de Baudelaire comme exemple appliqué à sa théorie dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 1963. Voir aussi « La personnalité affective de Baudelaire », in *Orbis litterarum*, n° 12, 1957, pp. 203-221.

<sup>3</sup> Cf. recensement des images corporelles et du vocabulaire de la sensation dans la poésie baudelairienne.

<sup>4</sup> Lettre à Alfred de Vigny, environ le 16 décembre 1861, in. *Correspondance*, [C.P. & J.T.], Op. Cit. p. 253.

*Spleen de Paris*. En outre, l'importance de l'aspect des recueils se reflète jusque dans le nombre des pièces qu'ils contiennent, cent pour la première édition de *Les Fleurs du Mal* et cinquante pour celle de *Le Spleen de Paris*<sup>1</sup>. Tous ces indices formels laissent entendre l'importance que le poète accorde à la place de chaque poème qu'il souhaite présenter à son lecteur.

Conséquemment à cette portée structurelle que Baudelaire souhaite donner à ses recueils, nous avons estimé important de nous intéresser aux poèmes baudelairiens en prenant en compte l'endroit qu'ils occupent dans le recueil en rapport avec leur datation afin de pouvoir les situer les uns aux autres en les contextualisant dans la vie du poète afin de mieux accéder à sa pensée. A notre plus grand regret, ce projet s'est vite avéré chimérique vu l'absence de datation d'une grande majorité des pièces<sup>2</sup>.

Par ailleurs, le recensement des différentes références corporelles a très vite montré leur enchevêtrement avec tous les thèmes abordés par le poète. Nos premières observations ont montré une pensée centrale sans laquelle l'imaginaire baudelairien ne pourrait être entièrement envisagé : le Mal.

En effet, dès le premier contact avec les trois recueils, le Mal apparaît comme un élément central dans la poésie baudelairienne. Il est, d'abord, ce qui qualifie *les fleurs* dans *Les Fleurs du Mal* dont le poème-préface, « Au Lecteur », plonge ce dernier dans un discours chrétien où règnent les démons et les péchés. Ensuite, en s'associant au corps, le Mal intervient dans le sombre univers pictural du frontispice de *Les Épaves* à travers le squelette qui évoque la mort et le serpent qui l'entoure en suggérant le péché originel. Enfin, le Mal apparaît comme sensation existentielle à travers le *spleen* mis en avant dans le titre du recueil en prose.

Ainsi, dès le premier contact avec les trois recueils baudelairiens, le Mal apparaît selon trois connotations différentes ; une pour chaque recueil : le péché à travers l'omniprésence de Satan dans « Au Lecteur », le péché originel et la mort dans le frontispice de *Les Épaves*, et la douleur morale dans le titre de *Spleen de Paris*.

A ce propos, André Godin souligne la confusion que peut susciter ce vocable à travers son affiliation à la culture judéo-chrétienne :

---

<sup>1</sup> Cinquante étant le moitié de cent.

<sup>2</sup> Nous aurions voulu nous baser sur les dates auxquelles auraient été écrits les poèmes baudelairiens et non leurs dates de publication.

*Une part de l'énigme du mal tient peut-être à ce que notre tradition culturelle judéo-chrétienne amalgame sous le vocable, le mal, des manifestations aussi disparates que la souffrance, le péché, la mort.<sup>1</sup>*

A ce titre, le terme 'mal' sera employé dans ce travail tantôt en minuscule pour renvoyer au mal que peut susciter la douleur, qu'elle soit physique ou morale, tantôt en majuscule lorsque son emploi se fait plus général, voire plus absolu, en incluant les connotations précédemment citées.

En outre, à la lumière de l'intérêt porté par Baudelaire à la vie artistique, l'association du corps et du Mal, telle qu'elle apparaît dans le frontispice de *Les Épaves*, souligne l'importante influence de l'art sur la pensée du poète. En effet, en plus de la musique qui se voit réserver un poème dans *Les Fleurs du Mal* et indépendamment de « Les Phares » où Baudelaire rend hommage à différents artistes qu'il présente comme les guides de l'humanité, les recueils baudelairiens sont traversés par des dédicaces à plusieurs peintres et sculpteurs. Par ailleurs, plusieurs pièces manifestent une influence notoire de l'art qui se reflète, d'une part, à travers de nombreuses références à des images statuariques, d'autre part, via les différentes techniques picturales qu'il met au service de ses textes, notamment à travers le recours à la technique de l'*ekphrasis* qu'il semble bien révolutionner.

De ce fait, cette thèse s'articulera autour de ces trois axes principaux que sont le *Mal*, le *corps* et l'*art*, avec l'objectif d'identifier la structure centrale de l'imaginaire baudelairien. Pour ce faire, elle tentera de répondre aux questions suivantes :

- *Comment Baudelaire a-t-il envisagé le premier contact du lecteur avec ses trois recueils ?*
- *Dans quelle mesure et par quels moyens l'art a-t-il influencé l'imaginaire poétique baudelairien ?*
- *Quel est précisément le rôle du Mal et de la religion dans cet imaginaire ?*
- *Partant de l'idée que sous toutes ses formes, l'art est le reflet d'un désir d'éternité et que le mal religieux naît précisément d'une peur de la mort, quels seraient les signes latents, notamment à travers les images corporelles, de cette peur dans l'imaginaire de Baudelaire ?*

---

<sup>1</sup> André Godin, « Délivre-nous du mal » : perspectives théologiques », in *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°38, Automne 1988, Gallimard, Paris, p. 111-128, p. 114.

Pour tenter de répondre à ces questions, nous partons des hypothèses suivantes :

- Baudelaire s'investit de la mission importante d'expliquer la meilleure manière d'accéder à son monde poétique. Ce dernier est le reflet d'un Mal inhérent à la vision qu'il souhaite suggérer à son lecteur en employant dans ce sens tout aussi bien les éléments paratextuels : titres, dédicaces, préfaces et frontispice, que les pièces introductives de ses recueils.
- La carrière de critique d'art qu'a menée Baudelaire l'a influencé au point où sa poésie en est profondément marquée, notamment à travers les images corporelles qui se reflètent à travers la sculpture et la description des corps qu'il adopte dans ses textes poétiques. L'art est également le moyen qui lui permet d'envisager une beauté unique qui trouve son origine dans le Mal.
- La religion de Baudelaire est quant à elle, le reflet de son angoisse face aux questions existentielles. Elle est moins le signe d'une versatilité du poète que le reflet d'un satanisme salvateur de l'inspiration poétique.
- La peur et l'angoisse que suscite la mort s'expriment à travers un réseau dynamique d'images relevant du Mal qui est au centre de la pensée baudelairienne.

Afin de tester ces hypothèses, notre réflexion s'organise en quatre mouvements. La première partie ouvre la réflexion en s'arrêtant, en premier lieu, sur l'étude des éléments paratextuels des recueils baudelairiens, à savoir *Les Fleurs du Mal*, *Les Épaves*, ainsi que *Le Spleen de Paris*. Elle propose une analyse des titres, des dédicaces et des préfaces qui ont été publiées mais également celles qui ne l'ont pas été. Elle s'arrête également sur l'interprétation du frontispice qui accompagne l'édition de *Les Épaves* en montrant, d'une part, l'importance qu'il acquiert aux yeux du poète et en suscitant, d'autre part, une réflexion tout aussi bien sur le Mal et le corps que sur la mort et l'art. Cette partie s'arrête, en un deuxième lieu, sur l'étude de l'incipit de *Les Fleurs du Mal* en montrant les axes principaux de la pensée de Baudelaire qu'il semble clairement énoncer dès les premiers poèmes de son premier recueil.

Les conclusions de cette première partie qui en fait constitue la véritable introduction à notre réflexion, mènent vers la deuxième puis la troisième partie de cette thèse.

La deuxième partie s'articule autour de deux axes. Elle s'arrête d'abord sur la poésie en tant qu'art à part entière en soulignant le perfectionnisme de Baudelaire ainsi que la vision qu'il a du poète, du lecteur, et de la poésie de manière générale. Le deuxième axe met en exergue l'importance de l'art dans l'imaginaire baudelairien en mettant l'accent sur les interactions qui existent entre l'art sculptural et pictural et la poésie baudelairienne, ainsi que les techniques adoptés par Baudelaire pour essayer de fusionner les différents arts.

La troisième partie se concentre, dans un premier temps, sur l'étude de la religion baudelairienne étudiée, d'abord, à travers l'importance que le poète confère à l'ennui, ensuite, à travers toutes les manifestations de Dieu dans sa poésie, enfin, à travers l'étude des deux sections Fleurs du Mal et Révolte, qui montre la transition de la pensée du poète du Mal vers la révolte contre la religion. En nous basant sur les résultats de ces analyses, nous soulignons dans un deuxième temps, notre interprétation de la réalité de la versatilité baudelairienne.

Enfin, l'ensemble de ces analyses nous mènent vers l'étude des manifestations de la peur de Baudelaire face à la mort qui s'expriment, entre autres, à travers un imaginaire de la chute et de la hantise du péché originel.

L'analyse de la pensée baudelairienne a longtemps fait l'objet de différents courants de critiques littéraires qui se sont également intéressés aux axes que nous plaçons au centre de notre réflexion. Pour certains, la biographie pouvait être la clé de la pensée baudelairienne. C'est le cas, entre autres, de Pascal Pia<sup>1</sup> ou, notamment, de Claude Pichois<sup>2</sup>, qui se sont attelés à étudier l'œuvre de Baudelaire en établissant constamment des liens avec les correspondances du poète, ses écrits intimes, ainsi que tous les témoignages consignés par ses contemporains sur son œuvre ou sur sa personne. Aux yeux de cette critique biographique, Baudelaire est perçue comme conscient de tous ses choix d'écriture et de tout message qu'il voudrait passer à son lecteur.

De son côté, la critique existentielle telle qu'appliquée sur la pensée

---

<sup>1</sup> Pascal Pia, *Baudelaire par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1968.

<sup>2</sup> Claude Pichois ayant, par ailleurs, offert quelques-unes des meilleures éditions complètes de l'œuvre baudelairienne ainsi que de ses correspondances qu'il a enrichies de notes utiles à tous chercheurs ou même au simple lecteur. Il est parmi les premiers et les plus célèbres spécialistes de Baudelaire au XX<sup>ème</sup> siècle. Il a offert plusieurs travaux dont : *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, À la Baconnière, « Langages », 1967.

baudelairienne par Jean-Paul Sartre<sup>1</sup> et plus tard par Benjamin Fondane<sup>2</sup>, propose, pour ce qui est du point de vue sartrien, la faillite personnelle de Baudelaire qui a délibérément choisi la solitude malgré l'horreur qu'elle lui inspirait<sup>3</sup> ainsi que de vivre dans une sorte d'apparat qui relève à la fois du narcissisme et d'une forme d'hypocrisie :

*Et cette conscience observée, épiée, qui se sent observée pendant qu'elle réalise ses opérations coutumières, perd du même coup son naturel [...]. Et, pour peu qu'on se rappelle le sens que Hegel donnait au mot d'immédiat, on comprendra que la singularité profonde de Baudelaire c'est qu'il est l'homme sans immédiateté.<sup>4</sup>*

Cet échec que Sartre incombe aux mauvais choix de Baudelaire et qui rejoint par certains aspects l'analyse psychanalytique effectuée par le Dr. Laforgue<sup>5</sup> quelques années avant, suscite la réaction de plusieurs critiques dont celle de George Bataille, avec son article sur Baudelaire. Cette réaction constituera l'un des chapitres de son livre *La Littérature et le Mal*<sup>6</sup> où il tente de montrer que la souffrance de Baudelaire est bien réelle, qu'elle ne se réduit pas au Mal qui se manifeste dans sa poésie. Autre réaction, celle de George Blin avec *Le Sadisme de Baudelaire*<sup>7</sup> qui se concentre sur une lecture freudienne de la violence dans la poésie baudelairienne<sup>8</sup>.

Plusieurs lectures psychanalytiques de l'œuvre baudelairienne suivront avec, notamment, « Deux *Crépuscule du soir* de Baudelaire » effectuée par Jean Bellemin-Noël<sup>9</sup> qui montre, avec beaucoup de subtilité, la fascination exercée par la nuit sur l'inconscient du poète. Néanmoins, toutes ces interprétations psychanalytiques, s'engagent sur le terrain plus ou moins réducteur de la libido freudienne.

De son côté, l'interprétation de la religion baudelairienne voit également surgir différents courants, parfois contradictoires. Pendant que certains affirment que Baudelaire

<sup>1</sup> Méthode que Sartre explique dans *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1976.

<sup>2</sup> Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Pierre Seghers Éditeur, 1947.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1947, Rééd. 1975, p. 19-20.

<sup>4</sup> Ibid. p. 24.

<sup>5</sup> Dr. René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire. Essai psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1931, rééd. 1964.

<sup>6</sup> Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, « folio essais », Gallimard, Paris, 1957, Rééd. 2007.

<sup>7</sup> Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, Paris, 1948.

<sup>8</sup> Nous reviendrons sur les idées développées par Georges Blin dans son livre dans le premier chapitre de la quatrième partie de la présente thèse.

<sup>9</sup> Jean Bellemin-Noël « Deux *Crépuscule du soir* de Baudelaire », in *Interlignes. Essais de textanalyse*, vol. 1, Collection « Objet », Presses Universitaires de Lille, 1988, pp. 87-104.

est un fervent catholique<sup>1</sup>, d'autres assurent de son jansénisme<sup>2</sup>, de son athéisme<sup>3</sup>, ou de sa vision platonicienne<sup>4</sup>.

L'œuvre baudelairienne a également séduit des critiques qui se sont intéressés à des études thématiques relevant parfois de la psychanalyse comme on peut le noter, à titre d'exemple, avec Jean Starobinski<sup>5</sup> qui s'est intéressé à plusieurs aspects thématiques tels que les représentations du cadavre ou de la statue ; Pierre Laforgue<sup>6</sup> et Pierre Emmanuel<sup>7</sup> au thème de la femme ; Alain Vaillant<sup>8</sup> aux représentations du comique ; Alice Machado<sup>9</sup> à l'aube et au crépuscule, pour ne citer qu'eux. D'autres critiques ont relié l'étude thématique à la structure des recueils comme il est le cas, entre autres, d'Alain Niderst dans *La Formation des Fleurs du Mal*<sup>10</sup>, ou de Steve Murphy dans son étude de la structure de *Le Spleen de Paris*<sup>11</sup>.

En plus des spécialistes baudelairiens, plusieurs des plus grands théoriciens du XX<sup>ème</sup> se sont intéressés à l'œuvre baudelairienne. Tel est le cas à titre d'exemple de Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss<sup>12</sup>, de Michel Butor<sup>13</sup> ou encore de Roland Barthes<sup>14</sup> pour n'en citer qu'eux.

Pour notre part, et d'un point de vue méthodologique et théorique, nous faisons appel à différents ouvrages et articles traitant de la religion, de l'art, de la psychanalyse – entre études générales ou propre à Baudelaire – ainsi que de la pensée du XIX<sup>ème</sup> siècle dans différents domaines. Ces références sont employées dans notre argumentation tout au

---

<sup>1</sup> A l'exemple de Jean Massin dans *Baudelaire. « Entre Dieu et Satan »*, Paris, René Julliard, 1945.

<sup>2</sup> A l'exemple de Philippe Sellier dans « Pour un Baudelaire et Pascal », in *Baudelaire, « Les Fleurs du Mal », l'intériorité de la forme*, SEDES, Paris, 1989, pp. 5-16.

<sup>3</sup> Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, Paris, 2014.

<sup>4</sup> Marc Eigeldinger, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1951.

<sup>5</sup> Jean Starobinski, « "Cadavres interpellés" : Fiction, mortalité, épreuve du temps chez Baudelaire », in *L'Épreuve du Temps*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°41, Printemps 1990, Gallimard, Paris, p. 69 à 81. Et Jean Starobinski, « Le regard des statues », in *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n°50, Gallimard, Paris, 1994, pp. 45-64

<sup>6</sup> Pierre Laforgue, *Œdipe à Lesbos : Baudelaire – La Femme – La Poésie*, Eurédit, Paris, 2002.

<sup>7</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982.

<sup>8</sup> Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Collection « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>9</sup> Alice Machado, *Baudelaire entre Aube et crépuscule*, Editions Lanore, Paris, 2009.

<sup>10</sup> Alain Niderst, *La Formation des Fleurs du Mal*, Eurédit, Paris, 2002.

<sup>11</sup> Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Champion Classiques, Paris, 2007.

<sup>12</sup> Roman Jakobson & Claude Lévi-Strauss, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », in *L'Homme*, n°1, Tome 2, 1962, p. 5-21.

<sup>13</sup> Michel Butor, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Collection « Folio essais », Gallimard, Paris, 1961.

<sup>14</sup> Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 43.

long de ce travail.

Par ailleurs, et de manière plus précise, nous faisons appel à différentes approches dont les notions sont définies au fur et à mesure du travail. Pour commencer, nous nous basons essentiellement sur l'analyse paratextuelle telle que présentée par Gérard Genette dans *Seuils*<sup>1</sup> où ce dernier définit chaque élément figurant dans le paratexte en délimitant le rôle qui lui est attribué. Nous faisons appel à ces définitions pour analyser les titres des recueils de Baudelaire ainsi que les dédicaces et les préfaces.

Dans un deuxième temps, et s'inspirant de la méthode imaginée par Baudelaire lui-même, nous faisons appel à différents moments de l'analyse à la méthode des passages parallèles telle que définie par Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*<sup>2</sup>. Cette méthode consiste à expliquer un passage ambigu par un autre passage qui peut l'éclairer :

*Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambiguïté, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux.*<sup>3</sup>

Enfin, c'est l'anthropologie de l'imaginaire qui est convoquée à travers plusieurs notions proposées par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*<sup>4</sup> ainsi que dans *L'imagination symbolique*<sup>5</sup>. Dans cette perspective, nous partons de l'idée que les représentations de l'imaginaire sont, comme le définit cet auteur, le résultat d'un trajet anthropologique<sup>6</sup> qui relève à la fois du conscient et de l'inconscient qui se reflète à travers des représentations qui peuvent être directes ou indirectes :

*La conscience dispose de manières pour se représenter le monde. L'une directe, dans laquelle la chose elle-même semble se présenter à l'esprit, comme la perception ou la simple sensation. L'autre indirecte lorsque, pour une raison ou pour une autre, la chose ne peut se présenter « en chair et en os » à la sensibilité [...].*<sup>7</sup>

Ce sont ces deux facettes de la conscience que nous tentons d'étudier : Les trois

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Collection « Points : Essais », Seuil, Paris, 1998.

<sup>3</sup> Ibid. p.77.

<sup>4</sup> G. Durand (1963), Op. Cit.

<sup>5</sup> Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Publications Universitaires de France, Paris, 1964, Rééd. 2003.

<sup>6</sup> Cf. note n°3, p. 4.

<sup>7</sup> G. Durand (1964), Op. Cit. p. 7-8.

premières parties sont surtout liées au côté conscient de l'imaginaire, pendant que la dernière s'intéresse à ce qui a pu être occulté.

Enfin, il est important de préciser qu'à côté de la différence précisée plus haut entre l'emploi en majuscule et en minuscule du vocable *Mal*<sup>1</sup>, les notions d'« image » ou de « représentation » qui sont employées tout au long de ce travail ne font pas référence à une discipline particulière. Ces notions sont employées dans leur sens les plus commun tel qu'il apparaît dans le dictionnaire.

Le vocable *image*, est employé pour désigner l'« *Aspect sous lequel quelqu'un ou quelque chose apparaît à quelqu'un, manière dont il le voit et le présente à autrui, notamment dans un écrit. Représentation mentale élaborée à partir d'une perception antérieure. Expression évoquant la réalité par analogie ou similitude avec un domaine autre que celui auquel elle s'applique* »<sup>2</sup>.

De son côté, le vocable *représentation*, renvoie à l'« *Action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe. Action d'évoquer quelque chose, quelqu'un par le langage* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. p. 7 de la présente thèse.

<sup>2</sup> Définition du mot *Image* in. *Dictionnaire Larousse* en ligne:  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/image/41604?q=image#41508>.

<sup>3</sup> Définition du mot *représentation* in. *Ibid.* :  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/repr%C3%A9sentation/68483?q=repr%C3%A9sentation#6773>.

## **Première partie**

**Prémices de l'imaginaire baudelairien : Poésie du  
Mal ?**

## PREMIÈRE PARTIE :

### Prémices de l'imaginaire baudelairien : Poésie du *Mal* ?

*Mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes [...].*

Charles Baudelaire, « Note et documents pour mon avocat », in. *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1961, p. 180.

#### Introduction :

*Une virgule mal placée, une mauvaise police, une faute d'orthographe... rien n'échappe au poète. C'est un peu comme si on regardait par-dessus son épaule.<sup>1</sup>*

C'est encore ainsi qu'apparaît, de nos jours, le perfectionnisme de Baudelaire comme le montrent bien les propos du journaliste de *Libération* suite à l'édition de *Les Épreuves corrigées de Les Fleurs du Mal*<sup>2</sup> par la main même de Baudelaire, seule trace existante de ses corrections manuelles puisque les manuscrits de ses textes, publiés – pour beaucoup d'entre eux – dans la presse avant l'édition du recueil, n'ont jamais été retrouvés.

Cette recherche absolue dont fait preuve le poète, pousse à accorder plus d'attention à l'aspect sous lequel s'offre au lecteur le premier recueil où la structure a eu une importance capitale aux yeux du poète qui remaniait obsessionnellement les textes ainsi que leur ordre d'apparition. Ce volume a également suscité notre curiosité quant à la déception qu'a dû éprouver le poète suite à la condamnation de six de ses poèmes par le tribunal et à l'amputation de son recueil dont la forme fut, pour le moins, savamment étudiée. Ces pièces condamnées ainsi que d'autres, écrites bien plus tard que la première édition, seront publiées sous le titre *Les Épaves*.

Partant des titres des deux recueils, *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*, qui mettent l'accent sur un *Mal*<sup>3</sup> déclaré dans le premier et sur un spleen, relevant vraisemblablement du mal existentiel, dans le second, ainsi que du frontispice qui accompagne la première édition de *Les Épaves*, l'objectif de cette partie est de mettre en

---

<sup>1</sup> « Les épreuves corrigées des *Fleurs du mal* en librairie », article paru dans *Libération* sur [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr) le 16 juin 2015, le lendemain de la sortie en librairie de l'édition du livre.

<sup>2</sup> BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal : Épreuves corrigées 1857*, Édition des Saints Pierres, Paris, 2015.

<sup>3</sup> C'est le poète lui-même qui met une majuscule au 'Mal' qui apparaît dans le titre du premier recueil.

exergue l'omniprésence du Mal que le lecteur peut relever dès le premier contact avec les deux recueils, que ce soit à travers les éléments paratextuels ou via l'incipit qui joue un rôle introducteur.

Cette analyse de la présence du Mal se concentrera dans un premier temps, sur l'étude des différents éléments paratextuels qui le mettent en évidence. Il sera identifié selon deux catégories, un Mal religieux duquel naît la versatilité baudelairienne, un autre existentiel, duquel naît le célèbre spleen baudelairien. Dans un deuxième temps, nous essaierons de mettre l'accent sur la corrélation entre le Mal et les différents autres axes importants de la poésie baudelairienne, à savoir, les thèmes de la religion, de l'art, de la femme et de la mort.

Notre réflexion se présente dans cette première partie, en deux chapitres ayant pour objet d'analyser les éléments paratextuels qui introduisent l'idée du Mal, ainsi que les poèmes liminaires qui jouent, pour les uns, le rôle de préface ou d'épigraphe, pour les autres, celui d'incipit. Elle aura également pour objet de montrer l'importance de la structure, notamment du premier recueil baudelairien, où le poète souligne dès les premiers poèmes les idées phares de sa pensée.

## 1. Le paratexte du Mal

Comme l'énonce son titre, ce chapitre aura pour objet de se concentrer sur les éléments paratextuels<sup>1</sup>. Il s'attèlera, certes sans primauté, à une lecture des titres des deux recueils baudelairiens, qui demeure néanmoins nécessaire. Il s'arrêtera également sur les deux dédicaces ainsi que les deux préfaces présentes dans les deux recueils. L'objectif de cette lecture paratextuelle est de montrer la centralité du Mal religieux ainsi que du mal existentiel dès les premiers éléments annonciateurs du texte.

---

<sup>1</sup> C'est en 1981, dans *Palimpsestes*, que Gérard Genette parle pour la première fois de la notion de paratexte qu'il définit comme étant les « lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur - lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le contrat (ou pacte) générique. » (*Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1981, p. 10). En 1987, dans son essai intitulé *Seuils*, Gérard Genette propose une réflexion plus profonde sur la notion de paratexte et la définit comme étant « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. » (*Seuils*, Ed. Seuil, Paris, 1987, p. 8.). Genette propose alors deux formes de paratexte, le *péritexte* (qui représente tous les éléments qui entourent le livre en tant qu'objet, à savoir : le titre, la préface, les notes etc.) et l'*épitéxte* (qui fait référence à tous les autres textes qui parle du texte du livre en tant qu'objet, en l'occurrence, les commentaires sur le texte, les journaux intimes, les correspondances de l'auteur etc.).

Pour bien mener cette analyse, nous nous réfèrerons surtout à l'analyse paratextuelle proposée par Gérard Genette dans *seuils*<sup>1</sup> qui offre des définitions précises à certains éléments paratextuels significatifs présents dans le recueil baudelairien. Ces définitions seront proposées au fur et à mesure de l'analyse.

### 1.1. Le Mal dans les titres des deux recueils baudelairiens

Le titre comme l'a précisé Genette et avant lui Charles Grivel et Leo Hoek<sup>2</sup>, remplit une fonction d'identification, de désignation du contenu ainsi que d'une mise en valeur de l'ouvrage<sup>3</sup>. Genette ajoute à cette réflexion, l'importance de la genèse du titre car le moment de l'apparition de ce dernier est d'une importance capitale pour comprendre les objectifs ainsi que les hésitations de l'auteur. Genette note que :

*[...] la préhistoire génétique, ou vie prénatale, du titre, c'est-à-dire les hésitations de l'auteur sur son choix, [...] peuvent être fort longues et fort nourries : les Fleurs du mal s'intitulèrent d'abord les Lesbiennes ou les Limbes.*<sup>4</sup>

Genette note également l'importance de la distinction entre deux genres de titres : le titre *thématique* qui renvoie au thème et le titre *rhématique* (terme qu'il emprunte à Pierce) qui renvoie à ce que l'auteur en dit. Pour s'expliquer, le théoricien propose un exemple qui est pour nous des plus intéressants car il s'agit du titre du deuxième recueil baudelairien *Le Spleen de Paris* :

*Si le thème du Spleen de Paris est bien (admettons-le par hypothèse) ce que désigne ce titre, le rhème en est ... ce que Baudelaire en dit (en écrit), et donc ce qu'il en fait, c'est-à-dire un recueil de petits poèmes en prose. Si Baudelaire, au lieu de l'intituler par son thème, l'avait intitulé par son rhème, il l'aurait nommé, par exemple, Petits Poèmes en prose. C'est ce qu'il a fait également, hésitant ainsi pour la même œuvre, et pour notre plus grande satisfaction théorique, entre un titre thématique et un titre rhématique.*<sup>5</sup>

Ces précisions qu'offre Genette concernant l'origine du titre ainsi que son genre en passant par les deux recueils baudelairiens, soulignent de nouveau, le perfectionnisme

---

<sup>1</sup> G. Genette (1987), Op. Cit.

<sup>2</sup> Ibid. p. 80.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. p. 70.

<sup>5</sup> Ibid. p. 82-83.

du poète qui se traduit à travers l'hésitation signalée tout autant pour le choix du titre de son premier que pour celui de son deuxième recueil.

Ces différentes hésitations pourraient trahir une sorte de peur, celle de se tromper sur la formulation idéale destinée à présenter sa création artistique. Baudelaire avait également éprouvé une longue hésitation quant au nom qu'il se choisirait pour signer ses premiers poèmes parus dans la presse. En effet, avant d'opter pour *Charles Baudelaire*, il lui était arrivé de signer Baudelaire-Dufaÿs<sup>1</sup> pour la publication entre autres, de « À une créole » – qui deviendra « À Une Dame créole » – et de l' « Impénitent » – qui deviendra « Don Juan aux enfers »<sup>2</sup> –, dans *L'Artiste* du 6 septembre 1846.

Par ailleurs, la première appellation attribuée aux futurs *Fleurs du Mal* date de 1845, ce fut *Les Lesbiennes*. Une appellation qui, de nos jours, désigne l'amour homosexuel féminin. Etant donné sa datation, nous avons pensé utile de se référer à la définition du mot dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1839, contemporain à Baudelaire :

*Lesbien, lesbienne, adj. : Habitant de l'île de Lesbos. Les lesbiennes sont célèbres pour leur débauche.*<sup>3</sup>

La débauche est donc ce qui caractérise les femmes de l'île de Lesbos qui s'adonnaient à des pratiques intimes très vite condamnées par la religion chrétienne. Notons que ces mêmes pratiques n'étaient guère condamnées à l'époque de Sapho, la poétesse qui se jeta du haut du rocher de Leucate à l'ère de la Grèce antique. En d'autres termes, l'amour lesbien du temps de l'antiquité, avant l'arrivée de la religion chrétienne, était une pratique courante et non condamnable.

Même si Baudelaire n'opte finalement pas pour ce titre, le thème de l'amour saphique conserve toutefois une place de choix dans le recueil. Il apparaît d'une part, à travers un titre qui fait nettement référence à ces lesbiennes, « Lesbos », dont le premier mot est « *Sapho* », celle dont le nom fut à l'origine même de l'adjectif *saphique*. D'autre part, à travers deux autres poèmes portant chacun le titre de *Femmes damnées* dont l'un, « Femmes damnées : *A la pâle clarté* » fut parmi les pièces condamnées par le tribunal.

---

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Baronian, *Baudelaire*, Collection « folio biographies », Gallimard, Paris, 2006, p.59.

<sup>2</sup> Ceci montre que Baudelaire n'avait pas seulement hésité sur les titres des recueils mais également sur ceux des poèmes.

<sup>3</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française* : Revu, corrigé et augmentée par l'Académie elle-même, Tome Premier : A – K, Edité chez Paul Dupont et C<sup>ie</sup>, Paris, 1835.

Ces femmes damnées étant des femmes saphiques soulignent l'importance de cet amour, condamné par la religion chrétienne, dans la poésie baudelairienne.

Trois ans plus tard, en 1848, il n'est déjà plus question de *Les Lesbiennes* mais de *Les Limbes*. Le poète passe d'un titre au caractère sensuel et moralement prohibé à une appellation à connotation fortement religieuse par son origine latine ecclésiastique : *limbi*, pluriel latin de *limbus* qui signifie *bord*<sup>1</sup>.

Le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1835<sup>2</sup> propose la définition suivante du mot *limbes* :

*Lieu, où, selon quelques théologiens, étaient les âmes de ceux qui étaient dans la grâce de Dieu, avant la venue de Notre-Seigneur, et où vont celles des enfants morts sans baptême.*

Les limbes sont donc un endroit créé pour les justes qui ont précédé la venue du Christ. Ils y attendent la rédemption. Ils sont également le lieu où vont les âmes des enfants morts sans baptême. Cette deuxième partie de la définition relevant peu d'intérêt pour le présent exposé, le recueil ne s'arrêtant pas de manière particulière sur la mort des enfants.

Cette différence qui sépare les deux titres et qui peut sembler radicale peut pousser à l'étonnement : comment un même recueil pourrait-il être désigné par ces deux appellations que tout semble opposer ?

Partant du principe que les limbes renvoient à une époque antérieure à l'avènement de la religion chrétienne, nous supposons que cette appellation rappelle d'une certaine manière celle du premier titre du recueil dans la mesure où les lesbiennes, pendant la période préchrétienne, vivaient innocemment un amour qui n'était alors à aucun moment condamnable. Elles ont vécu à une période antérieure à l'arrivée de la religion chrétienne et à toutes les interdictions qu'elle a imposé. En d'autres termes, nous supposons de manière plus générale, que Baudelaire aurait pu songer à situer sa pensée, dans ces deux ébauches de titre, à une époque précédant le christianisme, où les notions de bien et de mal existaient, certes, mais loin des préceptes religieux qui s'installent avec l'avènement de la religion chrétienne. En d'autres termes, les deux premières hésitations sur ce qui deviendra *Les Fleurs du Mal*, l'une à connotation religieuse, l'autre à connotation antique, se rejoignent sur un point qui s'avère temporel et qui se place, semble-t-il volontairement, à

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Larousse* en ligne sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/limbes/47160>.

<sup>2</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*, Op. Cit. Tome deuxième L à Z.

une époque qui précède l'arrivée du Christ, où les notions de bien et de mal notamment dans le domaine de l'amour et de la vie intime, devinrent foncièrement différentes.

Ces deux ébauches de titre donnent finalement naissance à *Les Fleurs du Mal*, un titre qui pourrait, à son tour, émaner des deux premiers. En effet, quoi de plus symbolique de la *femme* qu'une *fleur* – nous songeons notamment à la tradition de la Renaissance et en particulier la poésie ronsardienne dont l'influence est notable sur Baudelaire dans des titres comme « Remords posthume » ou « La Lune offensée » –.

De son côté, le Mal que Baudelaire tient à noter en majuscule comme pour marquer son caractère ontique, peut faire songer au péché de la chair commis par les femmes saphiques, probablement symbolisées par les *Fleurs* qui précèdent le *Mal* dans le titre. Aussi, ces mêmes fleurs lorsqu'elles sont associées au Mal ainsi qu'à une supposée période antérieure à l'arrivée du Christ, pourraient également rappeler l'arborescence édénique, témoin du péché originel. En somme, le titre *Les Fleurs du Mal* atteste d'emblée d'un rapport corrélatif entre une présence féminine et une connotation religieuse à caractère maléfique.

Par ailleurs, comme le signale Genette, l'hésitation sur le titre du deuxième recueil baudelairien – *Le Spleen de Paris* ou *Les Petits poèmes<sup>1</sup> en prose* – oscille entre une autre forme de mal, existentiel cette fois, et la forme textuelle choisie pour le deuxième recueil. En effet, Baudelaire avait hésité – pour reprendre la terminologie de Genette – entre une forme *thématique* et une autre *rhématique*. Cette hésitation, comme nous le verrons dans l'étude de la préface du recueil en prose, témoigne d'une envie de modernité pour ce qui est du choix de la forme poétique.

Ce que Genette ne note pas à propos de la genèse du titre du recueil en prose, est que bien avant l'hésitation entre le titre *thématique* et le titre *rhématique*, Baudelaire avait hésité entre plusieurs titres *thématiques*. A la fin de la composition de son recueil en prose, il adresse à Arsène Houssaye en décembre 1861, une lettre<sup>2</sup> où on le voit clairement hésiter

---

<sup>1</sup> Baudelaire employait toujours cette orthographe archaïque pour désigner son recueil mais également pour désigner le poète et la poésie qu'il notait toujours : *poëte* et *poësie*. L'attachement à cette ancienne orthographe est pour nous le signe supplémentaire de l'attachement du poète au passé.

<sup>2</sup> Selon Gérard Genette, les correspondances d'un auteur font partie des éléments de ce qu'il appelle l'épître privée. Bien qu'il émette une réserve quant à leur sincérité qui dépend de l'affect de l'auteur vis-à-vis de son correspondant, elles peuvent néanmoins, s'avérer d'une grande utilité. Il note à ce sujet qu'« on peut utiliser – c'est bien ce que font les spécialistes – la correspondance d'un auteur (en général) comme une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune de ses œuvres : sur sa genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique, et sur l'opinion de l'auteur à son égard à toutes les étapes de son histoire. » in.

sur le titre :

*Vous qui, avec l'air inoccupé, savez si bien remplir une journée, trouvez quelques instants pour parcourir ce spécimen de poèmes en prose que je vous envoie. Je fais une longue tentative de cette espèce, et j'ai l'intention de vous la dédier. À la fin du mois je vous remettrai tout ce qu'il y aura de fait (un titre comme : Le Promeneur solitaire, ou Le Rôdeur parisien vaudrait mieux peut-être). Vous serez indulgent; car vous avez fait aussi quelques tentatives de ce genre, et vous savez combien c'est difficile, particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers.<sup>1</sup>*

Cette correspondance souligne l'importance de la capitale parisienne dans l'esprit solitaire baudelairien, mais également l'appréhension du poète à l'idée de changer de genre poétique. Son inquiétude s'exprime quant à sa maîtrise de la technique de la poésie en prose. Ces deux ébauches de titres disparaissent très vite en cédant la place à une troisième.

En effet, après les deux idées de titre proposées à Houssaye dans sa correspondance, Baudelaire, toujours hésitant, songe à une troisième ébauche en pensant à baptiser son deuxième recueil *La Lueur et la fumée* « suivi d'un sous-titre : Poème, en prose, au singulier, et subtilement ponctué »<sup>2</sup>.

La *lueur* pourrait être cette petite lumière que Baudelaire pense entrevoir en passant de la poésie en vers à la poésie en prose, comme le signale la précision *rhématique* du sous-titre. Un changement qu'il espère marier à la modernité. Par ailleurs, la précision de *poème, en prose*, au singulier, fait spontanément penser à l'unité de la forme du texte ou encore, à l'unité thématique des différents poèmes qui ne seraient au final, qu'un seul et même poème. Pour sa part, la *fumée* qui fait songer à une atmosphère brouillée pourrait, quant à elle, être une allusion aux déboires qu'a subis Baudelaire notamment, avec la condamnation de la première édition de *Les Fleurs du Mal*.

Dans le titre finalement retenu pour le recueil, *Le Spleen de Paris : Les Petits poèmes en prose*, la partie *rhématique* observe un pluriel qui remplace le singulier de la précédente ébauche en l'accompagnant d'une précision qualificative : *petits*. Cet adjectif

---

Genette (1987), Op. Cit., p. 3773

Nous serons amenée, quant à nous, dans la suite de notre travail, à évoquer plusieurs correspondances de Baudelaire, non en les étudiant de manière isolée en tant qu'épître privée comme le stipule Genette, mais en les employant afin d'éclaircir des points d'ombre de notre analyse. Elles seront également employées comme argumentation à certaines interprétations proposées à quelques poèmes.

<sup>1</sup> Lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861, in. Corr. [C.P. & J.T] p. 257.

<sup>2</sup> André Guyaux, « Avant-propos », in. *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*, sous la direction d'André Guyaux et Henri Scepi, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 9.

pourrait signifier *courts*, auquel cas ce ne serait pas toujours tangible, même que certains poèmes sont relativement longs comme « Le Mauvais vitrier », « Le Don des fées », « L'invitation au voyage », « Les Tentations » etc.

Nous pensons que cette qualification choisie par le poète pourrait bien être le signe d'un détachement émotionnel feint ou réel vis-à-vis de son recueil en rejoignant par là l'atmosphère brouillée de l'ébauche précédente. Le poète aurait probablement voulu afficher un désintérêt volontaire qui pourrait être une réaction vue la condamnation de son premier recueil, d'autant qu'il affirme dans la préface adressée à Arsène Houssaye, que son recueil pourrait être coupé à n'importe quel endroit sans pour autant en altérer la lecture. Cette amputation préalablement supposée par le poète pour son deuxième recueil pourrait être le signe de ce traumatisme antérieur et de sa déception face aux poèmes censurés de *Les Fleurs du Mal* dont il avait finement étudié la structure comme le souligne cette lettre du poète adressée à Alfred de Vigny :

*Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi.*<sup>1</sup>

Cette correspondance adressée à Vigny exprime les souhaits de Baudelaire quant à la réception de *Les Fleurs du Mal*. Elle insiste sur l'importance de la structure de la deuxième édition du recueil auquel plusieurs poèmes ont été ajoutés et où la place qu'ils occupent a été finement étudiée. Cette correspondance fut écrite le même mois de la même année que celle adressée à Houssaye, où le poète exprime ses appréhensions vis-à-vis du passage à la poésie en prose. Ce qui revient à dire que la déception de la censure de la première édition et les espoirs prodigués à la deuxième, ont accompagné de très près la composition du recueil en prose ainsi que la formulation de sa dédicace à Arsène Houssaye.

D'autres correspondances du poète mettent également l'accent sur le dénigrement volontaire de son deuxième recueil. Environ un mois après lui avoir parlé de la deuxième édition de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire écrit encore à Alfred de Vigny pour manifester une inquiétude face à la réception de ses poèmes en prose, notamment par l'auteur de *Quitte pour la peur* :

---

<sup>1</sup> Lettre à Alfred de Vigny, environ le 16 décembre 1861, in. Corr. [C.P. & J.T], p. 253.

*Tous les effroyables compliments dont vous avez bien voulu accabler mes vers me donnent à craindre pour mes élucubrations en prose. Mais vous m'avez donné la soif de votre sympathie.*<sup>1</sup>

Cette correspondance met l'accent sur ce que nous avons énoncé plus haut, à savoir, la peur viscérale qu'éprouve Baudelaire à l'idée que ses poèmes, *ses élucubrations* en prose, connaissent le même sort que *Les Fleurs du Mal* ou pire, que la poésie en prose, forme poétique nouvelle<sup>2</sup>, ne puisse pas être à la hauteur de ses ambitions.

Enfin, le titre *Le Spleen de Paris*, comme l'a précisé Genette, ne fut tranché qu'après la mort du poète dans l'édition posthume de son œuvre complète. Cependant, ce deuxième recueil baudelairien est souvent intitulé *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*.

Qu'en est-il du Mal qu'il pourrait évoquer ?

Dans un premier temps, le titre du recueil en prose baudelairien rappelle les titres de deux sections dans *Les Fleurs du Mal*, la première, Spleen et Idéal, souligne l'importance de ce sentiment mélancolique inexplicable dès le premier recueil. La deuxième Tableaux Parisiens, dépeint l'importance du cadre urbain parisien dans l'imaginaire du poète. Dans un deuxième temps, le titre du recueil en prose rappelle la série des quatre poèmes de *Les Fleurs du Mal* intitulés « Spleen ». L'importance de ce terme que reflète sa répétition est en soi le signe d'un mal dont souffre le poète, un mal qui s'avère existentiel, notamment, dans la définition qu'en propose *Le Dictionnaire de l'Académie Française de 1835* :

*Mot emprunté de l'anglais. Maladie mentale qui consiste dans le dégoût de la vie. 'Avoir le spleen, Être dévoré de spleen'*<sup>3</sup>

Le titre serait donc une sorte de fusion entre le *Spleen* que ressent le poète et la capitale où il a vécu le plus clair de son temps : *Paris*. Cette ville, également capitale des arts ainsi que de l'édition littéraire, serait le témoin ou peut-être la cause même de ce mal existentiel dont souffre le poète.

En définitive, le Mal est manifestement bien présent dans les titres des deux

---

<sup>1</sup> Lettre à Alfred de Vigny, le 30 janvier 1862, in. Ibid. p. 270.

<sup>2</sup> Le seul recueil en prose ayant précédé celui de Baudelaire fut *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand publié en 1842.

<sup>3</sup> Dictionnaire de l'Académie Française, Op. Cit.

recueils baudelairiens. Le premier, cité de manière nominative, évoque un Mal religieux qui prend probablement racine dans une période antérieure à l'apparition de la religion chrétienne. Le second, plus immédiat d'un point de vue temporel, serait à travers le spleen qu'il évoque, l'expression d'un mal existentiel propre au poète.

De plus, et dès lors que Baudelaire précise dans l'une de ses correspondances<sup>1</sup> que *Le Spleen de Paris* est le pendant de *Les Fleurs du Mal*, nous pourrions aller jusqu'à supposer que c'est le Mal religieux du premier recueil qui mène vers le mal existentiel du second. C'est ce que nous tenterons, entre autres, d'élucider dans la suite de ce travail.

L'analyse des titres des deux recueils et de leur évolution a montré non seulement le perfectionnisme de Baudelaire, mais également sa déception face à l'amputation de son premier recueil ainsi que son appréhension face à la prochaine réception du second. Baudelaire donne l'image d'un poète angoissé, toujours dans la peur de ne pas plaire.

## **1.2. Le Mal dans la dédicace des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris***

*Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* comptent chacun, plus d'une dédicace. On note, d'abord, au début de chacun des deux recueils, une épître dédicatoire : A Théophile Gautier dans *Les Fleurs du Mal* et A Arsène Houssaye dans *Le Spleen de Paris*. Ensuite, plusieurs poèmes des deux recueils sont dédiés à différents artistes qu'ils soient peintres, sculpteurs, écrivains ou musiciens<sup>2</sup>.

Par ailleurs, *Les Fleurs du Mal* compte plusieurs titres-dédicaces qui ponctuent le premier recueil baudelairien dans des poèmes tels que : « À une Passante », « À une malabraise » ou encore, le poème écrit anonymement à Mme Sabatier : « À celle qui était trop gaie ». Ces titres soulignent l'importance de la dédicace dans la poésie baudelairienne.

La dédicace est l'un des éléments du paratexte cités par Genette dans *Seuils*. Il en propose un bref mais intéressant historique, de l'Antiquité jusqu'à l'âge moderne tout en

---

<sup>1</sup> Dans une lettre à Ancelle le 06 février 1866, Baudelaire joint une note à Monsieur Hyppolite Garnier dans laquelle il parle de ses textes et où il précise : « Les Fleurs du Mal, Les Paradis artificiels et Le Spleen de Paris (pendant des Fleurs du Mal) dont Sainte-Beuve a, par avance, trop chanté les louanges dans Le Constitutionnel. » in. *Charles Baudelaire, Lettres 1842-1866*, Société du Mercure de France, Paris, 1906, p. 512.

<sup>2</sup> En tout, la poésie baudelairienne compte douze dédicaces, neuf dans *Les Fleurs du Mal* (« Le Masque » et « Danse macabre » au statuaire Ernest Christophe, « L'Héautontimorouménos » à J. G. F., « Le Cygne », « Les Sept vieillards » et « Les Petites vieilles » à Victor Hugo, « Rêve parisien » à Constantin Guys, « Le Rêve d'un curieux » à F. N. et enfin « Le Voyage » à Maxime de Camp) et trois dans *Le Spleen de Paris* (« La Corde » à Edouard Manet, « Le Thyse » à Frantz Liszt et « Les Bons chiens » à Joseph Stevens).

distinguant entre le *dédicataire privé* et le *dédicataire public* :

*J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. [...] Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'autre manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre.*<sup>1</sup>

Ce serait alors, surtout la forme *publique* qui apparaît dans les deux recueils baudelairiens lesquels, à l'exception d'une seule<sup>2</sup>, sont adressées à des personnes publiques<sup>3</sup>. Dans l'historique qu'il propose de l'évolution de la dédicace, Genette cite celle<sup>4</sup> de Baudelaire à Théophile Gautier comme étant une forme transitoire entre l'épître classique et une forme plus moderne, car plus brève, de la dédicace :

*Le XIX<sup>ème</sup> siècle (au moins) a connu une forme intermédiaire, épître dédicatoire atrophiée, si l'on veut, mais je dirais plutôt dédicace motivée – où la motivation prend généralement la forme d'une brève caractérisation du dédicataire, et/ou de l'œuvre dédiée. Ainsi [...] Baudelaire, Les Fleurs du Mal, à Théophile Gautier [...]*<sup>5</sup>

La dédicace à Théophile Gautier est devenue célèbre notamment à travers les changements qu'elle a dû subir. En effet, Baudelaire avait au départ, envisagé une bien plus longue dédicace où il priait Gautier d'être le parrain de son recueil. Cette dédicace, à la manière des épîtres classiques de par sa longueur, fut adressée dans une lettre<sup>6</sup> à son *maître* et *ami* en espérant de lui une approbation qu'il n'a jamais eu. En effet, l'auteur d'*Albertus* répond à celui qui se qualifiait de son disciple qu' « *une dédicace ne doit pas être une profession de foi* »<sup>7</sup>.

Baudelaire a donc dû se contenter de la dédicace connue où le nom de Théophile Gautier, noté en grand caractère, semble écraser la timide initiale du poète de *Les Fleurs du Mal* à la fin de la dédicace. Une mise en page qui aurait probablement pour objet de remplacer, de manière symbolique, l'hommage rendu à l'auteur parnassien dans la

---

<sup>1</sup> G. Genette (1987), Op. Cit., p. 134.

<sup>2</sup> Il s'agit de la dédicace de « A une martyre », poème de *Les Fleurs du Mal* sous-titré : « *Dessin d'un maître inconnu* », considéré par beaucoup de spécialistes comme étant, probablement, Baudelaire lui-même.

<sup>3</sup> Il ne s'agit pas ici des titres-dédicaces mais des dédicaces expressément formulées, qui accompagnent les poèmes.

<sup>4</sup> La préface de *Les Fleurs du Mal*.

<sup>5</sup> Genette (1987), Op. Cit., p. 128.

<sup>6</sup> Genette précise à ce propos que « la dédicace d'œuvre, en principe, ne va pas sans l'accord préalable du dédicataire. » in. Op. Cit (1989), p. 134.

<sup>7</sup> Maurice Souriau, *Histoire du Parnasse*, Slatkine Reprints, Genève, 1977, p. 30.

première dédicace :

*AU POÈTE IMPECCABLE*  
*AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES*  
*À MON TRÈS-CHER ET TRÈS-VÉNÉRÉ*

*MAITRE ET AMI*  
*THÉOPHILE GAUTIER*

*AVEC LES SENTIMENTS*  
*DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ*

*JE DÉDIE*  
*CES FLEURS MALADIVES*

C.B. <sup>1</sup>

Cette deuxième dédicace a également subi des changements formels. Baudelaire, minutieux perfectionniste, a dû proposer à son éditeur Poulet-Malassis, de payer un deuxième tirage afin qu'elle soit à la hauteur de ses espérances :

*[...] vous me parlez titre, et je vous réponds DÉDICACE.  
Vous me dites : C'EST IMPRIMÉ, vous voulez dire : TIRÉ.  
Cette dédicace ne peut pas passer, et, puisque mon goût diffère du vôtre,  
[...] je vous offre, et ne vous fâchez pas, de vous rembourser LE PRIX  
DU PAPIER ET DU TIRAGE de cette feuille. Mais, désormais, ne tirez  
plus sans le bon à tirer. Que je sache le prix que vous coûte cette  
aventure, et vous le recevrez, le 1er du mois.<sup>2</sup>*

Baudelaire fait donc l'hommage de son premier recueil à Théophile Gautier et il s'assure d'un hommage parfait. Cet écrivain, figure de proue du mouvement de *L'Art pour l'art* – qui n'a jamais vraiment été une école littéraire mais qui a quand-même rassemblé, autour de l'idée du beau, plusieurs écrivains et poètes – a été l'un des contemporains les plus proches de Baudelaire. Libre penseur n'hésitant jamais à se contredire, Baudelaire n'a jamais pu se résigner à faire partie du moindre mouvement littéraire mais a toujours pris ce qu'à ses yeux était le meilleur, notamment du romantisme, du parnasse et même du réalisme.

Avec Théophile Gautier, Baudelaire était en parfait accord pour ce qui est de l'amour du Beau et de son inlassable recherche dans l'art. Gautier en avait fait une

---

<sup>1</sup> C'est Baudelaire qui a opté pour des caractères en majuscule.

<sup>2</sup> Lettre de Baudelaire à Poulet-Malassis, 18 mars 1857, in. *Baudelaire. Correspondances (1832-1860)*, Collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1973, p. 383.

fixation, un but suprême faisant de l'aspect formel de ses textes une priorité absolue. Il était donc normal que Baudelaire s'assure d'un hommage à la parfaite apparence formelle. Au demeurant, même si le rythme, la sonorité et la précision apparaissent comme des obsessions baudelairiennes, l'univers du poète de *Les Fleurs du Mal* dépasse largement le cadre de l'Art pour l'Art. Robert-Benoît Chérix explique à ce sujet :

*Celle-ci<sup>1</sup>, par les scrupules qu'elle révèle chez le styliste, par son harmonie intime, par la science rythmique qui l'anime, par la variété des formes, par la précision verbale et l'intensité de l'image, répond au dictamen de Gautier, mais elle comporte un monde de valeurs majeures de l'esprit qui excède la définition de l'art pour l'art.<sup>2</sup>*

La dédicace refusée par Théophile Gautier reste pourtant celle que Baudelaire aurait souhaitée. Elle nous renseigne davantage sur le regard que porte Baudelaire sur son propre recueil comme il apparaît dans cet extrait révélateur qui fut supprimé :

*À mon très cher et vénéré maître et ami,  
Théophile Gautier.  
Bien que je te prie de servir de parrain aux *Fleurs du Mal*, ne crois pas que je sois assez perdu, assez indigne du nom de poète pour m'imaginer que ces fleurs maldives méritent ton noble patronage. Je sais que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien, et que ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime peut légitimer les réactions de la morale, comme le blasphémateur de la Religion.<sup>3</sup>*

Ce que nous notons en premier lieu, c'est la conviction avec laquelle Baudelaire parle de ses poèmes qui n'ont, à ses yeux, visiblement nul besoin d'être parrainés, même par le grand Théophile Gautier<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs, il faut l'admettre, une curieuse dédicace qui donne l'impression de plus mettre l'accent sur l'orgueil du poète que sur l'honneur fait au dédicataire. A ce titre, il serait légitime de supposer que c'est cet orgueil démesuré de Baudelaire qui aurait incité Gautier à refuser la dédicace.

En deuxième lieu, nous notons à nouveau<sup>5</sup> l'ancienne orthographe employée pour désigner la poésie. Celle-ci apparaît également dans *Les petits poèmes en prose* ainsi que

---

<sup>1</sup> En parlant de *Les Fleurs du Mal* en tant qu'œuvre.

<sup>2</sup> Robert-Benoît Chérix, *Commentaire des « Fleurs du mal »*, Slatkine, Genève, 1993, p. 8.

<sup>3</sup> Cf. Annexe N°1, p. I pour voir la première dédicace dans sa version originale.

<sup>4</sup> Mises à part ses critiques d'art publiées dans les *Salon de 1845*, *Salon de 1846* et l'*Exposition universelle de 1855*, Baudelaire avec *Les Fleurs du Mal*, publie sa première œuvre littéraire pendant que Théophile Gautier jouissait déjà d'une grande célébrité auprès de ceux qui ont marqué la vie littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle tels que Victor Hugo.

<sup>5</sup> Cf. p. 23, note n° 1.

dans le mot *poète* qui renvoie à Théophile Gautier dans les deux préfaces. Ces anciennes orthographes systématiquement employées par Baudelaire, furent pourtant remplacées dès 1877 par la forme moderne – *poésie, poème et poète* – comme le souligne la préface du *Dictionnaire de l'Académie Française*<sup>1</sup>. Elles demeurent toutefois dans la poésie baudelairienne comme la marque d'une sorte de nostalgie d'un passé révolu.

En dernier lieu, nous notons dans cet extrait supprimé de la deuxième dédicace, les précisions majeures que Baudelaire offre quant aux notions de Bien et de Mal qu'il note en majuscule, probablement pour insister sur leur valeur absolue. En effet, le poète place l'idée suprême de la *Poésie* – et par-là sa propre poésie – par-delà le Bien et le Mal<sup>2</sup> ou plutôt dans des régions où ces notions n'ont point d'existence. Cette contextualisation souligne l'importance de la lecture du recueil en total détachement des notions modernes de Bien et de Mal. A défaut de cette condition, avertit le poète, la morale serait offusquée et le poète passerait pour un blasphémateur.

Cette mise en contexte sans laquelle le poète risquerait passer pour un boutefeu, pourrait renvoyer à l'idée soulevée plus haut quant à la période antérieure à la religion chrétienne, dans laquelle il situerait sa pensée. Ces *régions éthérées* pourraient en effet, être en parfait accord à la fois avec la période préchrétienne, où vivait librement l'amour lesbien, ainsi qu'aux *Limbes*, réservés aux hommes de bien, morts avant la venue du Christ. Ce qui reviendrait à dire que les notions de Bien et de Mal, telles que perçues par le poète, auraient été travesties par la religion et qu'il faudrait donc lire le recueil en s'en éloignant le plus possible.

Pour le reste, la formulation même de la condition de la lecture du recueil, pourrait suggérer que Baudelaire s'attendait à une réaction de la morale publique, ce qui laisserait penser que ce qui était censé être la dédicace à Théophile Gautier, servait plus d'avertissement au lecteur. Cet emploi de la dédicace à des fins didactiques réduirait ainsi l'hommage à un prétexte dont le but est d'anticiper toute réaction de la morale.

De son côté, la dédicace de *Le Spleen de Paris*, de par sa longueur, se présente sous forme d'épître dont le dédicataire est Arsène Houssaye<sup>3</sup>. Baudelaire semble – du

---

<sup>1</sup> Ch.-P. Girault-Duvivier, *Grammaire des grammaires : ou analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, 3<sup>ème</sup> Edition, Tome II, A. Cotelle Libraire-Editeur, Paris, 1848, pp. 1225 – 1226.

<sup>2</sup> Nous reprenons ici le titre du livre de Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal* publié en 1886.

<sup>3</sup> Arsène Houssaye (1815 -1898) «joua un rôle important à son époque par une production littéraire abondante et fort diverse, mais surtout par son rôle et son influence sur la vie artistique du XIX<sup>ème</sup> siècle [...]». En 1843, il devient directeur de *L'Artiste* où collaborent ses anciens compagnons de Bohème : Gautier,

moins en apparence – y exposer son œuvre d'un point de vue structurel en laissant au lecteur une marge de liberté d'interprétation et d'ordre de lecture. Il précise en s'adressant à Arsène Houssaye:

*Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue.<sup>1</sup>*

Contrairement à *Les Fleurs du Mal*, où la position de chaque poème est savamment réfléchi par rapport à la structure poétique générale du recueil, l'ordre des poèmes dans *Le Spleen de Paris*, comparé à un serpent sans « queue ni tête »<sup>2</sup>, ne semble pas avoir, selon Baudelaire, une grande importance. Il précise à ce propos :

*Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-là en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part.<sup>3</sup>*

Afin d'expliquer les intentions structurelles du recueil ainsi que sa logique, Baudelaire recourt à un langage corporel animal et humain. Il commence d'emblée sa dédicace en le comparant à un serpent sans queue ni tête auquel il est aisé d'enlever des vertèbres – chaque vertèbre symbolisant un poème en prose – sans altérer la cohérence du tout que forme le recueil. Il y fait ensuite référence à un des personnages de sa poésie en prose ; *le mauvais vitrier* qui est évoqué non à travers le corps mais par un langage corporel abstrait. En effet, Baudelaire cite en exemple le cri strident de ce personnage qui se hasarde dans les rues brandissant sa marchandise. Il est question de songer à matérialiser ce son qui sort du corps. Telle est donc l'entreprise baudelairienne annoncée ; user de la liberté que peut permettre la poésie en prose afin d'arriver à des exactitudes de description qu'altère la rigueur de la poésie en vers. Il précise :

*Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de*

---

Nerval, Esquiros, entre autre. Il se flattera d'y accueillir, ainsi que plus tard à La Presse dont il sera également directeur, nombre de jeunes talents ; Théodore de Banville, Henri Murger, Charles Monselet, Champfleury et Baudelaire débiteront effectivement sous son égide ». In. *Encyclopédie Universalis* en ligne, sur le lien suivant : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/houssaye-arsene-housset-dit-arsene/>

<sup>1</sup> « A Arsène Houssaye », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

*l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?  
(...) Vous-même mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une  
chanson le cri strident du Vitrier et d'exprimer dans une prose lyrique  
toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie (...) ?*<sup>1</sup>

Aussi, Genette évoque-t-il cette épître dédicatoire adressée à Houssaye en signalant les motivations formelles sur lesquelles s'arrête le poète. Il y voit une unité formelle ainsi qu'une unité thématique :

*[...] vient [alors] la revendication d'une double unité, formelle (« prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme ») et thématique : recueil né de la fréquentation des villes énormes.*<sup>2</sup>

Partant de l'importance accordée par Genette à la genèse du titre ainsi qu'à la dédicace refusée par Théophile Gautier, il serait utile de préciser que la dédicace du recueil en prose a, elle aussi, subi quelques transformations sur lesquelles il serait intéressant de s'arrêter. En effet, il existe une ébauche de cette dédicace qui bien qu'elle n'ait pas été l'objet d'une correspondance à son dédicataire, ni refusée par ce dernier, apporte quelques éléments qui pourraient aider à mieux cerner les intentions du poète du *Spleen de Paris*.

L'ébauche de cette dédicace, publiée par Féli Gautier en 1911<sup>3</sup>, offre les mêmes idées que celle qu'on peut lire dans le recueil en prose – on y voit apparaître les précisions

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> G. Genette (1987), Op. Cit., p. 205.

<sup>3</sup> « À Houssaye.

Le titre. La dédicace.

Sans queue ni tête. Tout queue et tête.

Commode pour moi. Commode pour vous. Commode pour le Lecteur. Nous pouvons tous couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture. Et je ne suspends pas la volonté rétive au fil interminable d'une intrigue superflue.

J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope put [sic] bien être poussé jusqu'au cabalistique 666 et même 6666...

Cela vaut mieux qu'une intrigue de 6000 pages. Qu'on me sache donc gré de ma modération.

Quel est celui de nous qui n'a pas rêvé une prose particulière et poétique pour traduire les mouvements lyriques de l'esprit, les ondulations de la rêverie, et les soubresauts de la conscience ?

Mon point de départ a été Aloysius Bertrand. Ce qu'il avait fait pour la vie ancienne et pittoresque, je voulais le faire pour la vie moderne et abstraite. Et puis dès le principe, [je me suis aperçu] que je faisais autre chose que ce que je voulais imiter. Ce dont un autre s'enorgueillerait, mais qui m'humilie, moi, qui crois que le poète doit toujours faire juste ce qu'il veut faire.

Note sur le mot célèbre.

Enfin, petit: tronçons

tout le serpent. »

Marcel A. Ruff précise à ce propos que « canevas de la dédicace a été trouvé dans le *Carnet* de Baudelaire et figurait dans les extraits qui en furent publiés par Féli Gautier en 1911 chez Chevrel à cent exemplaires hors commerce ». in. Charles Baudelaire, *Œuvre complète*, Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Seuil, Paris, 1968, p. 146.

sur la structure du recueil, le désir baudelairien de mettre la flexibilité de la prose au service du lyrisme poétique ainsi que le retour sur le projet de départ qui se montre au final, différent du résultat –.

Néanmoins, cette ébauche offre un extrait supprimé où Baudelaire exprime des contingences concernant le titre. Ces hésitations révèlent des intentions qui pourrait être qualifiées de provocatrices compte tenu de la condamnation de la première édition de *Les Fleurs du Mal*.

En s'adressant à Arsène Houssaye, Baudelaire y note à propos des titres qu'il envisage au recueil en prose<sup>1</sup> :

*J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope put [sic] bien être poussé jusqu'au cabalistique 666 et même 6666...*<sup>2</sup>

Le mystérieux chiffre six a depuis longtemps nourri l'imaginaire collectif. A l'opposé du chiffre sept qui symbolise la perfection divine<sup>3</sup>, ses nombreuses combinaisons – 66, 666, 6666 – sont considérées comme des symboles de « *l'imperfection orgueilleuse, arrogante et destructrice* »<sup>4</sup>. Ce chiffre désigné comme la marque de la Bête dans l'*Apocalypse* de Jean, a suscité plusieurs interprétations tout aussi bien religieuses qu'ésotériques nourrissant différentes mythologies autour de divergentes interprétations.

Les titres numériques auxquels Baudelaire semble songer, soulignent le caractère maléfique et ésotérique qu'il a hésité à donner à son recueil. En partant de l'idée du « *cabalistique*<sup>5</sup> 666 » qui « *désigne l'essence du mal, puisqu'il est le chiffre de la Bête* »<sup>6</sup>, « *Les 66* » pourraient donc faire allusion aux légions commandées par *Baal*<sup>7</sup> ; divinité phénicienne assimilée au dieu Saturne et au Grand-Duc des Enfers, qui étaient au nombre de 66. De même, « *6666* » pourrait-il faire allusion au nombre des légions de Satan :

---

<sup>1</sup> Rappelons que le recueil en prose est inachevé, il fut édité à titre posthume. Peut-être que Baudelaire envisageait-il d'y inclure soixante-six pièces.

<sup>2</sup> *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 146.

<sup>3</sup> « Le chiffre sept se répète continuellement à travers la Bible en tant que symbole de la plénitude ou de la perfection divine. ». Christian Delacroix, *La Symbolique des Evangiles*, Collection « Voir plus loin », Le Plein De Sens Editions, Copenhague, 2004, p. 23.

<sup>4</sup> Cristian Badilita, *Métamorphoses de l'Antéchrist chez les Pères de l'Eglise*, Collection « Théologie Historique », Beauchesne, Paris, 2005, p. 83.

<sup>5</sup> Nous supposons que « cabalistique » renvoie dans ce contexte, au caractère obscur et énigmatique du nombre qui a suscité plusieurs interprétations.

<sup>6</sup> Danielle Larrivière (propos recueillis par), « Grandes énigmes de l'Apocalypse » : Entretien avec le Père Philippe Plet, in. *France Catholique*, N°3251, Mars 2011, pp. 8 – 15, p. 11.

<sup>7</sup> In. J. Thondriau et R. Villeneuve, *Dictionnaire du Diable et de la démonologie*, Collection « Marabout Université », Editions Gérard & C°, Verviers (Belgique), 1968, p. 25.

*Les forces militantes de Satan se composent de 6666 légions, et chaque légion de 6666 démons, nombre mystérieux dont nous ne chercherons pas la clé ; mais c'est le compte exact de Molina et des néocabalistes.*<sup>1</sup>

Ces références énigmatiques inspirent davantage de mystère autour du recueil en s'associant à des images qui nourrissent une imagination sibylline. Le kaléidoscope et la vis soulignent vraisemblablement l'effet disparate, voire hétéroclite que peut susciter le recueil mais également, l'impression de chute à travers le vide central que peut symboliser l'escalier en spirale. En effet, le recours à l'image du kaléidoscope pourrait renvoyer au mode structurel choisi pour le recueil que Baudelaire décrit tel un serpent sans queue ni tête, à la fois queue et tête<sup>2</sup>. L'image du kaléidoscope pourrait donc mettre l'accent sur le dynamisme<sup>3</sup> de ce serpent en continu mouvement dont le corps se compose et se décompose à souhait.

Inventé au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, le kaléidoscope est centré sur l'image qui acquiert, notamment avec l'invention de la photographie<sup>4</sup>, une importance capitale avec des inventeurs qui tentent de la rendre « *plus sophistiquée, plus esthétique, dans un incessant va-et-vient entre réalité et fiction* »<sup>5</sup>. Il est, par ailleurs, souvent évoqué dans la littérature postromantique comme une marque de fantaisie<sup>6</sup>, notamment par des contemporains de Baudelaire tels que Gavarni, cité par le poète dans « L'Idéal », dix-huitième pièce de *Les Fleurs du Mal*, et Théodore de Banville, dédicataire de l'un des poèmes en vers.

C'est avec cette fantaisie qu'offrent les images kaléidoscopiques que Baudelaire a probablement voulu séduire son potentiel lecteur dès la dédicace du recueil, afin de mieux le conduire vers la centralité de son œuvre symbolisée par la vis. Une œuvre qui souhaite se frotter à la modernité en offrant des poèmes en prose à la structure fragmentaire et

---

<sup>1</sup> L'Abbé Auguste-François Lecanu, *Histoire de Satan : sa chute, son culte, ses manifestations, ses œuvres, la guerre qu'il fait à Dieu et aux hommes*, Parent-Desbarres, Paris, 1861, p. 227.

<sup>2</sup> Nous paraphrasons ici la phrase employée par Baudelaire lui-même pour décrire son recueil. In. « A Arsène Houssaye », *SDP*, § 1.

<sup>3</sup> Christian Godin dans *La Totalité : De l'imaginaire au symbolique*, (Volume 1), Editions Champ Vallon, Seyssel, 1998, distingue le kaléidoscope et le puzzle comme étant deux images pragmatiquement opposées, renvoyant à deux totalités différentes, l'une dynamique, l'autre statique (p.706) Il affirme que : « Le kaléidoscope [...] obéit à des règles micro-déterministes, et donc au hasard d'ensemble (la totalité kaléidoscopique est imprévisible) » (p. 706).

<sup>4</sup> Nous reviendrons sur la position de Baudelaire face à la photographie. Cf. deuxième partie, p. 210 à 214.

<sup>5</sup> Philippe Audrès, « Le ludique et ses fonctions : le cas curieux de *la lanterne magique* de Théodore de Banville », in. *La Fantaisie post-romantique*, (Textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah), Presses Universitaires du Mirail, Université de Montaigne-Bordeaux III, 2003, pp. 627 – 643, p. 628.

<sup>6</sup> Pierre-Jean Dufief, « Aurélien Scholl : Fantaisie et codes journalistiques », in. *Ibid.* pp. 155 – 190, p. 190.

disparate dont la totalité – quel que soit son ordre et sa configuration – mène vers une spirale vertigineuse. Baudelaire s'attend-il peut-être à ce que le vertige soit provoqué par la générosité du Diable (« Le Joueur généreux ») qui se mêle dans son recueil à la délicatesse des sens (« Le Chien et le flacon »), à la fascination du meurtre (« Une Mort héroïque ») ou encore, à la bizarrerie des monstres (« Mademoiselle Bistouri ») ?

Ce qui est certain, c'est que l'image de l'escalier revient souvent dans les deux recueils baudelairiens comme le symbole d'un passage de la dimension où se trouve le poète, vers une autre parfois surnaturelle. Il apparaît « *fort étroit* »<sup>1</sup> dans « Le Mauvais vitrier » où le vendeur ambulante le gravit difficilement pour finalement y faire une chute, précipité par le narrateur du poème. Dans « L'Irrémédiable », sur un fond ténébreux et cauchemardesque, l'escalier est sans rampe et c'est le damné qui le descend en synonyme de chute<sup>2</sup>. Il apparaît « *mystérieux* »<sup>3</sup> dans « Les Tentations », quand les Démons l'empruntent pour rendre visite au poète ou encore, vertigineux dans « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix » quand l'âme du poète s'y abîme.

En somme, *Le Spleen de Paris* est un témoignage de modernité à travers la forme en prose choisie pour la poésie qui devient plus maniable pour exprimer les sentiments les plus lyriques et les matérialiser. Le passage de la poésie en vers à la poésie en prose, symbolisée par le serpent, pourrait lui-même être considéré comme un changement corporel, celui du texte, dont la structure acquiert une importance capitale aux yeux du poète qui cherche à émerger des trivialités.

En définitive, les deux dédicaces des deux recueils baudelairiens remplissent des fonctions différentes. La première, celle de *Les Fleurs du Mal*, qui est un hommage rendu à Théophile Gautier, lui dédie les *fleurs malades* du recueil. Elle vient remplacer une précédente préface dont la figure de proue du Parnasse n'a pas voulu en raison de l'accent qu'elle met sur le côté scabreux et blasphématoire du recueil. La préface de *Le Spleen de Paris* vient quant à elle, suggérer la déception de Baudelaire vis-à-vis de l'amputation de son premier recueil de six de ses poèmes qui avaient chacun, une place définie, finement étudiée. La préface du recueil en prose annonce un recueil qui « *n'a ni queue ni tête* » où la lecture pourrait être commencée ou arrêtée à n'importe quel pièce. Une logique que

---

<sup>1</sup> « Le Mauvais vitrier », *SDP*, § 12.

<sup>2</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, I, Str. 5.

<sup>3</sup> « Les Tentation, ou Eros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 1.

Baudelaire aurait adoptée en réaction à la censure de sa première œuvre. Pendant de *Les Fleurs du Mal*, comme le précise Baudelaire à Ancelle, *Le Spleen de Paris* pourrait ainsi s'inscrire dans un mouvement de révolte, voire de provocation comme il apparaît dans l'extrait de l'ébauche de la préface, certes supprimé de la version finale, mais qui renseigne davantage sur l'état d'esprit baudelairien.

L'analyse des titres des recueils baudelairiens a mis l'accent sur les différentes hésitations du poète qui a subi la censure de plusieurs de ses premiers poèmes. Si les hésitations sur le titre de *Les Fleurs du Mal* révèlent une présence métaphorique d'un *Mal* religieux, les hésitations ultérieures, survenues avec le deuxième recueil, révèlent quant à elles, une angoisse face à une éventuelle deuxième censure. Cette angoisse se reflète à travers la petitesse des poèmes en prose notée dans le titre mais également à travers les précisions formelles que Baudelaire décrit à Arsène Houssaye dans la dédicace du deuxième recueil où il stipule l'insignifiance de l'ordre des poèmes. Ces précisions caractérisées par un langage corporel pourraient être le reflet d'une anticipation du poète quant à une éventuelle nouvelle censure contre laquelle il tente de se prémunir comme il peut.

### 1.3. Préavis au « semblable », au « frère »<sup>1</sup> : les deux préfaces de *Les Fleurs du Mal* :

La préface, autre élément du paratexte, est également présente dans la poésie baudelairienne où elle est d'une importance capitale. La préface est définie par Genette comme étant :

*Tout espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède.*<sup>2</sup>

Absente de *Le Spleen de Paris*, la préface telle que définie par Genette, n'apparaît que dans *Les Fleurs du Mal*, à deux reprises, sous la forme de deux différents poèmes. La première préface apparaît comme pièce liminaire de *Les Fleurs du Mal*<sup>3</sup>. Dans « Au

---

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 10.

<sup>2</sup> G. Genette (1987), *Op. Cit.*, p. 164.

<sup>3</sup> Genette assure que « rien [...] n'interdit d'investir d'une fonction préfacielle le poème liminaire d'un recueil » en citant « Au Lecteur » comme un des exemples des poèmes qui remplissent cette fonction. *Ibid.* p. 174.

Lecteur », premier poème du recueil qui ne fait partie d'aucune des sections constituant ce dernier, Baudelaire explique à son lecteur l'omniprésence du Mal dans un langage religieux évoquant le péché et l'ennui. La deuxième, « Épigraphe pour un livre condamné », apparaît sous forme de *préface tardive*, pour reprendre la terminologie de Genette, Baudelaire l'ayant écrit dans l'intention de l'employer comme préface à une édition subséquente qui, malheureusement, sera posthume. Ce poème n'apparaîtra donc pas en tant que préface, comme le poète l'aurait souhaité, mais comme pièce introductive des poèmes ajoutés à la troisième édition en 1868.

### 1.3.1. « Au Lecteur » : préface de 1857 et de 1861 :

Dans la quête baudelairienne de l'idéal et dans son monde plongé dans la désillusion et le spleen, le poète s'accompagne par moments, de son lecteur, son « semblable », son « frère ». Cette coprésence du poète et de son lecteur s'offre à nous de manières multiples au grès des différentes conceptions que peut avoir Baudelaire de ce si particulier récepteur de ses poèmes.<sup>1</sup>

Le lecteur est présent dans la poésie baudelairienne dès le premier poème de *Les Fleurs du Mal* qui y joue le rôle de préface et qui l'interpelle dès son titre. Cet intitulé liminaire et suggestif qui tient lieu d'apostrophe, annonce les thèmes principaux du recueil en le plaçant d'emblée sous le signe du *Mal* qu'annonce son titre. A travers une indéniable dimension métaphysique prenant les accents d'une homélie, présente l'être humain comme plongé dans le péché et vaincu par la force séductrice et triomphante de Satan qui fait de lui un pantin à travers la *vaporisation*<sup>2</sup> de toute volonté de repentance.

Accompagnée d'un *nous* marquant la ressemblance et la fraternité<sup>3</sup> entre le poète et son lecteur, l'image du corps se manifeste dès la première strophe de cette première pièce qui énumère les vices auxquels succombe l'âme humaine sans grande résistance. Le corps du poète et celui de son lecteur sont alliés à l'image de la vermine qui s'en nourrit comme l'esprit des péchés :

*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,*

---

<sup>1</sup> Cf. à l'étude de la représentation baudelairienne du lecteur, Partie II, p. 146.

<sup>2</sup> Baudelaire écrit dans les vers 11-12 d'« Au Lecteur »: « Et le riche métal de notre volonté / Et tout vaporisé par ce savant chimiste »

<sup>3</sup> Comme il est précisé par le poète à la dernière Str. de ce poème : « -- *Hypocrite lecteur, -- mon semblable, -- mon frère !* ».

*Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.<sup>1</sup>*

Si nous regardons de près cette première strophe, nous y lisons l'incapacité de l'esprit et du corps de se libérer de l'emprise du Mal ; la rime [lezin-vermin] qui embrasse la rime [cœr-rēmœr] fait ressortir davantage cet enfermement du corps et des remords entre la malice du vice et l'obstination de la sangsue donnant ainsi naissance, dans la deuxième strophe, à un sentiment de culpabilité collective devant l'inutilité du remords et la flagrance de la lâcheté.

La troisième et la quatrième strophe mettent l'accent sur la faiblesse de la nature humaine face aux tentations. Le *Mal*, symbolisé par l'image de « Satan » et par celle du « Diable », est désigné comme une inéluctable fatalité que subissent le poète et son lecteur dont l'instinct animal est souligné à travers l'image de l'appât auquel ils mordent, hédoniques, sans aucune résistance. Cet instinct prend le dessus avec le concours de la savante chimie du *Diable* qui est présentée ici plutôt comme une sorte d'alchimie<sup>2</sup> qui transfigure la réalité ennuyeuse en une autre plus attrayante en passant par le péché. Une idée qui se traduit plus particulièrement à travers l'image du « riche métal de notre volonté » qui se trouve « tout vaporisé par ce savant chimiste »<sup>3</sup> qu'est Satan<sup>4</sup>.

Dans « Au Lecteur », l'esprit et le corps sont selon Baudelaire, clairement incapables de réagir face aux tentations, notamment, face à celle de la chair comme l'illustre la cinquième strophe où le corps est lieu de saveur et de plaisir pervers :

*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.<sup>5</sup>*

Nous relevons dans cette strophe une confession autour de la perversité du plaisir

---

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 1

<sup>2</sup> L'alchimie décrite ici rappelle curieusement l'un des premiers livres qui traitent du domaine de la théologie naturelle ; le *Pimandre* d'Hermès Trismégiste écrit entre l'an 100 et 300 et traduit du grec au français, entre autres, par François de Foix de Candale en 1579. Cette traduction fut « accompagnée de commentaires, le tout dédié à la reine Marguerite. » in. Maxime Gaume, *Les inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Centre d'Etudes Foreziennes, Saint-Etienne, 1977, p. 395.

<sup>3</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> Voir à ce propos, le très intéressant parallèle que propose Paul Arnold entre le *Pimandre* et *Les Fleurs du Mal* dans *Ésotérisme de Baudelaire*, Librairie philosophie J. Vrin, Paris, 1972. Ce livre présente une influence évidente du *Pimandre* sur les représentations religieuses dans l'imaginaire baudelairien.

<sup>5</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 1

de la chair qui ressort de sa qualité clandestine ainsi que de la débauche qui le caractérise. De ce fait, la première référence à l'homme et à la femme les présentent comme vivant dans le péché originel. Ils sont une sorte de déformation du couple édénique, l'un est décrit comme un débauché, l'autre, comme une antique catin, ce qui vient renforcer, dans ce premier poème, l'idée de l'omniprésence et du contrôle absolu que Baudelaire accorde au Diable sur l'esprit humain. Ces images sont souvent reprises dans la conception baudelairienne de l'image de l'homme et de celle de la femme.

De son côté, l'expression « *voler au passage* » suggère le caractère éphémère du temps. Cette idée du momentané acquiert une portée plus prononcée à la strophe suivante qui souligne que la réalité du corps, sous l'emprise du Diable, est non seulement celle de l'Éros mais également celle du thanatos avec, toujours, ces démons qui détiennent le contrôle et qui festoient dans le cerveau du poète et de son lecteur à travers l'image des helminthes, ces vers qui rongent le corps de l'intérieur et qui symbolisent la mort tout comme la vermine de la première strophe.

Se rappelant peut-être la première version de sa dédicace, Baudelaire reprend, à la septième strophe, toujours sous le signe du Mal, cette même idée du « *misérable dictionnaire de mélancolie et de crime* »<sup>1</sup>, énumérant les imperfections et les vices qui guettent l'âme humaine qui s'abandonne à son « *piteux destin[s]* »<sup>2</sup> en sombrant dans une atonie qui la mène au spleen :

*Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banals de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie.*<sup>3</sup>

Patrick Labarthe affirme que les sept premières strophes de ce poème énumèrent « *les visages divers d'un univers marqué par le mal : portrait agressif qui pose la culpabilité comme vérité universelle* »<sup>4</sup>. Nous supposons quant à nous, que la septième strophe pourrait ne pas être l'un des tableaux dépeignant le Mal en tant que tel mais plutôt une manière d'introduire ce mal principal que peut être l'*Ennui* dont la suprême présence apparaît dans la chute de ce poème liminaire.

---

<sup>1</sup>Première dédicace à Théophile Gautier changée par la suite pour « Au poète impeccable. Au parfait magicien ès lettres françaises. A mon très cher et très vénéré maître et ami Théophile Gautier. Avec les sentiments de la plus profonde humilité, je dédie ces fleurs malades. CB. »

<sup>2</sup>« Au Lecteur », *FDM*, Str. 7.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève, 1999, p. 507.

Par ailleurs, nous notons dans cette septième strophe, un nouvel élément qui constitue une sorte de frein au catéchisme qui a caractérisé les premières strophes du poème. En effet, précédemment dénoncée, l'atonie devant l'alchimie de Satan, trouve dans cette septième strophe une sorte de doublet, équivalent certes, mais employé pour exprimer une valeur contraire. Il s'agit du manque d'hardiesse qui est présenté ici comme une tare de qui empêcherait les « *piteux destins* » du poète et de son lecteur, de se laisser émailler par la présence des vices cités au premier vers.

En d'autres termes, le fait même de qualifier le viol, le poison, le poignard et l'incendie de vices, est en accord parfait avec l'idée de départ qui jusque-là, semblait refléter un profond catéchisme chrétien. Cependant, le recours à l'interjection « *hélas !* », montre clairement que Baudelaire reproche à l'âme du poète et à celle de son lecteur de manquer d'audace et d'intrépidité.

P. Labarthe voit dans cette strophe une sorte de dénonciation d'« *un défaut de hardiesse et d'énergie dans le mal, [qui] ruine définitivement toute prétention à quelque héroïsme* »<sup>1</sup>. Ne pourrait-on pas y voir une possibilité d'héroïsme qui se reflète à travers l'emploi de l'adverbe « *encor* » dans le deuxième vers lequel est soumis à la condition posée dans le premier vers : « *Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins* »<sup>2</sup> ? Ce rapport corollaire ne laisse-t-il pas entrevoir la possibilité d'un changement en donnant toutes leurs chances aux péchés d'embellir les destins du poète et de son lecteur ?

A la lumière de la précédente analyse des titres des deux recueils qui dévoilent la pensée baudelairienne sous le signe d'un mal à la fois religieux et existentiel où le poète semble placer notamment son premier recueil dans une période antérieure à la religion chrétienne, cet éloge du péché et du vice qui s'offre sous la forme d'un agrément ornemental de la vie, ne pourrait-t-il pas être interprété comme le prodrome d'une insurrection ? En effet, ces quatre plaies que Baudelaire cite réapparaissent tout au long de sa poésie en vers et en prose. A titre d'exemple, dans « Le Poison », quarante-neuvième pièce de *Les Fleurs du Mal*, le poète chante les bienfaits du vin, de l'opium et de la « *salive* » de la bien aimée « *qui mord, / [et] qui plonge dans l'oubli [s]on âme sans remords* »<sup>3</sup>. Par ailleurs, le choix même du mot « *hardi* » invite à l'impudence, il suggère

---

<sup>1</sup> P. Labarthe (1999), Op. Cit. p. 508.

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>3</sup> « Le Poison », *FDM*, Str. 4.

ouvertement une incitation à la révolte contre la vertu et les convenances, sans se laisser intimider par les lois.

De leur côté, les trois dernières strophes tentent – du moins en apparence – de continuer cette tendance au catéchisme chrétien en énumérant à la huitième strophe, tout un bestiaire où les animaux sont au nombre de sept, rappelant par là le nombre des péchés capitaux. A ce propos, Patrick Labarthe précise que ces bêtes sont :

*La corporification des vices humains (...). Cette représentation relève d'une tradition théologique qui n'est pas sans lien avec la faune des cathédrales gothiques ou des bestiaires de la Renaissance.<sup>1</sup>*

Et ajoute que :

*La ménagerie des vices est scrutée, dominée dans un 'examen de conscience' : alors apparait le gouffre d'une distance de soi à soi, l'exigence qui porte le poète à creuser, par la pensée, l'abîme intérieure.<sup>2</sup>*

Le bestiaire baudelairien dans « Au Lecteur » est donc comme le suggère Labarthe, d'inspiration gothique marquée par la période de la Renaissance. Ces deux influences imprègnent au plus haut point la poésie baudelairienne:

*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 méchants, 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 fumants son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
-Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !<sup>3</sup>*

Comme nous pouvons le remarquer, ces animaux symbolisant les sept péchés capitaux sont présentés certes, comme terrifiants, monstrueux et régnant sur les vices, mais il existe, cependant, une présence clairement plus néfaste, plus destructrice que toute cette

---

<sup>1</sup> P. Labarthe (1999), Op. Cit. pp. 508-509

<sup>2</sup> Ibid. p. 509.

<sup>3</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. : 8, 9 et 10.

ménagerie réunie, qui n'est autre que la présence de l'*Ennui*. Baudelaire accuse ce « *monstre délicat* »<sup>1</sup> d'être plus effroyable et plus abominable que les péchés et les vices cités précédemment. Il est ce dont lui et son lecteur devraient le plus se méfier, ce qui pourrait revenir à dire que les vices mentionnés précédemment sont préférables, aux yeux du poète, à l'*Ennui*, bien plus destructeur.

Pour justifier cette curieuse idée baudelairienne de l'ennui, Paul Bénichou évoque, dans « Le Satan de Baudelaire », l'existence « *d'un vieux péché catholique qu'on appelle 'l'acadia' et qui est le péché d'incuriosité* »<sup>2</sup>. Ce péché en question « *menace* », comme le précise Bénichou, « *surtout les moines vivant dans la solitude* »<sup>3</sup>, avant de conclure que « *Baudelaire est du côté chrétien, puisqu'il fait de l'acadia un péché, le pire de tous* »<sup>4</sup>.

A partir du moment que le péché de l'*acadia* ne concerne que les moines alors que l'*Ennui* baudelairien menace le poète et son lecteur, nous pensons que Baudelaire aurait éventuellement pu s'inspirer du principe de ce péché chrétien mais que son *Ennui* renverrait plutôt à un sentiment plus existentiel voire, plus dangereux. En effet, contrairement aux moines, le poète et son lecteur ne vivent pas en ermites, ils côtoient les tentations qui peuvent devenir, du point de vue de Baudelaire, une sorte de solution à cet *Ennui* existentiel, d'autant qu'à la septième strophe, le poète exprime une tristesse devant le manque d'hardiesse de l'âme à se diriger vers les vices qui constituent vraisemblablement à ses yeux, la seule échappatoire à cet *Ennui*. Dans ce cas précis, le poète semble s'inspirer d'un péché spécifique à la religion chrétienne pour ensuite le travestir et l'adapter à sa propre pensée.

De fait, Baudelaire expose dans ce poème liminaire l'omniprésence du mal à travers le charme irrésistible et la force invincible de Satan qui se reflètent à travers la somme des péchés et des vices citée. Ces derniers font naître une culpabilité insurmontable car liée à des repentirs qui sont lâches mais aimables<sup>5</sup>, desquels l'âme humaine a du mal à se détacher. Néanmoins, Baudelaire semble estimer que cette culpabilité qui naît du mal satanique est moins dangereuse qu'il n'y paraît car les larmes du remords, valent bien mieux que la larme de l'ennui. Ce point de vue rappelle la fin de l'un de ses poèmes en

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 10.

<sup>2</sup> Paul Bénichou « Le Satan de Baudelaire », in. *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne*, P.U.F. Paris, 2003, p. 13.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> ÉAu Lecteur » Str. 2.

prose, « Le Mauvais vitrier » où il note : « *Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ?* ».

Par ailleurs, ce que nous notons d'important aussi dès ce premier poème, est qu'en plus de la volonté de Baudelaire d'établir une convention tacite de lecture marquée par l'omniprésence du Mal, cette première pièce est également marquée par un imaginaire construit autour de plusieurs images corporelles qui s'offrent au lecteur sous différentes formes. Ces références au corps peuvent être directes, à travers une présence nominative du *corps* – comme dans la première strophe qui évoque un *corps* commun au poète et à son lecteur servant à nourrir la vermine –, ou à travers un morcellement de ce dernier, à l'instar de l'image du *sein* dans la cinquième strophe ou celle du *cerveau* dans la sixième.

Les références au corps peuvent également se présenter de manière plus allusive comme dans le cas des *pleurs*. En effet, les larmes ne font pas directement référence au corps mais elles y naissent et en sortent. L'image des *pleurs* apparaît d'une part, au pluriel, dans la deuxième strophe comme étant le signe de culpabilité et de remords collectifs, ce qui rappelle l'idée que la souffrance est « *un divin remède à nos impuretés* »<sup>1</sup>. Le mot apparaît d'autre part au singulier, dans la dixième et dernière strophe comme étant le signe de l'ennui, le « *monstre délicat* ». Ces larmes naissent donc dans le corps en ayant pour origine la culpabilité ou l'oisiveté. Ces deux émotions profondément distinctes pourraient-elles se trouver en lien dans l'imaginaire baudelairien à travers les larmes qui leur sont communes ? Nous pensons que oui car la lecture de ce poème nous a permis de voir que Baudelaire préfère la pluralité des larmes, signe d'un repentir lâche, à la solitude de la larme qui naît de l'*Ennui*.

En définitive, à travers le poème-préface de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire explique à son lecteur selon quelles conventions ce recueil doit être lu. Il y énumère les vices qui guettent l'âme humaine et son corps, à travers un discours inspiré du catéchisme chrétien, peut-être afin de mieux saisir son attention. Il ne propose cependant, aucune solution ni aucune possibilité de rédemption donnant ainsi naissance à ce sentiment de spleen qui naît de la crainte de l'ennui et dans lequel baignent l'inspiration et l'imaginaire baudelairiens.

---

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 15.

### 1.3.2. « Épigraphe pour un livre condamné » : la préface tardive de 1868

Nous avons entrevu dans la lecture de la dédicace de *Le Spleen de Paris*, une sorte de précaution qui apparaît à travers la description d'un recueil sans « *queue ni tête* »<sup>1</sup> dont la lecture pourrait commencer ou s'interrompre à n'importe quel moment sans pour autant l'altérer, car ce recueil se présente comme un kaléidoscope qui offre un nombre infini de possibilités structurelles. Nous avons supposé que cette précision faisait d'une certaine manière allusion au premier recueil qui avait été amputé de six de ses pièces dont la position dans le recueil avait été savamment étudiée. Nous avons supposé que cette précision pourrait probablement être l'expression d'un traumatisme né de la condamnation des quelques poèmes de la première édition *Les Fleurs du Mal*. Cette supposition est d'autant plus plausible qu'après la publication de la première édition de *Les Fleurs du Mal* en juin 1857 et la condamnation du tribunal qui en supprime six pièces au mois d'août suivant, Baudelaire a longtemps pensé à écrire une nouvelle préface qui accompagnerait une nouvelle édition du recueil. Cette nouvelle préface ne fut jamais publiée mais plusieurs de ses ébauches nous sont parvenues.

Dans son essai sur le paratexte, Genette distingue entre la première préface qui accompagne la première édition de l'œuvre – qui est donc « Au Lecteur » dans la première édition de *Les Fleurs du Mal* – et deux autres genres de préfaces subséquentes. Il qualifie l'une d'*ultérieure*, l'autre de *tardive*. Ces préfaces trahissent des « *attitudes de rattrapage* »<sup>2</sup> car l'auteur, précise Genette :

*[...] n'aborde jamais un nouveau public sans avoir plus ou moins fortement éprouvé la réaction du premier. [...] Le plus souvent, donc, le rattrapage ultérieur d'une absence ou d'une carence de la préface originale prend inévitablement la forme d'une réponse aux premières réactions du premier public, et de la critique.*<sup>3</sup>

Dans son argumentation qui contient plusieurs exemples, Genette cite le cas de ces ébauches de préfaces qui marquent l'attitude hésitante de Baudelaire face aux réactions qu'a suscité la première édition de *Les Fleurs du Mal*. Il précise que :

*On l'y voit hésiter entre plusieurs stratégies de défense : plaider non coupable en invoquant le simple exercice formel, [...] arborer la délectation morose de l'insuccès, [...] le propos purement esthétique,*

---

<sup>1</sup> « À Arsène Houssaye », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> G. Genette (1987), *Op. Cit.*, p. 243.

<sup>3</sup> *Ibid.*

*[...] la provocation immoraliste, [...] le renoncement à toute réponse [...]. On peut voir dans ces hésitations la marque d'un velléitaire prêt à toutes les tergiversations, voire à tous les reniements [...]. Mais ce texte me semble surtout caractéristique du malaise et de l'embaras de plusieurs générations d'écrivains contraints, devant une critique inquisitoriale et persécutrice, à plaider plus souvent selon les chances d'acquittement que selon leur vraie pensée. A ce titre, le répertoire de la préface ultérieure est en général d'une lecture plutôt éprouvante [...].<sup>1</sup>*

Cet exposé très clair de Genette explique la difficulté que peuvent parfois éprouver les auteurs face à la critique qui souvent, décide de l'orientation de leurs textes, notamment en influençant le public. Il montre également en quoi ces ébauches de préface *ultérieure* donne des indices sur l'attitude qu'a pu avoir Baudelaire suite à la réception de la première édition de *Les Fleurs du Mal*. Ces ébauches pourraient même, en partie, expliquer la réputation versatile souvent attribuée à Baudelaire, mitigé entre sa tendance à la provocation et son envie de se faire comprendre par son lecteur. Ces projets de préface demeurent, cependant, des ébauches que Baudelaire n'a jamais pris le temps de finir par manque de temps ou d'envie de se justifier, lui qui reste avant tout, un provocateur.

La deuxième préface subséquente qui existe pour *Les Fleurs du Mal* a, quant à elle, été bel et bien achevée. Baudelaire lui attribue le nom d'épigraphe parce qu'elle était destinée à remplacer les vers d'Agrippa d'Aubigné<sup>2</sup> qui jouaient ce rôle dans la première édition mais qui furent supprimés de la seconde. Il s'agit de « Épigraphe pour un livre condamné » qui apparaît plus comme une *préface tardive* que comme un épigraphe comme le stipule le titre. En effet, selon Genette :

*La préface tardive, ou préposthume, ou testamentaire, peut aussi bien que l'ultérieure remplir des fonctions de rattrapage, laissées vacantes par une absence ou une carence antérieures ; mais je ne considérerai ici que ses fonctions propres, celles que justifie la longue distance temporelle et l'approche de la mort qui en fait généralement, et à proprement parler, une préface ultime.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 249 – 250.

<sup>2</sup> « On dit qu'il faut couler les execrables choses  
Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses,  
Et que par les escrits le mal resuscité  
Infectera les mœurs de la postérité ;  
Mais le vice n'a point pour mère la science,  
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance. »

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, Nouvelle édition revue et annotée par Ludovic Lalanne, P. Jannet Libraire, Paris, 1857, p. 112.

<sup>3</sup> G. Genette (1987), Op. Cit. p. 250.

« Épigraphe pour un livre condamné », publié en 1868 dans la troisième édition posthume, a été publié une première fois dans *La Revue européenne* du 15 septembre 1861, soit trois mois après la publication de la seconde édition du recueil en vers, puis le 12 janvier 1862 dans *Le Boulevard*, soit deux ans avant la publication de *Le Spleen de Paris* et cinq ans avant la mort de Baudelaire, pendant une période où les symptômes de sa vieille maladie vénérienne se font de plus en plus ressentir, ce qui pourrait porter à croire, comme le précise Genette, à une éventuelle préface testamentaire. Ce poème peut donc offrir une vision plus mature du souhaité lecteur que Baudelaire a continué d'envisager, pour son premier recueil, jusqu'à l'aube de sa mort.

En énumérant les vices qui guettent l'âme humaine, dans la première strophe de « Au Lecteur », Baudelaire choisit de commencer par *la sottise* et vu le perfectionnisme connu du poète, cela ne peut être le fruit d'un hasard. En effet, dans ce poème liminaire destiné au lecteur afin d'expliquer là encore, les conventions de lecture de l'œuvre, Baudelaire juge nécessaire de préciser que ce lecteur, auquel s'adresse sa poésie du Mal n'est point un lecteur commun. C'est ce qu'il explique de manière plus claire voire plus nécessaire, dans « Épigraphe pour un livre condamné », poème écrit après la condamnation de la première édition de *Les Fleurs du Mal* et la parution de la seconde. La place qu'il occupe dans le recueil et qui fut choisie par l'éditeur – bien qu'il introduise la partie qui intègre les nouvelles pièces apportées par l'édition posthume (1868) – pourrait être contestée étant donné son titre se rapprochant plus de la préface.

La fraternité avec le lecteur, déclarée dans le poème éponyme, se voit prescrire de manière radicale et précise dans cette épigraphe, des exigences nécessaires à un pacte de lecture réussi. Baudelaire commence par énoncer dès la première strophe, le genre de lecteur qui ne pourrait avoir la sensibilité adéquate à la compréhension de son œuvre :

*Lecteur paisible et bucolique,  
Sobre et naïf homme de bien,  
Jette ce livre saturnien,  
Orgiaque et mélancolique.*

*Si tu n'as fait ta rhétorique  
Chez Satan, le rusé doyen,  
Jette ! tu n'y comprendrais rien  
Ou tu me croirais hystérique.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>« Épigraphe pour un livre condamné », *FDM*, Str. 1 et 2.

Baudelaire revient sur deux thèmes présents dans « Au Lecteur ». D'une part, la constante présence du mal à travers l'image de Satan<sup>1</sup> à laquelle le poète recourt souvent pour exprimer la tentation du péché. D'autre part, les abîmes auxquelles conduit le péché à travers le gouffre décrit, dans la troisième strophe, comme une charmante tentation, voire une condition nécessaire à la compréhension du recueil.

Ce poème qualifie *Les Fleurs du Mal* de « livre saturnien » en faisant d'une part, référence à la planète Saturne qui est le symbole de la tristesse et de la mélancolie, d'autre part, en soulignant le sentiment de spleen omniprésent dans le recueil qui n'est sans conteste pas écrit pour les hommes de bien, qualifiés de sobres et de naïfs, car ils n'y comprendraient rien. Cette naïveté ne serait-elle pas à caractère religieux lorsqu'on voit que le poète proclame que sa poésie est destinée aux lecteurs qui ont fait leur rhétorique chez *Satan* ? Il semblerait bien que oui d'autant que cela suggère que le poète lui-même y a fait la sienne. Cette affirmation nous mène à penser qu'il existe d'une part, une relation évidente entre la poésie – ainsi que l'art de manière générale ? – et ce *Satan* baudelairien qui semble en être le doyen, et qu'il existe, d'autre part, la présence d'un certain satanisme que beaucoup de critiques ont attribué à Baudelaire pendant que d'autres le nient catégoriquement.

Comme il fut précédemment le cas pour les deux premiers titres de *Les Fleurs du Mal*, nous notons dans ce poème, une double dimension temporelle qui se voit à travers la présence de Satan – qui rappelle la période chrétienne – et celle de Saturne à travers l'adjectif *saturnien*<sup>2</sup> – qui rappelle quant à lui la période antique –. Cette fusion temporelle se fait ici à travers l'imaginaire du Mal car si Satan en est le symbole chrétien, Saturne l'est au moins autant dans la culture antique où il est connu pour être l'indigne fils qui a émasculé son père à coup de faucille ainsi que celui qui dévorait sa progéniture de peur d'être détrôné<sup>3</sup>. Saturne pourrait également rappeler l'ébauche de la préface de *Le Spleen de Paris* où Baudelaire songe à appeler le recueil les 66, numéro cabalistique qui rappelle Baal, devenu Grand-Duc des Enfers après avoir été une divinité phénicienne assimilée au

---

<sup>1</sup> Satan, chanté et honoré dans la poésie baudelairienne comme dans « Les Litanies de Satan », *Les Fleurs du Mal*, section « Révolte ».

<sup>2</sup> Saturne porte également le nom de Cronos dans la mythologie gréco-latine où il est à la fois le Dieu de l'agriculture et du Temps. Par ailleurs, les Romains « fêtent ce dieu au début du mois de janvier. Ce sont les Saturnales, au cours desquelles tous les interdits sont transgressés. » in. Myriam Philibert, *Dictionnaire des Mythologies*, Maxi-Poche Références, Paris, 2003, p. 248.

<sup>3</sup> In. Ibid.

dieu Saturne<sup>1</sup>.

Par ailleurs, nous notons un doute exprimé par le poète à la troisième strophe du poème lorsqu'il écrit :

*Mais si, sans se laisser charmer,  
Ton œil sait plonger dans les gouffres,  
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer ;*<sup>2</sup>

Ces vers à caractère nietzschéen<sup>3</sup> insistent sur la condition inévitable à la compréhension du recueil, celle de « *plonger dans les gouffres* », « *sans se laisser charmer* ». P. Bénichou insiste sur cette condition qui montre, selon lui, qu' « *il y'a (...) chez Baudelaire un retrait par rapport à Satan, qui le rend relativement indépendant de lui* »<sup>4</sup>.

Il est vrai que de premier abord, ces vers pourraient donner l'impression que Baudelaire – supposé avoir lui-même fait sa rhétorique chez Satan – incite son lecteur à mettre de la distance entre lui et le monde charmeur du diable. Ne serait-il cependant pas possible d'élargir l'interprétation en mettant ce tercet en relation avec les troisième et quatrième strophes de « Au Lecteur » ?

Rappelons que c'est dans *Le Démon de la théorie*<sup>5</sup>, qu'Antoine Compagnon explique ce qu'il appelle *la méthode des passages parallèles* qui consiste à expliquer un passage ambigu dans un texte en recourant à un autre passage du même auteur dans le même texte, ou dans un autre de ses textes. Compagnon précise à ce sujet :

*Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambigüité, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux.*<sup>6</sup>

Dans les troisième et quatrième strophes de « Au Lecteur », Baudelaire affirme

---

<sup>1</sup> J. Thondriau & R. Villeneuve, Op. Cit. p. 25.

<sup>2</sup> « Epigraphe pour un livre condamné », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> Cette idée de l'œil qui regarde dans le gouffre, rappelle l'une des citations les plus connues de Friedrich Nietzsche : « Celui qui lutte contre les monstres doit veiller à ne pas le devenir lui-même. Or, quand ton regard pénètre longtemps au fond de l'abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi » in. *Par-delà le Bien et le Mal*, aphorisme 146, Traduction d'Henri Albert, Le Livre de Poche, Coll. « Classiques de la philosophie », Librairie Générale Française, 2000.

<sup>4</sup> P. Bénichou, Op. Cit. p. 16.

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Collection « Points : Essais », Seuil, Paris, 1998.

<sup>6</sup> Ibid. p.77.

que l'esprit humain n'a aucune chance de résister à l'alchimie du diable qui le manipule à souhait. Cette assertion confère à l'avertissement de la deuxième préface, une manifeste inutilité voire une profonde contradiction étant donné que face au diable, la prudence est vaine. En effet, quel que soit sa fermeté et sa résistance, l'être humain reste faible face à la force de Satan qui lui sera toujours supérieure. Serait-il alors possible de penser dans ce cas précis, que Baudelaire jouerait le rôle du charmeur, tout comme le fait Satan ? Ne serait-il pas alors possible de penser que dans sa deuxième préface, Baudelaire pourrait viser un lecteur curieux à même de se laisser tenter par l'interdit et à qui il ferait miroiter un mystère enfoui dans les gouffres de la tentation, afin de mieux l'y mener ?

Dans la quatrième strophe enfin, Baudelaire revient vers la fraternité révélée dans « Au Lecteur » en la faisant plus sélective. En effet, le poète invite son lecteur à être son frère de malheur, à le comprendre et à le plaindre. Comme lui son âme souffre et comme lui, il erre dans les gouffres en espérant y trouver son paradis :

*Âme curieuse qui souffre  
Et vas cherchant ton paradis,  
Plains-moi !... Sinon, je te maudis !<sup>1</sup>*

De son côté, l'aspect structurel du poème participe également à mettre en relief l'omniprésence du Mal à travers la séduction. En effet, la disposition des rimes des deux dernières strophes de ce sonnet mettent l'accent sur le Mal central de la poésie baudelairienne. A travers les rimes [ʃaʁme / eme] et [gufʁ/sufʁ] qui se croisent, le poète semble dire que pour l'aimer et pour être charmé par sa poésie, il faut savoir souffrir en prenant le risque de plonger dans le gouffre.

De quelle nature pourrait donc être cette souffrance destinée à ceux dont la rhétorique se fait chez Satan et dont la clé se trouve dans le gouffre ?

L'image du gouffre revient souvent dans la poésie baudelairienne allant jusqu'à servir de titre à une pièce de l'édition de 1868 où le poète, en appréhension à l'égard de Dieu, décrit sa peur du sommeil<sup>2</sup>, ce « grand trou »<sup>3</sup> où « Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve »<sup>4</sup>. Le point en commun entre le « grand trou » auquel il est fait référence ici et le *gouffre* dans « Épigraphe pour un livre

---

<sup>1</sup> « Épigraphe pour un livre condamnée », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> Le sommeil symbolise ici la mort.

<sup>3</sup> « Le Gouffre », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 2.

condamné », est la souffrance qu'ils génèrent. Existe cependant entre eux une différence de taille, l'un est l'œuvre de Dieu, l'autre celui de Satan, l'un est subi comme une fatalité, l'autre est le reflet d'un choix délibéré.

De fait, la souffrance pour laquelle opte le poète et à laquelle il invite son lecteur, est la seule à même de mener vers un paradis comme il apparaît à travers l'oxymore que constitue la dernière rime du poème : [paradi / modi]. Ce paradis est certes maudit, car il naît dans le gouffre des péchés, mais il permet une autre espèce d'extase mystique, à la rhétorique satanique qui permet de s'éloigner de la larme de l'ennui.

Cet oxymore qui révèle la suprématie du Mal<sup>1</sup>, ce « *soleil noir* »<sup>2</sup> qui règne en Dieu sur l'inspiration et l'imaginaire baudelairiens, pourrait également être une manière subtile et métaphorique d'exprimer l'un des premiers signes d'une révolte contre un Dieu décrit comme étant cruel dans « Le Gouffre ». Ce signe rejoint d'une part, le regret ressenti par le poète dans « Au Lecteur », face au manque d'hardiesse de l'âme humaine à commettre des péchés, et d'autre part, les louanges faites à Satan qui « *consol(e) l'homme frêle qui souffre* »<sup>3</sup> dans « Les Litanies de Satan », l'une des trois pièces qui constituent la cinquième section de *Les Fleurs du Mal*, et dont le titre : Révolte, est plus que révélateur.

Comme il fut le cas dans « Au Lecteur » en 1857, la présence du Mal semble bien constituer, dans la préface tardive publiée peu de temps avant la mort du poète, l'idée motrice de l'imaginaire de Baudelaire. Ce dernier explique à son lecteur son projet d'extraire la beauté du Mal qui n'existe que dans le gouffre. Il s'agit, comme le souligne P. Labarthe, d'une vraie « *rhétorique proprement « démoniaque », évoquée dans 'l'Épigramme pour un livre condamné'* ».<sup>4</sup>

Dans ce poème, la présence du corps se fait plus discrète que dans « Au Lecteur ». Nous n'y relevons qu'une seule référence à l'œil, dans la troisième strophe. Cet unique renvoi au corps est pourtant central dans la compréhension de la poésie baudelairienne, car l'« *œil [sachant] plonger dans les gouffres* »<sup>5</sup> est une condition nécessaire pour apprendre

---

<sup>1</sup> Le *Mal*, ainsi que plusieurs autres mots clés de la poésie baudelairienne sont souvent allégorisés avec une majuscule. Patrick Labarthe en fait une analyse très intéressante dans *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Op. Cit. p. 43.

<sup>2</sup> Pour reprendre le titre du livre de Robert Kopp, *Baudelaire : le soleil noir de la modernité*, Gallimard, Paris, 2204.

<sup>3</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 11.

<sup>4</sup> P. Labarthe (1999), Op. Cit. p. 42.

<sup>5</sup> « Épigramme pour un livre condamné », *FDM*, Str. 3.

à aimer le poète<sup>1</sup> et à comprendre son univers.

Cette partie du corps qu'est l'œil est très riche en symboles, tellement qu'« *il existe dans beaucoup de cultures une longue tradition occupée à célébrer l'alliance de la poésie et du regard* »<sup>2</sup>. Baudelaire ainsi que les symbolistes et plus tard les surréalistes, ont beaucoup puisé dans cette profonde source d'inspiration très souvent associée à l'âme dont elle constitue une fenêtre symbolique. *L'œil* n'est-il pas *le miroir de l'âme* ? ainsi, la référence à l'œil du lecteur – dans la troisième strophe – introduit-elle celle à son âme – dans la quatrième – ; une âme qui souffre à l'image de celle du poète. Comme lui, le lecteur doit être en quête d'un paradis maudit. Comme lui, son œil et son âme doivent être curieux, et comme lui, le lecteur doit souffrir pour pénétrer ce monde.

Par ailleurs, cet organe de vision est souvent associé à la lumière et à la transcendance comme s'emploient à affirmer la psychanalyse et la mythologie<sup>3</sup> quand elles proposent que « *la vision suscite toujours des intentions intellectuelles sinon morales : la vision est inductrice de clairvoyance et surtout de rectitude morale.* »<sup>4</sup>

Cette rectitude morale semble pourtant, chez Baudelaire, être travestie en une rectitude dans le goût du Mal qui permet un nouveau regard renouvelé sans cesse de manière kaléidoscopique afin d'échapper à l'ennui.

Ainsi, ce dernier voudrait non seulement que son lecteur regarde dans ces gouffres mais qu'il puisse également méditer sur ce qu'il voit. Cela pourrait expliquer son conseil de ne pas se laisser charmer qui implique une distance nécessaire à la méditation. C'est ce que souligne Ferdinand Alquié dans *Philosophie du Surréalisme* où il insiste sur la quintessence de l'éminence en affirmant que :

*Tout est vision, et qui ne comprendrait que la vision n'est possible qu'à distance ? L'essence même du regard humain introduit dans la connaissance visuelle quelque séparation*<sup>5</sup>.

Ainsi, dans « Épigraphe pour un livre condamné », préface à la fois tardive et testamentaire, Baudelaire abandonne la forme travestie de l'homélie employée dans « Au

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Anne-Marie Laurian, *Les cinq sens et les sensations*, Peter Lang, Berlin, 2007, p. 103.

<sup>3</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1963), Dunod, Paris, 1992 (11<sup>ème</sup> édition), p. 170. Les prochaines références à ce livre indiqueront (1963) afin de rester fidèle à la contextualisation des idées duraniennes. Pour sa part, la pagination sera celle de la 11<sup>ème</sup> édition de 1992.

<sup>4</sup> Ibid. p. 170-171.

<sup>5</sup> Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, Paris, 1955, p. 185.

Lecteur » en mettant l'accent sur la force tentatrice de Satan et sur un langage rhétorique qui célèbre le charme du Mal qui naît de la quête d'un paradis se trouvant dans le gouffre de l'âme, dans le gouffre de soi. C'est à cet univers baudelairien que le lecteur doit adhérer sous peine d'être confronté à l'incompréhension de l'essence même de la poésie qu'il lui offre.

En définitive, le lecteur est d'emblée considéré, dès 1857, dans le poème-préface de *Les Fleurs du Mal* baptisé à son nom, comme un « semblable », un « frère ». En 1861 et 1868, il reste dans « Épigraphe pour un livre condamné », un frère, mais dans la souffrance et dans la méditation. Deux conditions incontournables qui le rapprochent du poète en le guidant dans la quête d'un paradis aussi maudit qu'abyssal. Baudelaire expose à son lecteur l'aperçu d'un monde placé sous le signe de la séduction du Mal qui conduit au plaisir éphémère ressenti dans le charme de l'interdit, où l'homme, *débauché*, et la femme, *antique catin*, sont tous deux placés sous le signe de la perversion des valeurs morales. Cette furtivité du plaisir de la chair est surtout le signe de la furtivité du temps qui place la mort en épée de Damoclès sur la tête du poète et de son lecteur. Le temps file, la mort guette, et l'ennui, s'érige en monstre en menaçant de son « *pleur involontaire* »<sup>1</sup>.

#### 1.4. Le Frontispice de *Les Épaves* :

En 1866, soit neuf ans après la première édition de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire édite vingt-trois poèmes sous le nom de *Les Épaves*. Ce volume, édité en Belgique loin de la juridiction française et pour cause, contient parmi les poèmes qui le composent les six pièces qui avaient fait scandale une dizaine d'années auparavant.

La particularité de cette édition est la présence d'un frontispice commandé par Baudelaire et dessiné par Félicien Rops, peintre et graveur belge. Le poète va être attiré par la symbolique qui apparaît dans le travail du dessinateur belge, souvent inspirée de la littérature et de la religion, pour représenter des thèmes récurrents tels que le squelette, la mort et le Diable, ce qui convient parfaitement au monde morbide baudelairien.

L'entreprise du frontispice fut d'abord confiée par Poulet-Malassis à Bracquemond qui devait le concevoir pour la deuxième édition de *Les Fleurs du Mal*. Plusieurs ébauches ont été entamées mais ne furent pas prêtes pour cette édition de 1861.

---

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 10.

On reporta alors l'idée pour la troisième édition du recueil mais Bracquemond finit par abandonner le projet, un retard qui explique la raison pour laquelle le dessin n'a pas accompagné la deuxième édition de *Les Fleurs du Mal*, comme l'imaginait Baudelaire, mais celle de *Les Épaves*.

Baudelaire rencontre Rops<sup>1</sup> par l'intermédiaire de Poulet-Malassis. Chacun d'eux tombe sous le charme du travail de l'autre en se reconnaissant dans ce monde symbolique du Diable et de la mort où les deux artistes puisaient leur inspiration. Rops écrit de Namur, à Poulet-Malassis en 1864 :

*Baudelaire est, je crois, l'homme dont je désire le plus vivement faire la connaissance, nous nous sommes rencontrés dans un amour étrange, l'amour de la forme cristallographique première: la passion du squelette.*<sup>2</sup>

L'admiration est telle, que l'œuvre de Rops connaîtra des affinités avec le monde baudelairien, nous pouvons même aller jusqu'à parler d'une influence de l'œuvre poétique baudelairienne. Notons, à titre d'exemple, gravé sur l'eau-forte intitulée *La Belle Madame X*<sup>3</sup>, les deux premiers vers de la cinquième strophe de « Au Lecteur » : « *Comme un débauché qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin* ».

De son côté, Baudelaire écrit à Manet le 11 mai 1865 :

*Rops est le seul véritable artiste (dans le sens où j'entends, moi, et moi*

---

<sup>1</sup> « Peintre et graveur belge [...] Rops est incontestablement un des dessinateurs les plus à la mode à Paris, où il fréquente de nombreux écrivains, en particulier Baudelaire (il exécuta une gravure pour *Les Épaves*, 1866), Huysmans et Peladan. Entre 1866 et 1893, chaque œuvre de Rops, « L'infâme Fély », envoyée au Salon suscite des scandales retentissants (*Pornocratès*, 1896, eau-forte et aquarelle, collection Marcel Mabille, Bruxelles).

L'iconographie de Rops s'apparente d'une certaine manière à celle du répertoire symboliste. Le peintre, dont l'inspiration est souvent littéraire, aime à transposer en signes plastiques un certain satanisme baudelairien ou le goût pour le démoniaque cher à Barbey d'Aurevilly. Certains motifs apparaissent souvent dans ses œuvres : le squelette (*La Mort au bal*, 1870, huile, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo ; *La Mort qui sème la discorde*, huile, collection particulière, Turin), le Diable (*La Luxure*, 1890, gravure, Bibliothèque royale, Bruxelles).

Rops s'intéresse aux mœurs du temps. Mais, s'il dépeint la perversité de son époque, il ne fait pas œuvre de moraliste. Au contraire, il crée une mythologie du péché qui deviendra à son tour une idéologie du vice. Le peintre exécute des dessins d'un érotisme ouvert et violent qui lui assurent un succès considérable. *Le Sacrifice de la nuit* (dessin, Bibliothèque royale de Bruxelles) est un excellent exemple de cette luxure bourgeoise qui mêle aisément des traits pervers à une conception franche et même un peu simpliste de l'érotisme. Peladan écrira à Rops : « *J'ai vu de vous des eaux-fortes magistrales et d'une perversité si intense que moi qui prépare le Traité de la perversité je me suis épris de votre extraordinaire talent...* » in. Encyclopédie Universalis en ligne sur le lien suivant :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/felicien-rops/>

<sup>2</sup> Lola Bermudéz, « La morsure ropsienne », in. *Revisita Correspondance*, n°2, Décembre 1991, Université Castilla La Mancha, p. 36 (n°19).

<sup>3</sup> Cf. Annexe n°2, p. II.

*seul peut-être, le mot artiste), que j'aie trouvé en Belgique.*<sup>1</sup>

C'est « *en feuilletant l'histoire des Danses macabres, d'Hyacinthe Langlois* »<sup>2</sup> que Baudelaire eut l'idée d'un frontispice pour la seconde édition de *Les Fleurs du Mal* où il serait également question d'une autre danse macabre. Baudelaire savait déjà ce que devait représenter le frontispice, il en fait une description à Nadar en 1859, avant même que la gravure ne soit réalisée par Rops qu'il n'avait pas encore rencontré :

*Un squelette arborescent, les jambes et les côtes formant le tronc, les bras étendus en croix s'épanouissant en feuilles et bourgeons, et protégeant plusieurs rangées de plantes vénéneuses, dans de petits pots échelonnés comme dans une serre de jardinier [...]. Je veux en revenir au système du frontispice antique mais traité d'une manière ultra-romantique*<sup>3</sup>.

Cette sorte d'ekphrasis imaginaire que fait Baudelaire à Nadar de ce qu'il voudrait être un frontispice, montre bien la sensibilité du poète, également critique d'art, au dessin et à la peinture qui ont une influence indéniable sur sa poésie et sur la vision qu'il se fait de la beauté artistique. De son côté, la dernière phrase de cet extrait souligne, à notre sens, deux points essentiels qui fusionnent, en l'occurrence, un retour aux sources antiques marqué par une modernité qui se veut ultra-romantique.

Le frontispice de *Les Épaves* fut accompagné d'une notice en rouge, une sorte de légende qui a pour but de proposer une explication à ce dernier :

*Sous le Pommier fatal, dont le tronc-squelette rappelle la déchéance de la race humaine, s'épanouissent les Sept Péchés Capitaux, figurés par des plantes aux formes et aux attitudes symboliques. Le Serpent, enroulé au bassin du squelette, rampe vers ces Fleurs du Mal, parmi lesquelles se vautre le Pégase macabre, qui ne doit se réveiller, avec ses chevaucheurs, que dans la vallée de Josaphat.*

*Cependant une Chimère noire enlève au-delà des airs le médaillon du poète, autour duquel des Anges et des Chérubins font retentir le Gloria in excelsis !*

*L'Autruche en camée, qui avale un fer à cheval, au premier plan de la composition, est l'emblème de la Vertu, se faisant un devoir de se nourrir des aliments les plus révoltants :*

*VIRTUS DURISSIMA COQUIT*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Baudelaire, *Correspondance*, [C.P. & J.T], Op. Cit. p. 340.

<sup>2</sup> Lettre du 16 mai 1859 à Félix Nadar, in. Ibid. p. 165.

<sup>3</sup> Ibid. p. 165-166.

<sup>4</sup> Erastène Ramiro, *L'œuvre gravée de Félicien Rops*, Librairie Conquet, Paris, 1887, p. 267 – 268.



La représentation de l'eau-forte de *Les Épaves* ainsi que la notice explicative qui l'accompagne montrent bien que le projet du frontispice était destiné à accompagner une édition de *Les Fleurs du Mal*. Cela apparaît d'une part, à travers la présence des différents animaux qui représentent les Sept Péchés Capitaux et qui rappellent la huitième strophe de « Au Lecteur » comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent ; d'autre part, à travers la présence de ce squelette arborescent qui selon la notice, représente à la fois le *pommier fatal* et la *déchéance de la race humaine*. La présence de ce pommier souligne l'inspiration biblique à travers la référence symbolique à Adam et Ève, alors que la déchéance humaine rappelle la chute à travers leur expulsion de l'éden. La symbolique chrétienne est également présente à travers le serpent qui s'enroule autour du squelette.

La déchéance est directement reliée aux symboles religieux du pommier et du serpent. C'est donc sous un aspect punitif que les premiers ancêtres bibliques furent chassés du paradis, ce qui les a condamnés, et avec eux toute l'humanité – du moins d'un point de vue baudelairien –, à vivre une vie de déchéance où se subit l'omniprésence du Mal, symbolisée par les animaux allégoriques.

Nos précédentes suppositions avaient souligné les nombreuses références à une double dimension temporelle, chrétienne et antique qui apparaît également dans la notice explicative du frontispice. En effet, *un pégase<sup>1</sup> morbide* – disparu probablement avec la civilisation antique – y rejoint la vallée de Josaphat<sup>2</sup> appelée également *la vallée du Jugement Dernier*, celle où le Dieu de l'Ancien et du Nouveau Testament est censé ressusciter les morts pour le jour du Jugement dernier<sup>3</sup>.

Les deux dimensions temporelles qui apparaissent dans les deux premiers titres envisagés pour le premier recueil et que nous avons supposé fusionner dans le titre même de *Les Fleurs du Mal*, fusionnent également dans ce frontispice qui était, rappelons-le, destiné à accompagner le recueil.

---

<sup>1</sup> Dans la mythologie gréco-latine, Pégase est un cheval ailé né du sang de la Méduse quand Persée la décapite. Il vole aussitôt vers l'Olympe pour y servir les Dieux. Cf. Op. Cit. Myriam Philibert, p. 224.

<sup>2</sup> « Vallée de Josaphat. Joël dit que le Seigneur assemblera toutes les nations dans la vallée de Josaphat, et qu'il entrera en *jugement* avec elles dans cet endroit. [...] Aben-Ezra croit que cette vallée est [...] vers la mer Morte, et au-delà du désert de Thécné. [...] D'autre croient que la vallée de Josaphat est entre les murs de Jérusalem et le mont des Oliviers, et qu'elle est arrosée du torrent de Cédron, qui coule au milieu de cette vallée. [...] Joël a voulu sous ce nom marquer en général le lieu où le Seigneur doit exercer son jugement contre les nations, et celui où il doit paraître au jugement dernier avec tout l'éclat de sa majesté. » in. L'Abbé Migne, *Encyclopédie Théologique. Tome II : Dictionnaire de la Bible*, Editée aux Ateliers catholiques du Petit-Montrouge, Paris, 1845, p. 1099.

<sup>3</sup> « En ces jours-là, je rassemblerai toutes les nations, je les ferai descendre dans la vallée de Josaphat ; là j'entrerai en jugement avec elles au sujet d'Israël, mon peuple et mon héritage » (Joel III, 2)

Notons, par ailleurs, que le serpent biblique qui apparaît dans le premier paragraphe de la notice s'enroule autour du squelette en s'arrêtant, comme on peut l'observer sur le frontispice, en bas de son buste où on peut clairement distinguer son cœur. Cet organe qu'est le cœur est d'une grande symbolique religieuse. Il apparaît plusieurs fois dans les textes sacrés d'une part, comme le foyer de la vie mais également de la foi et de la sincérité<sup>1</sup>, d'autre part, comme un lieu de punition voire de mort<sup>2</sup>.

Par ailleurs, la position même du squelette, les bras levés vers le ciel, rappelle la position du Christ sur la Croix, d'autant que ces bras se terminent en branches rappelant par-là le bois du crucifix :

*[...] puisque la forme de la Croix est apte en elle-même à suggérer l'image du corps humain, on peut pratiquement considérer comme équivalents le symbolisme du cœur de Jésus (centre du corps) et celui du centre de la croix.<sup>3</sup>*

De fait, nous nous interrogeons sur le cœur du squelette qui subsiste malgré la décomposition complète du corps : cette survivance ne serait-elle pas une conséquence de la présence du serpent qui représente la tentation qui charme l'humanité ?

Le serpent étant l'avatar de Satan et de sa tentation, la survie du cœur pourrait être le résultat du Mal dans lequel le poète puise sa verve poétique. Ceci rejoindrait l'explication du dernier paragraphe de la notice qui, à travers l'image de l'autruche, nourrit l'idée que la *Vertu se trouve dans les aliments révoltants (Virtus durissima coquit<sup>4</sup>)*. Une révolte qui n'est pas sans rappeler celle de « Au Lecteur » où le poète se désole du manque d'hardiesse. Nous supposons par ailleurs, que la Vertu pourrait renvoyer ici à l'inspiration

---

<sup>1</sup> Comme il est le cas, entre autres, dans ces versets :

- « Après ces jours-là, dit l'Éternel: Je mettrai ma loi au dedans d'eux, Je l'écrirai dans leur cœur; Et je serai leur Dieu, Et ils seront mon peuple ». Jérémie 31 : 33.
- « Je leur donnerai un cœur pour qu'ils connaissent que je suis l'Éternel; ils seront mon peuple, et je serai leur Dieu, s'ils reviennent à moi de tout leur cœur. » Jérémie 24 : 7.
- « Je vous donnerai un cœur nouveau, et je mettrai en vous un esprit nouveau; j'ôterai de votre corps le cœur de pierre, et je vous donnerai un cœur de chair. » Ezéchiel 36 : 26.

<sup>2</sup> Comme nous pouvons le noter, entre autres, dans :

- « <sup>15</sup>Mais laissez en terre le tronc où se trouvent les racines, et liez-le avec des chaînes de fer et d'airain, parmi l'herbe des champs. Qu'il soit trempé de la rosée du ciel, et qu'il ait, comme les bêtes, l'herbe de la terre pour partage. <sup>16</sup>Son cœur d'homme lui sera ôté, et un cœur de bête lui sera donné; et sept temps passeront sur lui. <sup>17</sup>Cette sentence est un décret de ceux qui veillent, cette résolution est un ordre des saints, afin que les vivants sachent que le Très-Haut domine sur le règne des hommes, qu'il le donne à qui il lui plaît, et qu'il y élève le plus vil des hommes. » Daniel 4 : 15-17.

<sup>3</sup> Marc Girard, *Les Symboles dans la Bible : Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Tome 1 : La notion de symbole et les choses symboliques, Les Éditions Bellarmin, Montréal, 1991, p. 612.

<sup>4</sup> L'esprit se nourrit des choses les plus difficiles.

et à la beauté artistique d'autant que ce frontispice est une sorte de fusion entre l'art du dessin – et de la peinture de manière plus générale – et celui de la poésie.

D'un autre côté, le squelette, qui nous rappelle étrangement le pendu d'« Un Voyage à Cythère », se voit attribuer une sorte de double symbolique dans le médaillon du poète qui s'envole avec la chimère, d'autant que ces deux créatures se rejoignent dans l'imaginaire mythologique. En effet, le squelette symbole de finitude se trouve entouré par un serpent alors que son pendant allégorique – qui est le médaillon du poète – est élevé vers les éthers par une chimère, créature de la mythologie qui s'avère descendante de la vipère Echidna ayant elle-même une queue de serpent. Ainsi, la dimension chrétienne et la dimension antique se trouvent encore une fois en fusion pour exprimer l'imaginaire baudelairien.

Par ailleurs, l'ascension mythologique du médaillon du poète est accompagnée par le chant religieux des anges qui font retentir l'hymne du *Gloria in excelsis*. Notons que le titre complet de cette hymne liturgique chrétienne est *Gloria in excelsis Deo* qui signifie *Gloire à Dieu au plus haut des Cieux*. En d'autres termes, la notice du frontispice ampute le titre de l'hymne religieuse d'un seul mot mais qui n'est pas des moindres. Elle fait disparaître *Dieu* du titre de la liturgie qui lui est consacrée. Cette suppression permet d'envisager une ascension propre au poète en l'éloignant de la bénédiction divine. Elle devient une ascension de la beauté et de l'art.

Notons également la couleur noire attribuée à la chimère qui pourrait être, selon nous, l'expression d'un deuil ressenti par le poète de *Les Fleurs du Mal* quant à la disparition de la culture antique au profit de la culture chrétienne d'où possiblement, la suppression de *Dieu* du titre de la liturgie et l'emploi de l'archaïsme *poète* que Baudelaire emploie systématiquement dans sa poésie au lieu de *poète*.

Cette double présence de la culture antique et de la culture chrétienne ne se réalise qu'à travers l'imaginaire du poète qui semble dans ce frontispice, formuler une arrogante prépondérance. En effet, il est possible de noter l'expression d'une sorte de supériorité du poète, semblable à celle de Dieu qui apparaît à travers tous ces anges et chérubins qui chantent sa gloire. Cette représentation du poète – avec entre autres le visage de Baudelaire sur le médaillon – incite à davantage d'intérêt pour ce qui est de l'importance de l'art qui permet à Baudelaire, à travers le dessin de Rops, d'exprimer une vision picturale de ses *fleurs maldives* ; une vision, dont il a fait l'ekphrasis avant même de rencontrer l'artiste

belge.

## 2. Lecture de l'incipit de *Les Fleurs du Mal* :

« *Il n'est de seuil qu'à franchir* »<sup>1</sup>. C'est ainsi que Genette clôt son essai sur le paratexte et c'est bien ce seuil que nous allons à présent tenter de franchir après avoir effectué, dans le chapitre précédent, une analyse de quelques éléments paratextuels. C'est en ayant à l'esprit l'importance accordée par Baudelaire à l'ordre dans lequel apparaissent ses poèmes dans *Les Fleurs du Mal*, que nous avons eu l'idée de nous intéresser de plus près aux premiers poèmes du premier recueil baudelairien. En d'autres termes, nous allons nous intéresser à l'incipit de *Les Fleurs du Mal*.

La plupart des travaux autour de l'incipit se font sur des récits même si cette notion renvoie par définition, aux « *premiers mots d'un manuscrit, d'un poème ou d'un ouvrage* »<sup>2</sup>. Cette notion qui désigne le début d'un texte, dont l'objet est de tenter de nouer un pacte de lecture<sup>3</sup> avec un lecteur potentiel, bien que traitée par plusieurs théoriciens, reste sujette à débat quant à la délimitation de son étendue au début d'un texte. Andrea Del Lungo a tenté en 1993, de délimiter la fin de l'incipit en se basant sur l'idée d'une fracture qui sépare ce dernier du reste du texte. Il précise que l'incipit est un :

*[...] fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction [...] et qui se termine à la première fracture importante du texte.*<sup>4</sup>

Quelques années plus tard, dans *L'incipit romanesque*, Del Lungo propose une définition de l'incipit qui semble très intéressante pour notre analyse des premiers poèmes de *Les Fleurs du Mal*. Il précise que ce fragment introductif du texte :

*[...] constitue le point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début les repères nécessaires à sa propre exploration.*<sup>5</sup>

En poésie, la notion d'incipit n'a pas réellement été définie de manière précise. De

---

<sup>1</sup> G. Genette (1987), *Op. Cit.*, p. 413.

<sup>2</sup> Philippe Sohet, *Images du récit*, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 107.

<sup>3</sup> Selon Philippe Lejeune, le pacte de lecture est « une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des 'horizons d'attente', à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler. » in. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p. 311.

<sup>4</sup> Andrea Del Lungo, « Pour une sémiotique de l'incipit », in *Poétique* n° 94, avril 1993, pp. 131-152.

<sup>5</sup> Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Seuil, Paris, 2003, p. 33.

fait, les lectures des incipits poétiques divergent d'un critique à un autre. Il est parfois question du début d'un poème<sup>1</sup>, d'autres fois, du début d'un recueil<sup>2</sup>. Pour notre part, nous avons choisi d'étudier l'incipit de *Les Fleurs du Mal* avec, en idée, la conception que propose De Lungo pour ce qui concerne le roman. En d'autres termes, nous étudierons les premiers poèmes du recueil en essayant de mettre l'accent sur les axes principaux que Baudelaire définit, comme nous allons le montrer, dès le début du recueil.

Ayant noté l'intérêt porté par Baudelaire à son lecteur, nous allons tenter de montrer que cet intérêt dépasse la préface en se perpétuant dans le recueil. En effet, nous avons relevé dans quatre des cinq premiers poèmes de *Les Fleurs du Mal*, le retour vers les thèmes suggérés par les éléments paratextuels. Nous pensons que ces poèmes liminaires résument les grands axes de l'imaginaire baudelairien que le poète explicite dès le début du recueil.

## 2.1. Le poète : De la bénédiction de la souffrance à la supériorité :

Le poète est présent aux côtés du lecteur à travers un nous inclusif qui les met dans un premier temps à égalité devant la tentation séductrice du mal et dans un deuxième temps devant la nécessité de savoir plonger dans son gouffre pour apprécier la beauté. Le poète apparaît ensuite, sans son lecteur dans « Bénédiction », le second poème du recueil et premier de la première section « Spleen et idéal ».

Avant de commencer l'analyse de l'image du poète, il semble nécessaire de s'arrêter sur le titre même de cette section qui illustre ses deux thèmes principaux ; le *spleen* et l'*idéal*. Il révèle le profond contraste qui existe dans l'esprit baudelairien et qui constitue sa force créatrice non seulement dans cette première section mais également dans toute sa poésie. Robert-Benoit Chérix explique à ce propos que :

*Ce dualisme essentiel se poursuit à travers l'œuvre entière et jusqu'au dernier vers du 'Voyage' où il s'exprime par cette pathétique alternative*

---

<sup>1</sup> C'est le cas, entre autres, de l'analyse de l'incipit que propose Mercedes Blanco du poème « Première solitude » de Gongóra in. « Les 'fables' dans la langue poétique des solitudes », in. *Mythe et récit poétique*, Collection « Littérature », Université Blaise-Pascal, Association des publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clarmont-Ferrand, 1998, p. 49 – 64 ou encore l'analyse que propose Jean-Jacques Thomas dans *La Langue, la poésie : Essais sur la poésie française contemporaine*, Collection « Problématique », Presses Universitaires de Lille, 1989, à travers une phrase introductive pour chaque poème « *J'imagine que je vous invite à concevoir un monde où* », p. 56.

<sup>2</sup> Comme le fait, à titre d'exemple, Isabelle Violante Picon dans *Une œuvre originale de poésie : Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 17 avec le poème liminaire de Giuseppe Ungaretti dans son recueil *Il Porto Sepolto* (1916).

*'Enfer ou Ciel', - dualisme qui est une opposition et une rupture au sein de l'être profond de l'homme, et le conflit est mesuré par les coordonnées de l'éternité.<sup>1</sup>*

Chérix veut par-là expliquer que ce dualisme entre spleen et idéal est l'expression d'un contraste ontologique dans l'esprit baudelairien, une versatilité entre Ciel et Enfer. En effet, l'esprit baudelairien fonctionne souvent à travers un profond dualisme et cela en tout sentiment et en toute chose. Ce dualisme joue un rôle important dans la création baudelairienne qui parfois, s'attèle à expliquer les fondements d'un idéal espéré, et d'autres fois, à exprimer le désespoir et le spleen qui naissent de l'échec de cet idéal à aboutir dans le monde moderne.

Si « Au Lecteur » se pose comme un poème-préface pour expliquer les fondements essentiels du recueil, « Bénédiction », poème liminaire, joue à son tour un rôle introductif quant à la conception que se fait Baudelaire du poète mais également de l'artiste de manière plus générale dans le monde qui voit naître et se développer la poésie et l'art.

C'est dans la première strophe de « Bénédiction », premier poème de la première section que « *le Poète apparaît en ce monde ennuyé* »<sup>2</sup> mais aussi dans le recueil, avec une majuscule qui lui confère déjà une grandeur et une supériorité ou tout simplement, une différence. Chérix affirme que ce poème se compose de quatre parties « *reliées par une transition. Le sujet – le crime maternel – le contre-sujet – le crime de la femme – sont suivis chacun d'une élévation spirituelle qui est, par contraste, le chant du poète meurtri par la haine mais consolé par la foi.* »<sup>3</sup>. Il est vrai que le *Poète* apparaît dans ce long poème, d'une part aux côtés de « *sa mère épouvantée* »<sup>4</sup>, des gens qui « *l'observent avec crainte* »<sup>5</sup> et de sa femme « *aux ongles des harpies* »<sup>6</sup>, d'autre part, aux côtés d'un Ange, « *l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage* »<sup>7</sup>.

Il serait cependant possible de diviser ce poème non en quatre mais en sept parties. La première serait composée de la première strophe qui joue le rôle d'introduction au poème en annonçant l'apparition du poète, sa naissance. La deuxième partie (Strophes 2 à

---

<sup>1</sup> Robert-Benoit Chérix, Commentaire des « Fleurs du mal » : essai d'une critique intégrale, Slatkine, Genève, 1993, p.17.

<sup>2</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> R. B. Chérix, Op. Cit. p.18.

<sup>4</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 8.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 12.

<sup>7</sup> Ibid. Str. 7.

5), celle du *crime maternelle* comme le précise Chérix. La troisième (strophes 6 et 7), celle de l'élévation par l'identification au Christ. La quatrième (Strophes 8 et 9) celle de la description de la cruauté et de l'hypocrisie des hommes. La cinquième (Strophes 10 à 13) celle de la cruauté de la femme. La sixième (Strophes 14 à 17), celle qui revient sur le titre du poème en présentant la souffrance telle une bénédiction. La septième, enfin, (Strophes 18 à 19), celle qui marque une opposition entre Dieu et Satan, souvent négligée par la critique littéraire.

C'est donc à la première strophe qu'apparaît le poète dans le monde et nommément dans le recueil :

*Lorsque par décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :<sup>1</sup>*

Cette première strophe qui est également la première du recueil est d'une importance capitale. Chérix pense que « *chacun des trois premiers vers (...) condense une des idées essentielles de l'intelligence de l'œuvre baudelairienne* »<sup>2</sup>. Nous ajouterons qu'il s'agit là surtout de l'essentiel quant à l'existence du poète par rapport au monde et par rapport à la religion.

Chérix voit dans le premier vers, l'effet de la providence « *définie par un plan surnaturel* »<sup>3</sup>. Le deuxième vers est quant à lui marqué par ce contraste entre le *Poète* et le monde ennuyé qui l'entoure et où il ne se reconnaît pas. Ceci explique peut-être la présence de la majuscule qui marque la différence entre le *Poète* et les autres personnages – notamment féminins – de ce poème qui sont quant à eux évoqués en minuscule. Le troisième vers marque la première apparition de la mère du poète qui refuse totalement son existence et qui répond au « *décret des puissances suprêmes* » par des blasphèmes. Beaucoup de biographes<sup>4</sup> et de critiques littéraires ont tenté pour certains, d'établir un lien entre cette mère du texte et Madame Aupick, la mère de Baudelaire, pendant que d'autres

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>2</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p.17.

<sup>3</sup> Ibid. p.18.

<sup>4</sup> Eugène Crépet mentionne l'extrait d'une lettre de Madame Aupick adressée à Charles Asselineau où elle exprime une grande déception quant au choix de son fils du métier d'écrivain : « (...) Quelle stupéfaction pour nous, quand Charles s'est refusé à tout ce qu'on voulait faire pour lui, a voulu voler de ses propres ailes et être auteur ! Quel désenchantement dans notre vie intérieure si heureuse jusque-là ! Quel chagrin ! (...) » in. *Charles Baudelaire : Etude biographique Suivie de Baudelairiana d'Asselineau*, (Revue et mise à jour par Jacques Crépet, Librairie Léon Varnier, Paris, 1906, p. 18.

l'ont catégoriquement<sup>1</sup>nié.

Il est vrai que Baudelaire met souvent sa vie en texte et ce ne sont pas les exemples qui manquent. Plusieurs poèmes, souvent marqués de nostalgie et de tristesse, sont inspirés par sa mère, par ses différentes maitresses et même par certains de ses amis ou contemporains. Cependant, cette inspiration d'ordre biographique transcende souvent la vraie vie du poète qui a le don de la dramatisation et de l'exagération. Cette transcendance dans l'œuvre baudelairienne est aussi le point de vue de J. D. Hubert qui va encore plus loin en proposant une dépersonnalisation du *Poète* :

*Le héros de Bénédiction n'est pas nécessairement Baudelaire lui-même (...) Et il serait téméraire aussi de ne voir en lui que le symbole de l'artiste persécuté par les philistins, thème fréquent chez les romantiques. Le Poète représente la poésie absolue, la beauté, l'idéal et même la création divine. Dieu l'envoie dans le monde, comme il y a envoyé son Fils, pour qu'il rachetât l'humanité, sinon du péché originel.*<sup>2</sup>

Nous placerons cette citation au centre de notre analyse à plusieurs niveaux ; d'abord, pour ce qui est du sujet qui ne serait pas Baudelaire lui-même, ensuite, pour ce qui est de la représentation parfaite de la beauté et de la poésie à laquelle renvoie le terme de *Poète* et, enfin, le fait que ce dernier soit la représentation du Christ envoyé sur terre par Dieu, pour racheter l'humanité.

Pour commencer, nous pensons que la présence biographique dans les textes baudelairiens a déjà été établie et que ce qui serait réellement téméraire est de nier son influence sur ses textes. Comme déjà mentionné, Baudelaire écrit souvent sa vie de manière exagérée ou parfois même prismatique, et nous pensons que ce premier poème qui est un texte de jeunesse, ne s'éloigne pas de cette écriture à plusieurs points. Il est vrai qu'il serait exagéré de penser que Madame Aupick mérite la damnation éternelle à l'image de la mère du poète de « Bénédiction » mais l'idée du refus du métier d'auteur se voit clairement dans sa correspondance susmentionnée<sup>3</sup>.

Sans vouloir faire le travail d'un biographe, nous voudrions nous arrêter

---

<sup>1</sup> Voir entre autres : Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1963. Roland Derche, *Etudes de Textes Français* (Volume 5), Société d'Édition d'Enseignement Supérieure, Paris, 1966. Thierry Savatier, *Une Femme trop gaie : biographie d'un amour de Baudelaire*, CNRS Editions, Paris, 2003. E. Dhérissart, *Une Prière pour Baudelaire*, Brochet, Paris, 2012.

<sup>2</sup> Judd David Hubert, *L'esthétique des « Fleurs du mal » : essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine, Genève, 1993, pp. 221-222.

<sup>3</sup> Cf. p. 65, note n°2.

également sur la lettre que Baudelaire publie le 25 juillet 1855, soit deux ans avant la publication de *Les Fleurs du Mal*, à l'intention de Maria Clemm, belle-mère d'Allan Edgar Poe dont voici un passage qui nous semble tout aussi troublant qu'intéressant :

*Je devais cet hommage public à une mère dont la grandeur et la bonté honorent le monde des lettres autant que les merveilleuses créations de son fils. Je serais mille fois heureux si un rayon égaré de cette charité qui fut le soleil de sa vie pouvait, à travers les mers qui nous séparent, s'élançer sur moi et me réconforter de sa chaleur magnétique.<sup>1</sup>*

L'intérêt que peut avoir cette lettre, et ce passage en particulier, réside dans ce profond désir qu'éprouve Baudelaire d'être compris, accepté et soutenu par sa propre mère dans la vie d'auteur qu'il a choisi de mener. A travers cet hommage, il crie publiquement sa propre souffrance.

Il nous a semblé nécessaire de lire la deuxième partie de « Bénédiction », consacrée à l'image maternelle, à la lumière de ces quelques éclairages qui ne peuvent qu'être utiles à une meilleure interprétation de ce qui traverse l'esprit de Baudelaire lorsqu'il présente l'image d'une mère cruelle par son épouvantement, une mère qui blasphème, à travers des références chrétiennes indéniables, la naissance d'un fils non voulu ; une mère qui crie sa douleur en crispant « *ses poings vers Dieu* »<sup>2</sup> :

*« Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,  
Plutôt que de nourrir cette dérision !  
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères  
Où mon ventre a conçu mon expiation !*

*« Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes  
Pour être le dégoût de mon triste mari,  
Et que je ne puis pas jeter dans les flammes,  
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,*

*« Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable  
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,  
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,  
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés ! »<sup>3</sup>*

Il est important de signaler que « Bénédiction » est le seul poème où certaines

---

<sup>1</sup> Extrait de lettre adressée à Maria Clemm, belle-mère d'Allan Edgar Poe, publiée le 25 juillet 1854 dans le *Pays* en tête d'*Une aventure dans les montagnes rocheuses*, un des contes de Poe traduit par Baudelaire. In. *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 318.

<sup>2</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> *Ibid.* Str. 2 à 4.

strophes se font par une énonciation féminine ; d'abord, celle de la mère, ensuite, celle de la femme. Christine Planté précise à ce propos que « *L'énonciation en première personne féminine occupe de façon exclusive un seul poème (XVII La Beauté) où elle relève de la proposée et de l'allégorie* »<sup>1</sup>, ce qui confère une importance capitale à ces deux « voix féminines [qui] occupent des séquences importantes de « Bénédiction » (avec les terribles paroles de la mère du poète, puis celle de sa femme) »<sup>2</sup>.

C'est donc la mère du poète qui prend la parole en premier, elle qui telle la Vierge Marie, est choisie par Dieu pour accomplir un dessein particulier, sauf que c'est la honte et le déshonneur qui l'y attendent. Hubert y voit, justement, un travestissement de l'attitude de la Vierge et précise à ce propos que :

*La réaction de la mère s'oppose absolument à celle de la Vierge Marie, lors de l'Annonciation, car elle ne fait que blasphémer. Le 'nœud de vipères' qu'elle eût préféré enfanter ressemble étrangement au serpent satanique que la Vierge écrase sous ses pieds. Quand elle crie : 'Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères/ Où mon ventre a conçu mon expiation' elle ne fait que parodier les paroles de l'Ave : 'Le fruit de vos entrailles est béni ! ». Les 'plaisirs éphémères s'opposent ici à l'Immaculé Conception.'*<sup>3</sup>

Il y a donc bien ici une influence religieuse laquelle, bien que persistante, est travestie en conférant à la mère du poète une indéniable cruauté et en faisant d'elle le contraste parfait de la Vierge.

A la lumière des extraits des correspondances que nous avons notés plus haut, qui montrent sans conteste la souffrance dans laquelle vivait Baudelaire à l'idée du refus catégorique exprimé par sa mère à l'égard de sa profession, il serait aisé de supposer que ces vers seraient composés pour la punir. Pourtant, la mention du mot « *expiation* » à la deuxième strophe, peut pousser à s'interroger sur l'exclusive souffrance du poète car sa mère aussi semble souffrir. Son fils se présente à ses yeux telle une punition contrairement au Christ qui était une bénédiction pour sa mère ainsi que pour l'humanité. En d'autres termes, le travestissement de l'image de la Vierge n'est pas le seul étant donné que le poète apparaît également comme une image travestie du Christ.

---

<sup>1</sup> Christine Planté « Quand je est un(e) autre », in. *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>ème</sup> siècle*, (Sous la direction de Christine Planté), Coll. « Littérature et Idéologie », Presses Universitaires de Lyon, 2002, pp. 81-104, p. 93.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Op. Cit. Judd David Hubert, p. 222.

Baudelaire avait fait souffrir sa mère depuis son plus jeune âge. Il fut un enfant difficile qui ne supportait pas de vivre en internat, seul et éloigné. La séparation de sa mère l'avait énormément perturbé. Le 6 février 1834, à l'âge de douze ans, il écrivait déjà à Madame Aupick du collège où il était interne :

*Je ne t'écris pas pour te demander pardon, car je sais que tu ne me croirais plus ; je t'écris pour te dire que c'est la dernière fois que je me fais priver de sortie, que désormais je veux travailler et éviter toutes les punitions ». Il signe : « Ton fils Charles, bien fâché de te causer tant de mécontentement.<sup>1</sup>*

Ces excuses ne furent que les premières d'une longue liste car Baudelaire passera sa vie à faire souffrir sa mère et à lui promettre en vain de se racheter.

A l'âge adulte, les problèmes d'argent de Baudelaire ont été pour beaucoup dans la dégradation de sa relation avec Madame Aupick. La plupart des lettres envoyées lui demandaient de l'argent par n'importe quel subterfuge de manipulation, ce après avoir dilapidé l'héritage de dix-mille francs que lui avait laissé son père. Celle-ci prenait de l'argent de son mari pour payer les dettes de son fils qu'elle voyait parfois en cachette. L'attitude de son seul enfant la désespérait mais malgré ses quelques colères et quelques attitudes sévères, elle ne pouvait s'empêcher de « *nourrir la dérision* »<sup>2</sup>.

En juillet 1839, à 18 ans, il lui écrit encore en avouant ses torts :

*Mais sois tranquille, à mesure que je grandirai en raison, je grandirai en passion. Je saurai t'aimer davantage. Je m'accuse souvent intérieurement de ne pas te donner tout ce que je te dois. — A force de m'exercer, je parviendrai à être digne de ton affection. Je parviendrai à te contenter.<sup>3</sup>*

Malgré sa colère, la mère du poète dans « Bénédiction » pourrait donc être considérée elle-même comme victime. Nous pensons que Baudelaire a voulu à sa manière, aussi curieuse soit-elle, avec ces quelques premiers vers où il avoue être une « *dérision* » destinée à l'« *expiation* » des crimes maternels, rendre hommage à cette mère qu'il a tant fait souffrir par ses aspirations différentes qui vont à l'encontre de ce qu'elle espérait pour lui.

---

<sup>1</sup> Lettre écrite à Baudelaire à Mme Aupick le 6 février 1834, in. Charles Baudelaire, *Correspondances*, Tome 1 (1832-1860), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1973, p. 23-24.

<sup>2</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> Lettre écrite par Baudelaire à Mme Aupick en février 1832, in. *Corr.* [C. P. I], Op. Cit. p. 73.

De fait, nous pouvons soutenir l'idée qu'une influence biographique existe bel et bien dans ce poème, notamment à travers l'image de la mère du poète qui rappelle en plusieurs points Madame Aupick. De son côté, le poète rappelle également Baudelaire lui-même à travers la souffrance qu'il ressent face au refus de Madame Aupick de son choix de vie qui s'exprime clairement dans ce texte. Mère et fils sont donc tous deux présentés comme des victimes du « *décret des puissances suprêmes* »<sup>1</sup>.

Par ailleurs, Hubert affirme que le *Poète* est la représentation de l'idéal poétique et de la beauté parfaite voire, de la création divine. Pour ce qui est de la perfection de la beauté et de la poésie, il va sans dire que Baudelaire tente tout au long de son œuvre, de proposer une définition de la beauté idéale qu'il conçoit à travers la poésie et l'art, notamment dans les poèmes consécutifs et à titres révélateurs ; « La Beauté » et « L'Idéal ». Nous pensons cependant qu'il serait prématuré de parler dès ce premier poème de ces différentes définitions de la beauté parfaite et de la poésie absolue d'autant que rien dans le texte ne fait directement référence à cela, la seule beauté présente étant celle de la femme du poète décrite à la dixième strophe, non comme idéale, mais comme « *assez belle* ».

« Bénédiction » est donc un texte qui se concentre sur la naissance du poète dans un environnement hostile, mais n'est pas encore la définition de ce qui pourrait être une poésie absolue comme le précise Hubert. Quant au terme de *Poète* qui allie à une majuscule, une ancienne orthographe marquée par un tréma au lieu de l'accent grave, comme il a déjà été fait pour le mot *Poèmes* dans le recueil en prose, nous pensons que Baudelaire y recourt pour deux raisons ; la première serait son aspiration au passé, notamment antique, qu'il n'a de cesse de glorifier. La deuxième, un désir de distinction entre le *Poète* et les autres personnages qui le persécutent dans le poème. La majuscule, enfin, que Baudelaire confère souvent une majuscule à certains mots comme le *Temps*, la *Mort*, la *Prostitution*, la *Débauche*, afin de les allégoriser ou de tout simplement marquer leur importance<sup>2</sup>.

Nous terminerons le commentaire de la citation d'Hubert avec le dernier point où il affirme que le *Poète* est la représentation du Christ envoyé sur terre pour racheter

---

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Consulter à ce sujet l'étude que fait Patrick Labarthe sur l'emploi de la majuscule dans la poésie baudelairienne in. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Op. Cit. p. 43.

l'humanité, une idée qui rejoint celle de différents critiques<sup>1</sup>. Le *Poète* y est, effectivement, décrit à travers un vocabulaire indéniablement chrétien. Dans la sixième strophe il est accompagné d'un Ange et dans la septième, d'un « *Esprit qui le suit dans son pèlerinage* », ce qui renforce l'identification au Messie. Les huitième et neuvième strophes qui constituent la quatrième partie du poème, introduisent l'image du poète dans la société le rapprochant davantage du prophète persécuté par l'hypocrisie sociale mise en lumière par la férocité et les vices qu'incarne la société ainsi que par la cruauté et la brutalité exercées sur lui par ces hommes qu'il veut aimer :

*Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,  
Ou bien, s'enhardissent de sa tranquillité,  
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,  
Et font sur lui l'essai de leur férocité.*

*Dans le pain et le vin destinés à sa bouche  
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;  
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,  
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.*<sup>2</sup>

L'amour que le poète veut donner, accompagné de la référence au pain et au vin qui « évoque l'eucharistie »<sup>3</sup> et démontre une profonde patience, signe d'une grande générosité exprimée face à la cruauté humaine, sont comme le souligne Hubert, « un rapprochement entre la mission de Jésus et celle du poète. Les cendres et les crachats », ajoute-t-il, « également bibliques, contribuent aussi à cette analogie. »<sup>4</sup>. Le poète devient alors une sorte de « nouveau Christ donné par Dieu en pâture à la méchanceté humaine »<sup>5</sup>, notamment celle de sa femme qui répond, face au grand amour qu'il lui porte, avec animosité. Elle va jusqu'à nourrir sa « bête favorite » du cœur même du poète et donc de son être.

Cependant, malgré l'hostilité, le poète arrive à chaque fois à s'élever par son esprit. Face à son statut d'enfant légitime de la honte et à la douloureuse maternité à laquelle il soumet sa mère en la poussant aux limites les plus extrêmes de la cruauté

---

<sup>1</sup> J. D. Hubert, comme il est noté dans sa citation plus haut, et d'autres comme : Mario Richter in. *Baudelaire, Les Fleurs du Mal : Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001 et Robert-Benoit Chérix in. Op. Cit.

<sup>2</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 8 et 9.

<sup>3</sup> J. D. Hubert, Op. Cit., p. 224.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Gérard Conio, *Baudelaire : Étude de Les Fleurs du Mal - Analyse et commentaires*, Série « Œuvres Majeures », Marabout, Allier (Belgique), 1992, p. 301.

humaine, il préfère se trouver une nouvelle « *tutelle invisible d'un Ange* »<sup>1</sup> qui ne peut être que celle de Dieu et, face aux cruelles « *farces impies* »<sup>2</sup> de sa femme, il choisit de regarder « *Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide* » et où « *les vastes éclairs de son esprit lucide / Lui dérobent l'aspect des peuples furieux* »<sup>3</sup>.

D'ailleurs, les cinq dernières strophes de « Bénédiction » constituent une sorte de chant mystique qui rend à la fois, grâce à Dieu et hommage au poète qui vit « *la souffrance / comme un divin remède* »<sup>4</sup> et qui attend, placide, le jour de gloire où sa patience sera récompensée par un « *diadème éblouissant et clair* »<sup>5</sup> qui « *ne sera fait que de pure lumière* »<sup>6</sup>.

André Guyaux précise que :

*Jamais plus beau cantique ait été chanté à la gloire du Poète, ni qu'on ait jamais exprimé en plus beaux vers la noblesse de la douleur et la résignation des âmes privilégiées.*<sup>7</sup>

De son côté, Chérix considère le dernier quatrain du poème comme l'« *un des plus beaux du recueil* »<sup>8</sup>. De fait, ce poète-prophète, cet être rejeté, en proie aux supplices humains, qu'il subit sans protestation, conçoit le malheur comme une « Bénédiction » et s'en va, stoïcien, sur son chemin, aussi gai qu'« *un oiseau des bois* »<sup>9</sup>.

L'identification du poète de « Bénédiction » au Christ est ainsi indéniable. Cela dit, nous remarquons qu'elle se fait à travers un seul aspect ; celui de la souffrance. Comme le Christ, le poète est né pour souffrir mais contrairement à lui, il ne se pose pas comme guide de l'humanité, il s'en fait rejeter. Contrairement à d'autres écrivains comme Victor Hugo<sup>10</sup>, qui voient en l'artiste une sorte de prophète dont la mission est de guider et d'éclairer l'humanité, Baudelaire se pose comme victime sans aucun pouvoir sur ceux qui l'entourent.

En effet, les écrivains romantiques avaient développé plusieurs mythes dont celui

---

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 6.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 12.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 14.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 15.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 18.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 19.

<sup>7</sup> André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal : 1855-1905*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 208.

<sup>8</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 22.

<sup>9</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 7, v. 4.

<sup>10</sup> Exemple cité par Chérix, Op. Cit. p.18.

de la figure du Christ et du Progrès qui « incarnent l'aspect profondément humanitaire de la pensée romantique »<sup>1</sup>. Baudelaire quant à lui, bien qu'influencé quelque peu par ce mouvement, se distingue par son « mépris à l'égard de la foule »<sup>2</sup>. Il ne garde donc du prophète que l'idée de la souffrance qui naît de la différence qu'il ressent par rapports à ceux qui l'entourent et qui le font souffrir. Cette différence va s'imposer comme supériorité au fil des textes.

Parallèlement aux références religieuses, les images corporelles, qu'elles soient humaines ou animales, ne sont pas en reste dans cette pièce. C'est à travers des poings crispés vers le Ciel que la mère du poète exprime son désespoir dans la première strophe. La deuxième strophe lui confère ensuite, une animalité qui met en exergue la cruauté qui la pousse à la dévaluation de son fils lorsqu'elle s'écrie : « Ah ! que n'ai-je mis pas tout un nœud de vipères »<sup>3</sup>. A ses yeux, ce fils n'a rien d'un être humain, il est un « monstre rabougri »<sup>4</sup> qui attise la haine dont elle ravale l'écume tel un serpent.

Après la mère du poète, vient sa femme, la seconde présence féminine du poème marquée également par un vocabulaire corporel dépréciatif du poète :

*« Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,  
Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;  
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,  
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.*

*« Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,  
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,  
Et, pour rassasier ma bête favorite,  
Je le lui jetterai par terre avec dédain ! »<sup>5</sup>*

Après la première apparition de l'image de la femme-prostituée dans « Au Lecteur », c'est à travers un vocabulaire à la fois mythologique et ornithologique qu'apparaît la femme du poète à la douzième et à la treizième strophe. A son tour, elle exerce sa cruauté sur le poète. Baudelaire l'identifie aux harpies<sup>6</sup>, ces femmes mythiques à corps d'oiseaux et aux ongles acérés. Elle fait du poète la victime de sa beauté en lui

<sup>1</sup> Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, Librairie Nizet, Paris, 1993, p.20.

<sup>2</sup> Ibid. p. 21.

<sup>3</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 12 & 13.

<sup>6</sup> « Ces monstres ont un corps d'oiseaux avec des serres acérées, et une tête de femme. Elles dégagent une odeur répugnante. Leurs trois noms signifient en grec : Bourrasque, Vole-vite et Obscure. On les nomme aussi les captatrices, car elles sont ravisseuses d'enfants, ou « la meute de Zeus. » in. M. Philibert, *Op. Cit.* p. 113.

arrachant le cœur. Elle se nourrit de l'amour et de l'adoration qu'il lui porte et va jusqu'à jeter son cœur en pâture à sa « *bête favorite* »<sup>1</sup>. Cette représentation monstrueuse de la femme est annonciatrice de la figure féminine telle que Baudelaire la dépeint dans certains poèmes où elle apparaît comme « *un être dégradé, entièrement voué à l'animalité* »<sup>2</sup>.

Par ailleurs, l'image de l'oiseau est employée pour identifier le poète décrit dans la septième strophe comme étant « *gai comme un oiseau des bois* » et, dans la treizième strophe, « *Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite* ». La deuxième description souligne sa fragilité et sa faiblesse devant la beauté féminine, aussi monstrueuse qu'elle puisse être.

En définitive, ce premier poème du recueil expose la conception baudelairienne du poète à travers l'hostilité que présente sa vie sociale. Ce poème est probablement influencé par les propres souffrances de Baudelaire dues au rejet, notamment maternel, qu'il éprouve constamment dans sa vie de poète. Ces souffrances communes au poète et à sa mère sont symbolisées par des images travesties du Christ et de la Sainte-Vierge, mais aussi à travers un langage corporel tantôt humain tantôt animal qui annonce d'ores et déjà l'importance du corps dans l'imaginaire baudelairien.

C'est à travers l'image de l'oiseau qu'apparaît le poète dans « L'Albatros », pièce absente de l'édition de 1857 pour ensuite occuper la deuxième place dans celle de 1861. Ce poème continue ce qui a été commencé dans « Bénédiction » en se situant dans un mouvement métaphorique et symbolique qui incarne la place qu'occupe le poète dans la société ainsi que la nature même de celle-ci. Il s'ouvre sur un récit qui met en scène des marins et qui s'annonce sans péripéties à travers une comparaison à l'apparence passive qui ne se révèle qu'à la dernière strophe pour provoquer un subtil et profond effet de surprise.

Cette comparaison à caractère métaphorique et symbolique débute à la première strophe avec la description d'une scène qui semble être habituelle à un groupe de marins en haute-mer qui tente de trouver un moyen de s'amuser dans cet espace réduit qu'est le navire. La répétitivité de cet acte, destiné à rompre l'ennui, soulignée par l'emploi de l'adverbe *souvent*, révèle comme il fut le cas dans « Bénédiction », une sorte d'accoutumance des hommes à une banale cruauté :

---

<sup>1</sup>« Bénédiction », *FDM*, Str. 13.

<sup>2</sup>G. Conio, *Op. Cit.*, p. 301.

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
Le navire glissant sur les gouffres amers.<sup>1</sup>*

Reprenant à la fois l'image monstrueuse de l'*Ennui* de « Au Lecteur » et celle des hommes cruels de « Bénédiction », les marins de « L'Albatros » sont cités de manière généralisée et anonyme, générant par-là l'idée que les hommes de la société se valent dans leur cruelle hostilité, quels que soient leur position ou leur rôle. La tyrannie exercée sur l'oiseau qui apparaît dans la troisième strophe<sup>2</sup>, découle de leur ennui initial :

*L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime en boitant, l'infirmes qui volait !<sup>3</sup>*

Ces deux vers qui rappellent par plusieurs traits la huitième strophe de « Bénédiction », permettent un parallèle entre l'« *oiseau des bois* »<sup>4</sup> du poème précédent et l'oiseau des mers qu'est l'albatros. Nous passons donc d'un monde terrestre à un monde marin, marqués tous deux par la même féroce cruauté de l'homme et par la présence de l'oiseau qui symbolise le poète. Dans « Bénédiction », l'oiseau des bois est gai face à la cruauté de la nature humaine, dans « L'Albatros », il devient comique, ridicule et frustré par sa condamnation de rester sur le pont du bateau malgré ses vastes ailes qui lui permettraient de planer et de s'élever loin des « *miasmes morbides* »<sup>5</sup>.

Au fil du poème, se dessinent deux antithèses et s'apposent deux mondes, deux dimensions ; l'une aérienne, à travers un vocabulaire positif qui renvoie à l'évasion, à la liberté et à l'élévation ; l'autre terrestre, à travers un vocabulaire péjoratif qui renvoie à l'exil, à la captivité et à la frustration.

La dimension aérienne est symbolisée par un vocabulaire ornithologique qui fait référence à l'oiseau et à ses attributs. Dans la première strophe, le poète réemploie, au pluriel, le nom de l'oiseau déjà cité dans le titre. Les albatros, ces « *vastes oiseaux des mers* »<sup>6</sup> sont qualifiés – à l'image docile et inoffensive de l'oiseau de « Bénédiction » –

---

<sup>1</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Cette troisième strophe n'existait pas dans la première version du poème. Elle fut ajoutée suite aux conseils d'Asselineau qui préconisaient un portrait plus détaillé de la souffrance de l'oiseau. Cf. P. Labarthe (1999), *Op. Cit.* p. 484.

<sup>3</sup> *Ibid.* Str. 3.

<sup>4</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 7.

<sup>5</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 3.

<sup>6</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 1.

d' « *indolents compagnons de voyage* »<sup>1</sup>. A la deuxième strophe, ces compagnons, « *rois de l'azur* »<sup>2</sup> se révèlent captifs des hommes d'équipage qui, en les déposant sur les planches du navire, leur ôtent toute liberté et par là, toute possibilité d'élévation.

Cette pénitence est le symbole du monde terrestre qui se révèle négatif, où règne la cruauté de la nature humaine et où l'oiseau, supérieur et céleste, est condamné à la souffrance et à la honte car ses « *grandes ailes blanches* »<sup>3</sup> qui faisaient sa supériorité dans le ciel en lui permettant de s'élever, le condamnent au ridicule lorsque les marins l'astreignent à marcher.

Les deux champs lexicaux de l'aérien et du terrestre, du positif et du négatif servent également à opposer les deux antithèses de cette première section du recueil ; l'idéal et le spleen. Le passé libre de l'albatros s'offre au lecteur comme le symbole de l'idéal, pendant que les marins qui s'amuse de son indigence, rappellent le présent des « *Français [qui] aiment à se vanter de leurs grands auteurs tout en les méprisant, en les ignorant et en les réduisant à la plus noire misère* »<sup>4</sup>. En d'autres termes, Baudelaire oppose le passé glorieux de l'albatros, libre dans le ciel, à son pitoyable présent, réclusionnaire sur le pont d'un navire. La souffrance prend un accent plus prononcée à travers la déréliction qui tourmente l'animal :

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !  
Lui, naguère si beau qu'il est comique et laid !  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !<sup>5</sup>*

Le parallèle entre le passé glorieux de l'albatros et son présent pitoyable est accentué par la présence du *brûle-gueule* qui intervient comme instrument de torture. Il dévoile le contraste entre la hauteur du monde céleste naturel à l'oiseau, et l'ignominie du monde terrestre qui le cloue au sol.

Dans ses textes de critique d'art et dans sa tentative de proposer une définition de la beauté idéale, Baudelaire s'efforce de trouver la bonne formule, « *le bon dosage du métier et de ce qu'il appelle tantôt l'âme, tantôt le tempérament ou la naïveté* »<sup>6</sup>. C'est à cette naïveté qu'il fait honneur dans *L'exposition universelle* de 1855, en la qualifiant

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Véronique Bartoli-Anglard, *Les Fleurs du Mal – C. Baudelaire*, Bréal, Rosny, 1998, p. 44.

<sup>5</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 3.

<sup>6</sup> Préface de Marcel A. Ruff, in. *Œ.C. [M. A. R.]*, Op. Cit., p. 12.

d' « *implacable naïveté* ». Elle est à ses yeux une qualité incontournable qui apparaît déjà dans ces premiers textes critiques sur l'art. Dans *Le salon de 1845* il la cite en qualité en parlant des œuvres d'Haussoulier, Meissonnier ou Carot<sup>1</sup>. N'est-ce pas cette naïveté qui ressort de la maladresse de l'albatros dans la troisième strophe ?

On y relève effectivement, une forte accentuation de la gêne et de l'embarras dans lesquels se retrouve l'oiseau lorsque les matelots l'obligent à marcher en traînant ses grandes ailes. Par ailleurs, le rythme haché et rapide de cette strophe ainsi que les points d'exclamations ajoutées à la fin des vers, ajoutent à l'angoisse et à la maladresse de l'albatros en lui affectant une ingénuité exagérée et probablement voulue par le poète comme l'expression première, dans le recueil, de cette naïveté qu'il vénère tant.

Avec la volonté de créer un effet de surprise, Baudelaire dévoile à la dernière strophe, la clé de l'allégorie au cœur du poème. Il attribue au poète un caractère surhumain et épique, notamment à travers la lettre majuscule qu'il lui accorde comme dans « Bénédiction » :

*Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*<sup>2</sup>

La proposition principale dans cette dernière strophe, constituée par le premier et le dernier vers, explique de manière manifeste et concise le lien entre le poète et l'oiseau à travers l'attribut ornithologique qu'est l'*aile*. En effet, ces « *ailes de géant* », symboles de supériorité et d'élévation, censées rapprocher l'oiseau et le poète du ciel, et ainsi de la perfection, sont travesties par la cruauté des hommes qui apparaît à travers l'idée de l'exil et des huées que ces deux créatures aériennes subissent. Ainsi, cet attribut de perfection qu'est l'*aile* se transforme, à cause des limites de la nature humaine, en attribut handicapant qui entrave la plus simple des actions terrestres qu'est le fait de marcher.

La supériorité du poète est également révélée à travers la présence de l'archer dont l'albatros se rit, car même si la flèche tirée n'est certes pas mentionnée dans le poème – mais dont le lecteur devine l'existence à travers ce rapport entre l'oiseau et le tireur –, elle

---

<sup>1</sup> Baudelaire déclare à propos du tableau d'Arondel, « mal composé et dont la composition a l'air basculé, comme si elle visait la quantité, a néanmoins une qualité très rare par le temps qui court – il est peint avec une grande naïveté – » in. Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, in. Ibid. p. 220.

<sup>2</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 4.

peut, si l'on croit Gilbert Durand, devenir un « *un moyen symbolique de transcendance [...] le héros tireur émérite vient relayer l'homme oiseau* »<sup>1</sup>. Dans « L'Albatros », l'oiseau transcende l'archer faisant par la même du poète, le symbole de l'ultime transcendance.

Pour finir, nous relevons dans ce poème une forte présence du registre tragique et pathétique, signe de l'influence du romantisme qui se révèle tout au long du poème, notamment à travers l'image du poète-oiseau, poète-héros, maudit par la société qui ne le comprend pas. Baudelaire use de ces images pour transmettre son désespoir, confronté à l'échec ressenti face à l'aspiration à l'élévation et la réelle condition humaine. Le poète de « L'Albatros », « *souffre de sa propre nostalgie de l'idéal mais aussi de l'incompréhension de ses contemporains et enfin de l'état de déchéance où se trouve l'humanité* »<sup>2</sup>.

Ce registre tragique, qui met tristement l'accent sur l'échec et la chute du poète à travers le sentiment du regretté passé révolu, s'empreint néanmoins d'une touche ironique sur l'archer transcendé par l'oiseau. Même persécuté, rejeté et incompris, le poète demeure ainsi le symbole de la transcendance.

« Élévation », le poème suivant, offre un instant de répit en s'éloignant des indigences sociales et des sévices corporels qu'elles infligent. Le poète s'y exprime à travers un *je* lyrique et idéaliste qui reflète à la fois l'ascension et la libération permises par l'esprit. C'est à travers le langage poétique qu'il vit l'ascension dont il fut privé dans « L'Albatros ».

Ce poème est composé de cinq strophes, composées elles-mêmes de trois phrases qui marque chacune un ton différent. La phrase qui compose les deux premières strophes, décrit l'ascension et la volupté dans lesquelles se trouve l'esprit du poète qui « *sillonne[s] gaiment l'immensité profonde* »<sup>3</sup>. Les métaphores y foisonnent pour exprimer l'élévation de l'esprit du poète qui se blottit dans le monde céleste en usant de son imagination. Ces strophes sont marquées par un langage séculaire où le poète s'adresse à son propre esprit pour décrire l'état transcendant dans lequel il se trouve :

*Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,  
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,  
Par-delà le soleil, par-delà les éthers,  
Par-delà les confins des sphères étoilées,*

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 149.

<sup>2</sup> V. Bartoli-Angard, Op. Cit. p. 44.

<sup>3</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 2.

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,  
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,  
Tu sillones gaiment l'immensité profonde  
Avec une indicible et mâle volupté.<sup>1</sup>*

La deuxième phrase qui marque le deuxième ton du poème, rappelle « L'Albatros » par la dépréciation de tout ce qui est terrestre. Le poète ordonne à son esprit de s'élever loin des « *miasmes morbides* ». Cette attitude qui souligne l'abandon du corps, est axée sur l'élévation par l'esprit :

*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;  
Va te purifier dans l'air supérieur,  
Et bois comme une pure et divine liqueur,  
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.<sup>2</sup>*

Ce n'est plus le corps mais l'esprit qui se nourrit de ce « *feu clair* » qui rappelle la « *pure lumière* »<sup>3</sup> de « Bénédiction », celle-là même dont est fait le diadème qui couronnera la tête du poète en récompense à ses souffrances.

Enfin, la dernière phrase qui constitue les deux dernières strophes marque le dernier ton, celui où le *je* lyrique s'inclut dans une totalité plus large en offrant la possibilité de l'ascension à tout esprit capable de s'élever et de s'éloigner des « *vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse* »<sup>4</sup>. Dans ces deux dernières strophes, tout en maintenant l'importance de l'esprit dans l'élévation, le poète revient vers un langage corporel en employant de nouveau un vocabulaire ornithologique. Ainsi, un lien se crée avec les deux poèmes précédents à travers l'idée de l'envol. Ce langage ornithologique se veut vraisemblablement le signe d'une supériorité spirituelle qui appelle une supériorité corporelle. Il est également la seule solution offerte pour échapper aux *ennuis* qui rappellent « Au Lecteur » et le « *monstre délicat* »<sup>5</sup> :

*Derrière les ennuis et les vastes chagrins  
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,  
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse  
S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;*

*Celui dont les penses, comme des alouettes,  
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,*

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>3</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 19.

<sup>4</sup> « Elévation », *FDM*, Str. 4, vers 1 et 2.

<sup>5</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 10.

- *Qui plane sur la vie, et comprend sans effort  
Le langage des fleurs et des choses muettes*<sup>1</sup>.

Le vocabulaire ornithologique s'exprime dans cette dernière phrase, d'une part à travers l'image de l'aile qui pourrait rappeler Icare voulant prendre son envol et dont les bras finirent par être « *rompus / Pour avoir étreint des nuées.* »<sup>2</sup>, et d'autre part, à travers l'image des *alouettes* associée à un champ lexical de l'envol [*ciel, essor et planer*] pour mieux souligner l'ascension mais surtout la condition de celle-ci. En effet, le poète associe dans le même vers, les verbes *planer* et *comprendre* peut-être pour dire que la compréhension du « *langage des fleurs et des choses muettes* » ne peut se faire qu'à travers un regard supérieur. De là pourrait-il même être supposé que ce langage des fleurs pourrait faire référence au titre même du recueil et à la manière de le lire qui nécessite un regard spirituel supérieur et une ouverture d'esprit comparable à un envol.

« *Élévation* » est donc le poème du *spleen* et de *l'idéal*, pour reprendre le titre de la première section de *Les Fleurs du Mal* où il est le troisième poème. Perpétuant le passé de l'albatros, il décrit l'esprit du poète qui plane loin des choses terrestres et invite son lecteur à l'élévation qui est le seul moyen pour échapper à l'ennui, une ascension posée comme condition à la compréhension du langage des fleurs qui baignent dans le Mal.

En définitive, les trois poèmes liminaires de *Les Fleurs du Mal* ont donc pour mission d'introduire l'image du poète dans la poésie baudelairienne en présentant d'une part, la naissance de ce dernier et sa destinée face à ceux qui l'entourent, et d'autre part la supériorité spirituelle dont il est doté, faisant de lui un être différent, supérieur, même s'il apparaît maladroit comme l'albatros. Ainsi, à travers un profond contraste entre le poète et ceux qui l'entourent, entre le spleen du quotidien et l'idéal espéré, ces poèmes dévoilent également les premières apparitions d'un langage corporel marqué par les souffrances physiques et morales d'un corps qui saigne (*Bénédiction*), d'un corps prisonnier d'une dimension qui n'est pas sienne (*L'Albatros*), transformant ce qui est censé être un atout en un profond handicap. De son côté, l'identification ornithologique permet au poète, à travers l'image de l'oiseau et de ses attributs, d'échapper à ce monde qui le torture et le rejette pour finalement arriver à un abandon du corps qui permet l'ascension de l'esprit (*Élévation*).

---

<sup>1</sup> « *Élévation* », *FDM*, Str. 4 & 5.

<sup>2</sup> « *Les Plaintes d'un Icare* », *FDM*, Str. 1.

## **2.2. Versatilité et modèle antique : L'esthétique du *Mal*:**

Après avoir étudié l'image du poète dans les poèmes liminaires, nous poursuivons notre étude de ce que nous pensons être l'incipit de *Les Fleurs du Mal* en concentrant notre attention sur la question de la versatilité baudelairienne ainsi que sur sa vision de la beauté qui se définit souvent à travers l'imaginaire du Mal.

Dès le cinquième poème du recueil, Baudelaire commence à porter un regard critique sur la beauté moderne en opposition aux beautés antique et édénique. Aussi, ce chapitre s'arrêtera-t-il, d'une part, sur la manière dont ces beautés sont présentées dans une sorte de programme artistique que Baudelaire commence à établir dès ses premiers poèmes, d'autre part, sur la manière dont la beauté peut être mise en relation avec le Mal dont nous tenterons de définir les contours.

### **2.2.1. La beauté baudelairienne : rétrospective et nouveau regard :**

La beauté se présente dans la poésie baudelairienne sous deux formes qui parfois se confondent jusqu'à rendre leur distinction difficile. Il s'agit d'une part, de la beauté féminine souvent propre au corps de la femme, que l'on retrouve le plus souvent dans les différents cycles de l'amour, d'autre part de la beauté esthétique absolue, celle de l'art, qui donne une âme à toute œuvre artistique ; une beauté qui rime avec l'idéal que vise le poète. Le critique d'art que fut Baudelaire l'a souvent poussé à essayer de trouver la bonne formule pour la création d'une œuvre artistique à la beauté absolue par une tentative de définition de ses critères.

Dans le cinquième poème de son premier recueil, Baudelaire se penche sur la question de la Beauté en commençant par faire un constat critique sur la beauté moderne telle qu'elle se présente au XIX<sup>ème</sup> siècle en l'opposant aux beautés antique et biblique. Cette conception de la beauté est inséparable du regard critique que le poète porte sur la modernité.

C'est à travers une déchirante désolation et une inspiration profondément mythique que Baudelaire revient dans la cinquième pièce de *Les Fleurs du Mal* à ce triste contraste qui oppose passé et présent pour introduire un des thèmes les plus abordés dans sa poésie ; celui de l'idéal de la beauté. Ce poème sans titre se présente en trois strophes

correspondant chacune à une étape de la conception baudelairienne de la beauté. La première décrit, avec beaucoup de sensualité, la perfection des beautés antique et édénique. La seconde, antithèse de la première, expose l'horrification que ressent le poète face aux beautés modernes. La troisième est quant à elle, une sorte de conclusion sur ce qui pourrait être la beauté dans le monde moderne.

Au seuil du recueil, la première strophe de « V : *J'aime le souvenir de ces époques nues* », s'attèle à la glorification des beautés mythiques décrites comme étant riches, fécondes et pures. Elles inspirent la perfection qui naît de la présence mythique des deux dieux de l'Olympe :

*J'aime le souvenir de ces époques nues,  
Dont Phœbus se plaisait à dorer les statuts.  
Alors l'homme et la femme en leur agilité  
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,  
Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,  
Exerçaient la santé de leur noble machine.  
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 de ses tétines brunes.  
L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit  
D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi ;  
Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,  
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures !<sup>1</sup>*

Dans la mythologie antique, Phœbus, ou *le brillant*, surnom donné à Apollon – dieu de la musique, de l'éloquence, de la médecine, des augures et des arts – est toujours représenté comme étant jeune car le Soleil qu'il est ne vieillit pas. On attribue à ce Dieu de la beauté un arc accompagné de flèches qui symbolisent les rayons du soleil, parfois un bouclier comme symbole de la protection qu'il offre aux humains. Comme Satan, le dieu des poètes a été exilé du ciel et chassé de l'Olympe par Jupiter, le Dieu-Père des romains.<sup>2</sup> De son côté, Cybèle, épouse du dieu Saturne et Mère des dieux, renvoie à la terre et à la fertilité. Elle est représentée sous la forme d'une femme robuste dont la tête est ornée d'une couronne de chêne, arbre nourricier des premiers hommes. Les lions qui traînent son char sont le symbole de la tendresse maternelle qui est capable de tout apprivoiser<sup>3</sup>.

Placée sous le signe de ces deux dieux de l'Olympe, les premiers vers de la

---

<sup>1</sup> « J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Edition Pocket, 1994, pp. 37-42.

<sup>3</sup> Ibid. pp. 12-15.

première strophe expliquent au lecteur que la nudité qui semble être propre aux époques sur lesquelles s'ouvre le poème est en réalité celle des statues antiques dorées sous les rayons lumineux de Phœbus. Ces sculptures sont le symbole des « *nobles machines* », corps de l'homme et de la femme qui s'aiment librement grâce la bénédiction du dieu du soleil bienfaiteur. Sous son regard protecteur qui leur voue une attention particulière, ils ont la promesse d'une vie « *sans mensonge et sans anxiété* ».

Le recours à l'image des sculptures pour décrire l'harmonie de l'ère antique, rappelle l'importance de l'art statuaire pendant l'Antiquité, où les artistes s'adonnaient à l'ambitieux projet de découvrir les dimensions parfaites du corps en marbre idéal. D'ailleurs, jusqu'à l'âge moderne<sup>1</sup>, les spécialistes de l'art statuaire s'assignent la tâche de lever le voile sur le mystère de la beauté des statues de l'Antiquité. Ayant été critique d'art, Baudelaire n'a pas pu échapper à cette curiosité :

*Lorsqu'on admire la belle proportion des anciennes statues, il est difficile de n'être pas du sentiment de ceux qui ont cru, que les grecs avaient trouvé certaines règles ou mesures qui se sont perdues dans la suite du temps et que c'est pour cela, que les Modernes ne les ont pu égaler [...].<sup>2</sup>*

Par ailleurs, la nudité des statues pourrait être « *une métaphore décrivant les bons sauvages dénués d'âme* »<sup>3</sup> à des « *époques primitives où l'homme et la femme ne portaient sans doute point de vêtements* »<sup>4</sup>. Une époque qui vraisemblablement rappelle la période édénique en étant l'indice d'une nostalgie latente du couple originel placée, comme le précise Brunel : « *avant toute faute (le mensonge), avant toute peur (l'anxiété) sous un 'ciel amoureux' caressant un monde et un corps ignorants du péché et du sentiment de culpabilité* »<sup>5</sup>. En d'autres termes, ces *époques nues* sont marquées par l'insouciance de l'homme et de la femme qui vivent en toute liberté dans le jardin d'éden avant l'interdiction, avant la tentation du péché, et avant la chute.

Ainsi se mêlent dans une harmonie naturelle, la représentation biblique du couple de la Genèse et la représentation antique des corps-machines nourris par le dieu et la

---

<sup>1</sup> Aline Magnien, « Callistrate et le discours sur la sculpture à l'âge moderne », in. *Antiquités imaginaires : la référence antique dans l'art moderne de la Renaissance à nos jours*, Edition par Philippe Hoffmann et Paul-Louis Rinuy, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1996, pp. 21 – 41.

<sup>2</sup> Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique...*, (Supplément à la seconde dissertation), Veuve Pech, Toulouse, 1699, p. 121. Cité in. Ibid. p. 21.

<sup>3</sup> J. D. Hubert, Op. Cit. 54.

<sup>4</sup> Léon Bopp, *Psychologie des Fleurs du mal (vol. 1)*, Droz, Genève, 1969, p. 24.

<sup>5</sup> Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 10.

déesse mythiques. L'antériorité au péché confère à l'homme et à la femme une liberté de disposer ouvertement de « *la chair lisse et ferme qui appel[le] les morsures* ». Cette latitude qui les éloigne du péché et de la culpabilité semble être la raison principale de leur bonne santé.

La fusion harmonieuse entre l'antiquité et l'antériorité au péché originel renvoie vers les hypothèses émises dans l'analyse paratextuelle, d'une part, à propos de la formation du titre du premier recueil où l'on a supposé la fusion de *Les Limbes* et de *Les lesbiennes*, d'autre part, concernant les *régions éthérées* où il n'existe ni Bien ni Mal, décrites dans la première dédicace refusée par Théophile Gautier.

Dans la deuxième strophe, apparaît le poète, désemparé, face à l'horreur que lui inspire les corps modernes dont la nudité apparaît tel un dépouillement qui dévoile, contrairement aux corps antiques beaux, harmonieux et frôlant la perfection ; des êtres terrifiants dont la monstruosité glace et paralyse le poète. Cette strophe annonce les prémices de la conception de la beauté moderne selon Baudelaire, une beauté sombre et désolante qui sera définie petit à petit tout au long de son travail poétique et qui, dans cette cinquième pièce, l'angoisse et le tient en effroi :

*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.  
Ô monstruosité pleurant leur vêtement !  
Ô ridicules troncs ! torses dignes des masques !  
O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,  
Que le dieu de l'Utile, impeccable et serein,  
Enfants emmaillota dans ses langes d'airain !  
Et vous, femmes hélas ! pâles comme des cierges,  
Que ronge et que nourrit la débauche, et vous, vierge,  
Du vice maternel traînant l'hérédité  
Et toutes les hideurs de la fécondité !<sup>1</sup>*

Comme dans les poèmes précédents, le *Poète* continue à être doté de supériorité marquée là encore, par la majuscule qui lui est conférée. Tel que dans le poème « Paysage » où « *du haut de (s)a mansarde* », il se plaît à observer « *l'atelier qui chante et qui bavarde* »<sup>2</sup>. Le poète est ici élevé à un rang supérieur qui lui permet de se poser en

<sup>1</sup> « J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « Paysage », *FDM*, Str. 1.

observateur de « *lieux où se font voir/ La nudité de l'homme et de la femme* » – lieux qui pourraient tout aussi bien être des ateliers – caractérisée par la dégradation de la beauté moderne, jugée corrompue.

Cette corruption s'exprime à travers le matérialisme symbolisé par « *le dieu de l'Utile* », « *figure moderne et anonyme* »<sup>1</sup> qui vient remplacer la générosité universelle de Cybèle et la sérénité procurée par le « *soleil permanent* »<sup>2</sup> de Phœbus. La beauté corrompue s'exprime par le Mal qui s'incarne dans la débauche qu'apportent la prostitution et le vice maternel qu'engendre la frustration de toute femme à se préserver pour une hérédité espérée, voire exigée. Contrairement aux femmes de l'Antiquité et à Ève dans le jardin d'Éden, les femmes modernes sont les victimes de la Chute du Paradis. Elles sont soumises à de nouvelles règles établies par la naissance du péché. Un seul choix s'offre à elles : la frustration ou la culpabilité et la peur de la damnation.

De son côté, le « *Dieu de l'Utile* » est probablement une divinité inventée pour symboliser le *Progrès* auquel Baudelaire se montre particulièrement farouche, à l'inverse des romantiques tels que Victor Hugo. Dans *Mon cœur mis à nu*, il s'interroge : « *Quoi de plus absurde que le progrès ?* »<sup>3</sup>. Selon nous, ce « *Dieu de l'Utile* » est également le symbole de l'esprit matérialiste qui règne sur le XIX<sup>ème</sup>, inspiré sans doute par les propres déboires financiers du poète, un esprit qui annonce des textes comme « *La Muse vénale* » obligée de vendre ses charmes pour échapper au froid de l'hiver.

La dégradation de la beauté est donc due en grande partie à ce « *Dieu de l'Utile* » mais aussi au « *sentiment d'une modernité malade, privée de jouissance amoureuse* »<sup>4</sup>. Cette privation engendre un profond appauvrissement ontologique qui naît de l'interdiction de disposer de son corps. Ce dernier devient alors « *un noir tableau plein d'épouvantement* » qui s'oppose aux belles statues antiques qui se doraient librement au soleil au couple de la Genèse avant la Chute et l'apparition de l'interdiction.

En d'autres termes, les corps ayant perdu le droit d'exposer leur beauté à travers une nudité bénie par les dieux, se cachent dans des ateliers sombres et froids en « *pleurant leur vêtement* ». Ils ont perdu la beauté athlétique des statues antiques en devenant « *maigres, ventrus ou flasques* » loin du soleil, « *ce père nourricier, ennemi des*

---

<sup>1</sup> P. Brunel (2007), Op. Cit. p. 11.

<sup>2</sup> Ibid. p. 10.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* in. *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 628.

<sup>4</sup> Muriel Gagnebin & Christine Savinel, *L'image récalcitrante*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 63.

*chloroses* »<sup>1</sup>. Baudelaire souligne davantage le contraste entre les corps modernes monstrueux et les statues antiques idéales, en suggérant le port d'un masque dont le but est de cacher les immondices modernes. Il reviendra, dans le vingtième poème de *Les Fleurs du Mal*, « Le Masque », sur cette inspiration plastique en fusionnant une statue et un masque afin de donner naissance à une beauté allégorique dont la monstruosité est ainsi dissimulée.

D'un point de vue prosodique et avec ses rimes plates, « *J'aime le souvenir de ces époques nues* » n'est pas l'un des plus beaux de la poésie baudelairienne. Néanmoins, la deuxième strophe, avec son registre tragique marqué par une succession de points d'exclamation – qui rappelle « Le Masque » –, confère à cette partie du poème un rythme plus vif et plus poignant pour ce qui est de l'expression de la monstruosité de la beauté moderne.

Dans la troisième strophe, Baudelaire poursuit sa description des beautés monstrueuses qu'il qualifie de « *beautés inconnues* »<sup>2</sup> aux peuples anciens. Il annonce par là sa conception moderne de la beauté dans le Mal, inspirée par des « *muses tardives* »<sup>3</sup> qui annoncent « La muse malade », septième pièce du recueil, ou encore « La muse vénale » qui la suit. Ces muses modernes inspirent à l'homme moderne, issu de « *racés maldives* » et de « *nations corrompues* »<sup>4</sup>, une beauté nouvelle qui est le reflet de l'abattement et de l'asthénie de ces corps malheureux et dépressifs car privés de la liberté dont jouissaient les corps de l'antiquité ou de la Genèse:

*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 racés maldives  
De rendre à la jeunesse un hommage profond,  
- A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,  
A l'œil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,  
Et qui va répandant sur tout, insouciant  
Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,  
Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs !<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> « Le Soleil », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 3

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

Baudelaire termine son poème en rendant hommage à une autre forme de beauté, celle de la jeunesse innocente qui n'a pas encore été corrompue par la nature humaine et sa condition. Une beauté pure qui tend encore vers l'enfance que Baudelaire cherche désespérément à retrouver dans certains de ces textes à travers le corps de l'autre ou dans ses propres souvenirs comme dans « Le Beau navire » ou dans « Lesbos », l'une des pièces condamnées du recueil où « *la jeunesse blonde* » se fait « *Plus belle que Vénus se dressant sur le monde.* »<sup>1</sup>

A ce propos, Walter Benjamin confère à Baudelaire une théorie esthétique qui s'attache à l'innocence ainsi qu'à une conception baudelairienne du passé antique. W. Benjamin la trouve explicite dans des poèmes qui offrent un parallèle entre passé et présent. Il retient notamment l'exemple de « Le Cygne » :

*Sa théorie n'a pas dépassé le stade de la renonciation qui, dans son œuvre, se présente comme la perte de la nature et de l'innocence. [...] Les réflexions esthétiques de Baudelaire ne sont jamais parvenues à présenter la modernité dans son interprétation avec l'antique aussi clairement que certains poèmes des Fleurs du Mal.*<sup>2</sup>

Le parallèle entre beauté antique et beauté moderne dans la première et la deuxième strophe ainsi que l'hommage rendu aux beautés pures de la jeunesse dans la troisième strophe se font à travers plusieurs références au corps, cette « *noble machine* »<sup>3</sup> comme le nomme Baudelaire. A la première et à la dernière strophe, ce sont les images animales de la louve et de l'oiseau qui sont employées pour symboliser respectivement la générosité des dieux de la période antique et la pureté de la jeunesse. Cette dernière qui s'incarne dans « *l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs* »<sup>4</sup>, rappelle l'ascension de l'esprit du poète dans « Elévation », mais encore les fleurs qui baptisent le recueil.

Ainsi, la conception que se fait Baudelaire de l'art et de la beauté, qu'elle soit antique ou moderne, s'exprime exclusivement à travers des images corporelles. Dans la première strophe, c'est un mariage singulier entre la divinité et l'animal qui renvoie à Cybèle, héritière des déesses-mères anatoliennes, représentée à travers l'image de la louve nourricière des jumeaux Remus et Romulus. Elle symbolise la fertilité et la générosité à

---

<sup>1</sup> « Lesbos », *FDM*, Str. 13.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages, Paris, 2002. Titre original : *Charles Baudelaire. Ein lyriker in zeitaler des hochkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1955. 1<sup>ère</sup> édition en français : Edition Payot, 1979, p. 121.

<sup>3</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 3.

travers ses tétines inépuisables qui nourrissent l'univers.

La fertilité de la déesse et la liberté dont jouit le couple édénique sont associées à la bonne santé des corps antiques, symbole de la parfaite beauté en harmonie avec la nature et avec « *le ciel amoureux* » où brille le soleil bienveillant de Phœbus. Ces corps décrits comme des : « *Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures, / Dont la chair lisse et ferme app(elle) les morsures<sup>1</sup>* », mêlent le végétal au corporel et l'humain à l'animal à travers l'image de ces fruits parfaits dont la peau lisse et nette est la métaphore d'un idéal qui appelle au plaisir de la chair à travers le langage animal qui se reflète dans le choix du mot *morsure*.

Dans la deuxième strophe, l'horreur de la beauté moderne apparaît dans la monstruosité des « *corps tordus* » perçue dans « *la nudité de l'homme et celle de la femme* »<sup>2</sup>. C'est le « *froid ténébreux* » qui caractérise ces corps modernes décrits comme de « *ridicules troncs* », de « *pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques* »<sup>3</sup>, symboles de la débauche et des vices qui caractérisent la beauté moderne des corps monstrueux qui devraient être masqués et par là, en quelque manière, faussement embellie.

La description de la beauté moderne est plus effroyable à la troisième strophe. Le morcellement du corps, notamment à travers « *les chancres du cœur* », est plus suggestif en termes de dégradation ontologique. Cette dernière caractérise le monde moderne symbolisé par des corps dépressifs, abattus et mutilés ainsi que des cœurs calcinés qui donnent naissance à de nouvelles beautés inconnues, des beautés qui naissent du mal. Comme le précise J.-D. Hubert :

*C'est dans la laideur et la connaissance du mal qu'on découvrira les beautés les plus profondes.*<sup>4</sup>

Enfin, la beauté pure de la jeunesse qui n'a pas encore été corrompue par les affres des « *races maldives* »<sup>5</sup>, est évoquée à travers l'image de l'oiseau, ainsi que cité plus haut, mais aussi à travers un morcellement du corps qui évoque le *front* et l'*œil*, le premier est « *doux* »<sup>6</sup>, le second est « *limpide et clair* »<sup>7</sup>. Ces deux descriptions s'opposent

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> J. D. Hubert, Op. Cit., p. 55.

<sup>5</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 1.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

aux « *visages rongés par les chancres du cœur* »<sup>1</sup> qui apparaissent quelques vers plus haut.

En définitive, ce cinquième poème de *Les Fleurs du Mal* s'inscrit dans la continuité de faire du poète un être différent et supérieur qui se pose comme observateur du monde qui l'entoure avec, au centre des références, le corps, qu'il soit humain ou animal, entier ou morcelé. Ce poème se présente comme une sorte de programme littéraire qui annonce les prémices de la beauté baudelairienne que l'on retrouve dans le Mal de la modernité ou dans l'innocence de la jeunesse. Cette beauté se définit à travers un monde plastique où l'influence de l'art sur l'imaginaire baudelairien est très palpable.

### 2.2.2. Satan : La lumière de l'inspiration :

La poésie baudelairienne est souvent placée sous le signe de la versatilité. Adeptes des contrastes dans sa vie comme dans ses textes, Baudelaire admet volontiers son inconstance. Il écrit de manière explicite dans *Mon cœur mis à nu* :

*Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportées les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc. Les joies qui dérivent de ces deux amours sont adaptées à la nature de ces deux amours.*<sup>2</sup>

S'opposent donc dans cette citation deux dimensions : la spiritualité qui aspire à Dieu et qui rappelle l'ascension de l'esprit dans « Élévation », et la joie de la descente qui aspire à Satan et qui rappelle l'invitation à « *plonger dans les gouffres* »<sup>3</sup> dans « Épigraphe pour un livre condamné ». Cette joie de la descente s'effectue dans la vision baudelairienne, d'une part, à travers la femme et l'amour qu'elle inspire, d'autre part, par la relation et les échanges avec les animaux. Du point de vue baudelairien, l'étude de la descente à travers les images féminine et animale, extrêmement proches par moments, ne peut se faire sans le recours au corps.

Par ailleurs, même l'ascension qui en apparence semble aspirer à Dieu – telle

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> *Mon cœur mis à nu* 26 (11), in. *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit. p. 632.

<sup>3</sup> « Épigraphe pour un livre condamné », *FDM*, Str. 3.

qu'elle se fait dans « Élévation », à titre d'exemple, à travers l'emploi de l'image de l'oiseau et de l'aile, son attribut de vol – se voit peut-être quelque peu compromise par l'imaginaire de la descente, à travers la présence de l'animal.

De même, les précédentes analyses ont-elles permis de relever l'omniprésence d'un Mal qui se réfère à Satan dans les éléments paratextuels des deux recueils, ainsi que d'identifier une double dimension temporelle qui vacille entre des influences bibliques et d'autres antiques. Cette double perspective pourrait néanmoins révéler une préférence pour la période antique qui offre une liberté, notamment charnelle, en permettant à l'homme et à la femme d'atteindre une beauté idéale avec des corps épanouis, pendant que la période moderne, placée sous le signe de la religion, leur ôte toute liberté de mouvement en accablant toute conception de beauté idéale.

Ainsi, notre postulat de départ place la poésie baudelairienne plus sous le signe de Satan que celui de Dieu.

Comme nous l'avons vu dans « Bénédiction », les critiques se sont tous arrêtés sur la prière à la fin du poème, qui semble rendre hommage à Dieu pour la souffrance qu'il impose au *Poète* et qui apparaît telle une fatalité expiatrice et purificatrice, associant les tourments du poète à ceux du Christ. Pourtant, les nombreuses analogies entre le *Poète* et le Christ sont accompagnées de deux différences fondamentales. Le poète apparaît certes, comme un être torturé mais la fatalité de sa souffrance ne semble rien apporter à l'Humanité. Elle se dévoile comme l'expression d'un égoïsme axé sur les persécutions qu'il subit ainsi que sur le diadème qu'il aura en récompense à sa patience. A son opposé, le Christ s'est sacrifié pour l'Humanité afin de tenter de racheter ses fautes. Par ailleurs, la réaction de la mère du poète qui le maudit à son apparition semble aller à l'encontre de celle de la Sainte-Vierge qui a toujours été présente pour son Fils.

Ces deux différences fondamentales soulignent un travestissement de l'image du Christ et de la Vierge, ce qui pousse à interroger la réalité de la prière qui apparaît à la fin du poème ainsi que les ambiguïtés qui semblent le joncher.

La première strophe de « Bénédiction » parle clairement de la providence à l'origine de l'apparition du poète, proférée par « *décret des puissances suprêmes* ». Cependant, il est possible de déceler en filigrane, dans la construction de la strophe, la présence d'une autre entité qui n'est pas Dieu. Baudelaire reconnaît volontiers l'existence de ces puissances qu'il ne nomme cependant pas ouvertement, du moins pas dans ce

poème de jeunesse :

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa mère épouvanté et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu qui la prend en pitié :<sup>1</sup>*

La construction syntaxique de cette première strophe qui relate la naissance du poète, observe quatre sujets. Le premier, les *puissances suprêmes*, se manifeste en tant que sujet passif, pendant que le *Poète*, la *mère* et *Dieu* sont des sujets accompagnés chacun d'un verbe : le Poète 'apparaît', la mère 'blasphème' et 'crispe ses poings', quant à Dieu, il 'prend en pitié'. Pourtant, l'action centrale de cette phrase est l'apparition du poète qui se fait sous le commandement des *puissances suprêmes* lesquelles, contrairement à Dieu et au Poète lui-même, sont un sujet qui ne prend pas de majuscule. En d'autres termes, ces *puissances suprêmes* pourraient ne pas renvoyer à Dieu mais à une autre entité, d'autant que le verbe *apparaître* pourrait ne pas signifier la *naissance* mais le *devenir* d'un homme qui suit un destin qui n'est pas tracé de la main de Dieu ou qui va à son encounter.

En effet, en dépit de la majuscule qui lui est conférée, Dieu apparaît dans cette strophe, tout comme le poète et la mère du poète, tel un actant prenant part dans une plus grande action qui le dépasse et contre laquelle il ne peut rien. La construction de cette strophe pourrait donc suggérer que Dieu n'a aucun pouvoir sur ces puissances suprêmes qui décrètent la destinée du poète. La pitié ressentie à l'égard de cette femme qui va jusqu'à blasphémer son nom en s'adressant à lui, pourrait être un signe de compassion face au désarroi maternel, une manière de comprendre sa colère et de la justifier.

Ces quelques ambiguïtés – qui ne sont peut-être vraisemblablement pas fortuites –, nous poussent à explorer ce poème de manière plus approfondie, en recourant à des parallèles textuels et en nous intéressant à des analogies lexicales relevées entre différents poèmes, notamment « Au Lecteur », « Élévation » ou encore « Les Litanies de Satan ». Ce dernier ne compte certes pas parmi les poèmes liminaires du recueil mais se présente comme une sorte d'antithèse ontologique de « Bénédiction ».

---

<sup>1</sup> Ibid.

C'est dans « Au Lecteur », le poème préface qui s'ouvre sur un discours teinté d'un catéchisme chrétien, qu'apparaît un « *Satan trismégiste* »<sup>1</sup>, décrit comme étant plus fort que la volonté humaine. Il revient dans les litanies qui lui sont dédiées dans la section « Révolte » – dont le titre même est révélateur d'un soulèvement de l'esprit – où il est évoqué en « *Dieu trahi par le sort et privé de louanges* », qui devient cependant plus fort après chaque défaite. Baudelaire s'y inspire de l'image du Lucifer lumineux de la tradition chrétienne, de Satan d'avant la Chute qui détient le savoir des choses divines et dont la lumière peut rappeler la fin de « Bénédiction » :

*« — Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance  
Comme un divin remède à nos impuretés  
Et comme la meilleure et la plus pure essence  
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !*

*Je sais que vous gardez une place au Poète  
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,  
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête  
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.*

*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.*

*Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,  
Les métaux inconnus, les perles de la mer,  
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire  
À ce beau diadème éblouissant et clair ;*

*Car il ne sera fait que de pure lumière,  
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,  
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,  
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs !<sup>1</sup>*

*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 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 !<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 15-19.

<sup>2</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 1-2, 7-8.

Ce parallèle textuel met l'accent sur plusieurs points en commun entre les deux extraits. Cette vision plus générale pourrait permettre d'avoir une meilleure interprétation de la prière qui apparaît à la fin de « Bénédiction » et qui semble chanter la gloire de Dieu dans un esprit de rédemption. En effet, le poète s'adresse au Seigneur pour le remercier de la souffrance qu'il donne car elle seule « *prépare les forts aux saintes voluptés !* ». Cependant, à partir du moment où le poète d'« Au Lecteur » affirme que Satan est plus fort que la volonté humaine, en ôtant tout espoir de rachat, une question s'impose : qui

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 3.

pourraient être ces êtres forts auxquels il est fait référence ? Ont-ils pu vaincre la tentation satanique ?

Ce que dit le poète dans « Les Litanies de Satan » suppose que non, car c'est le Démon lui-même qui se voit plus fort à chacun des préjudices qu'il subit et à chaque défaite qu'il essuie.

Dans la deuxième strophe de l'extrait de « Bénédiction », le *Poète*, toujours évoqué en majuscule avec une orthographe vieillie, semble convaincu que Dieu a l'intention de l'accueillir parmi les anges célestes qui apparaissent à travers les références aux *Trônes*<sup>1</sup> et aux *Dominations*<sup>2</sup>. Parallèlement, Satan apparaît dans les litanies comme étant « *le plus savant et le plus beau des Anges* ». Ces renvois aux Légions et aux chœurs des séraphins dénotent totalement avec toutes les références au Mal relevés jusque-là mais également avec les références aux anges que l'on peut souvent croiser à la lecture des deux recueils. En effet, ces créatures célestes renvoient la plupart du temps à la Beauté – comme dans « XLII : *Que diras-tu ce soir pauvre âme solitaire* » et « Le Flambeau vivant » – ou aux anges du Mal qui ne sont autres que des démons – comme on peut le voir dans « Le Flacon » et « Le Revenant ».–

La lecture parallèle des trois dernières strophes de « Bénédiction » et « Les Litanies de Satan » révèle encore plus d'ambiguïtés. En effet, le poète est de nouveau présenté comme une sorte de Christ des temps modernes à travers l'*imposition* à laquelle il est fait référence dans « Bénédiction ». Le verbe *imposer* qui s'associe à la couronne tressée, rappelle nettement le rituel de l'*imposition des mains* qui consiste pour un prêtre ou un évêque, « *à tenir les mains étendues au-dessus de la tête d'un fidèle lors d'un sacrement* »<sup>3</sup>. Le geste de l'*imposition des mains* apparaît avec le Christ pour guérir ou pour donner l'Esprit Saint<sup>4</sup>. Le poète doit donc, pour tresser lui-même sa « *couronne mystique* », « *Imposer tous les temps et tous les univers* ». En partant du principe que le Christ a été envoyé à ses contemporains et à tous ceux qui viendraient après lui, d'où l'existence des *Limbes* – pour les bons qui ont précédé son existence –, comment le poète conçoit-il cette imposition absolue ? De quels temps et de quels univers s'agit-il ?

---

<sup>1</sup> L'un des neuf chœurs des anges.

<sup>2</sup> Nom que porte le quatrième ordre de la hiérarchie céleste.

<sup>3</sup> Michel Feuillet, *Vocabulaire du Christianisme*, Collection « Que sais-je ? », Quatrième édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2016, p. 62.

<sup>4</sup> Eglise Catholique, *Catéchisme de l'Eglise Catholique* : Edition définitive avec guide de lecture, Bayard / Cerf/ Fleurus-Mame, Paris, 1992, Rééd. 2015.

Nous pensons que la réponse à cette question pourrait en partie, se trouver d'une part, dans « Epigraphe pour un livre condamné » où le poète use du même charme que Satan afin d'attirer le lecteur dans le gouffre de sa poésie, d'autre part, dans « Au Lecteur » où le poète présente l'*Ennui* comme le pire ennemi de l'âme qu'il invite à être plus hardie face aux péchés afin d'échapper au *monstre délicat*. Par ailleurs, étant l'image travestie du Christ, le poète pourrait se considérer lui et tous les artistes, comme une sorte de prophètes sataniques qui invitent à échapper à la douleur de l'*Ennui* dans laquelle seuls la terre et les enfers ne mordront jamais.

Il faut savoir que le dix-neuvième siècle a fantasmé, suite à la crise religieuse des Lumières, une mythologie chrétienne qui souvent s'éloigne des textes saints en offrant une vision certes erronée, mais ancrée dans les imaginaires populaire et littéraire pour ce qui est du Lucifer d'avant la Chute. L'un de ces mythes semble croire que Dieu lui aurait accordé par le passé, l'intendance d'un monde dont « *la géographie (...) s'étend de la terre ci-dessous jusqu'à toutes les choses dans les limites de la voûte céleste* »<sup>1</sup>. Ce mythe pourrait donc être à l'origine de cette vision baudelairienne dans la dix-septième strophe de « Bénédiction » : la terre serait le territoire de Lucifer avant sa chute de l'éden et les enfers le lieu de son présent exil. Autrement dit, la totalité des temps et des univers à laquelle il est fait référence, pourraient renvoyer au passé de Lucifer et au présent de Satan.

Par ailleurs, partant d'une part du principe que le *Poète* de « Bénédiction » renvoie également à une idée absolue que se fait Baudelaire de l'art et de l'artiste, d'autre part de l'influence visible de l'esthétique antique sur l'imaginaire du poète qu'il place dans la pièce « V » au même niveau que la beauté édénique, il serait possible de supposer que ces temps et ces univers seraient la représentation de ce que le poète place avant le péché originel, par-delà le Bien et le Mal, comme nous l'avons vu dans l'analyse de la dédicace refusée par Théophile Gautier. La fusion de ces temps et de ces univers avec une représentation absolue de la *Poésie* et donc de l'Art, rappelle le principe même de la quatrième pièce du recueil, celui des « Correspondances » qui pourraient renvoyer à cette fusion :

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> <http://pleinsfeux.org/monde-pre-adamique-origine-satan-alias-lucifer/>

<sup>2</sup> « Correspondances », *FDM*, Str. 2.

Par ailleurs, le parallèle entre les deux extraits de « Bénédiction » et de « Les Litanies de Satan » semble également renvoyer à une autre idée commune : celle des bijoux et des pierres précieuses. Les analogies lexicales entre les deux poèmes, poussent à supposer que Satan – dans « Les Litanies de Satan » – semble connaître le lieu où Dieu cache soigneusement les pierres précieuses à l'abri des regards – comme il est noté dans « Bénédiction » –. Par ailleurs, le lien entre Satan et les pierres précieuses semble trouver un écho significatif dans les textes saints, notamment dans *Ezéchiel* où Dieu en s'adressant au Roi de Tyr, mentionne la chute de Lucifer du Royaume de Dieu :

<sup>12</sup>[...] *Tu étais plein de sagesse, parfait en beauté.* <sup>13</sup>*Tu étais en Eden, le jardin de Dieu ; tu étais couvert de toute espèce de pierres précieuses, de sardoine, de topaze, de diamant, de chrysolithe, d'onyx, de jaspe, de saphir, d'escarboucle, d'émeraude, et d'or [...].* <sup>14</sup>*Tu étais un chérubin protecteur, aux ailes déployées ; je t'avais placé et tu étais sur la sainte montagne de Dieu ; tu marchais au milieu des pierres étincelantes. [...]* <sup>17</sup>*Ton cœur s'est élevé à cause de ta beauté, tu as corrompu ta sagesse par ton éclat [...]*<sup>1</sup>

Ces versets montrent bien que même dans la tradition chrétienne, Lucifer semble bien avoir été en contact et même couvert de toutes sortes de pierres précieuses offertes par la main même de Dieu. Mais Satan fut déchu du Ciel où il régna en emportant avec lui, du moins dans l'imaginaire baudelairien, le secret des lieux où sont enfouies ces pierres.

Par ailleurs, le poète semble ne pas se contenter, dans les deux derniers quatrains de « Bénédiction », de toutes ces pierres précieuses et divines dont l'éclat serait insuffisant pour la récompense qu'il convoite : un diadème qui « sera » – et il emploie le futur comme pour exprimer une certitude – « fait de pure lumière » qui rappelle celle de Lucifer dans la tradition chrétienne, où il est décrit comme le plus lumineux des anges. Plus encore, le diadème convoité est « éblouissant et clair » rappelant la septième strophe de « Les Litanies de Satan » – mentionnée plus haut – où c'est l'œil du Démon qui est décrit comme étant clair.

De son côté, la certitude soulignée à travers l'emploi du futur, montre la foi inébranlable du poète d'atteindre un jour le plus intime de ses désirs, celui de recevoir ce diadème dont la lumière émane non des secrètes pierres divines, mais des rayons primitifs. Cependant, une interrogation demeure : Pourquoi ces rayons sont-ils primitifs ? feraient-ils

---

<sup>1</sup> *Ezéchiel* : 28 : 12-14 [...] 17.

référence à ces temps anciens où Lucifer, le plus lumineux des anges, régnait auprès de Dieu, à la source même de ces rayons ?

Baudelaire confesse dans les litanies le rêve de se voir un jour reposer auprès de Satan « *sous l'Arbre de Science* ». Cette confession apparaît à la fin de la pièce dans une sorte de cantique baptisé « *PRIÈRE* » à l'adresse de Satan, qui pourrait faire penser à la fin d'une messe qui serait ici noire, dans une Eglise qui se prêterait au Mal :

*PRIERE*

*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 la Science,  
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front  
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront !<sup>1</sup>*

Ce cantique qui présente Satan comme un Dieu qui aurait régné par le passé pourrait rappeler les premiers vers du poème « Bénédiction » et l'ambiguïté qui y a été relevée concernant les forces supérieures qui auraient décrété la naissance du poète. Les éléments trouvés jusque-là permettent plus ou moins de supposer que c'est peut-être Satan qui aurait, dans un passé lointain, décrété la naissance du *Poète* avec son orthographe ancienne à connotation d'absolu qui symbolise l'Art. D'autant qu'il a été relevé dans l'étude de la genèse du titre du premier recueil, une dimension temporelle ambiguë qui se place néanmoins dans le passé, ainsi que la présence du numéro de la bête dans l'ébauche de la préface du recueil en prose.

Que dit la tradition chrétienne sur le règne et la chute de Satan et surtout sur le genre de pouvoir qu'il aurait pu avoir ?

La Bible mentionne bien le haut rang qu'avait eu Lucifer – comme il était nommé avant la Chute –. La mythologie chrétienne a vu naître, depuis, toute une version imaginaire autour de la chute de Lucifer du royaume de Dieu. Cette mythologie existe bel et bien dans l'imaginaire populaire malgré la controverse qu'elle provoque car elle n'est point citée dans les textes saints.

En effet, cette version soutient que Lucifer – qui signifie *porteur de lumière* ou *brillance* dans la définition hébraïque<sup>2</sup> – fut l'archange préféré de Dieu et que c'est la

---

<sup>1</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 16.

<sup>2</sup> Michael El Nour, *Baiser à Lucifer*, Louise Corneau Editrice, Montréal, 2002.

raison pour laquelle il fut non seulement le plus lumineux et le plus beau des anges<sup>1</sup> mais également le plus intelligent, le plus savant et le plus éloquent. Lucifer qui pendant longtemps a vénéré Dieu, finit par être tenté par son orgueil qui le pousse à vouloir son propre royaume entraînant le tiers des anges sous son commandement à une révolte qui causa sa chute et celle de tous les anges qui l'ont suivi. C'est après cette chute que Lucifer se voit attribué les noms de *Satan* – qui signifie *l'ennemi* –, de *dragon* ou de *serpent ancien*.<sup>2</sup>

Bien que cette version soit controversée, elle installe quand même dans l'inconscient collectif, l'image d'un Satan lumineux qui pourrait expliquer d'une part, l'origine des rayons primitifs auxquels se réfère le poète de « Bénédiction » et d'autre part, l'idée de la dix-septième strophe du même poème où le poète affirme que la terre et les enfers, considérés comme le territoire du Diable dans la mythologie chrétienne, ne mordront jamais dans la douleur.

Chez Baudelaire, Satan est le symbole du savoir et de la science et par extension, nous pouvons même supposer qu'il symbolise la beauté de l'art. C'est à lui qu'est attribué « *l'Arbre de Science* »<sup>3</sup> dans « Les Litanies de Satan ». Cet arbre ne rappellerait-il pas « *l'arbre misérable* »<sup>4</sup> de « Bénédiction » qui symbolise le poète. Sa mère voulait le tordre pour l'empêcher de « *pousser ses boutons empestés* »<sup>5</sup>. Quel genre de boutons pourrait pousser sur un arbre si ce ne sont des bourgeons qui annoncent des fleurs, des fleurs malades. Cette image de l'arbre rappelle également celui figuré sur le dessin du frontispice de *Les Épaves* dont le tronc qui est un squelette humain, est le pendant du médaillon du poète qui s'élève vers les éthers. Dans « Les Litanies de Satan », l'épanouissement de l'arbre est le signe d'un futur changement qui apparaît à travers le « *Temple nouveau* »<sup>6</sup> où l'âme du poète souhaite un jour reposer auprès du Dieu du royaume du Mal.

Par ailleurs, dans les deux premières strophes de « Le Reniement de Saint Pierre », le poète ne rend plus grâce à Dieu pour sa sainte souffrance. Dans ce premier

---

<sup>1</sup> Satan fut également d'une grande beauté et d'une infinie éloquence qui pourraient justifier la sympathie qu'ont pu éprouver pour lui les jeunes romantiques au XIX<sup>ème</sup> siècle, chez qui il se transforme en héros à travers sa révolte contre Dieu.

<sup>2</sup> Apocalypse : 12 : 9 – Ésaïe : 14 : 12

<sup>3</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Prière.

<sup>4</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Prière.

poème de la section Révolte, l'image du *Poète* qui se nourrit d'aliments célestes en retrouvant « *dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange/ [...] l'ambrosie et le nectar vermeil* », laisse place à l'image d'un Dieu cruel présenté « *Comme un tyran gorgé de viande et de vins* » qui « *s'endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes* »<sup>1</sup>. Le poète s'éloigne ainsi du sentiment de bénédiction éprouvé dans la souffrance qu'il se met à présenter comme une injustice qui pousse à la révolte comme le signifie le titre de la section où apparaît Caïn, le fils déshérité auquel s'est identifiée la jeune génération romantique et dont le peuple, dans « *Abel et Caïn* », « *au ciel monte, / Et sur la terre jette Dieu* »<sup>2</sup>.

De la quatrième à la septième strophe de « *Le Reniement de Saint Pierre* », le poète s'adresse à Jésus. Il l'interroge et donne l'impression de s'interroger lui-même – un autre signe d'identification au Christ –. Il y cite « *La crapule du corps de garde et des cuisines* »<sup>3</sup> qui crache sur la divinité du Messie qui est « *devant tous posé comme une cible* »<sup>4</sup>, les « *deux bras distendus* »<sup>5</sup>. Cette description rappelle « *la cendre* » et les « *impurs crachats* »<sup>6</sup> mêlés à la nourriture du poète dans « *Bénédictio* » ainsi que les cruelles attaques qu'il subit de sa mère, de sa femme et des personnes qui l'entourent. La position des « *deux bras distendus* », rappelle encore une fois, celle de l'arbre de « *Bénédictio* », celui de « *Les Litanies de Satan* », ainsi que le corps en tronc du frontispice.

De fait, l'identification du poète et de sa mère dans l'incipit du premier recueil baudelairien se fait certes à travers des références religieuses au Christ et à la Sainte Vierge mais de manière travestie. De même, le poète qui dans sa résignation à la douleur et à travers le titre même de « *Bénédictio* », donne l'impression de ne pas tant se remettre à Dieu. Il laisse planer une ambiguïté qui donne naissance aux prémices de sa vision de la religion à travers le prisme de la beauté de l'art qui semble émaner dans son imaginaire ; d'un monde éclairé d'une lumière satanique.

De son côté, « *Élévation* » qui pourrait être lu comme une aspiration à l'ascension spirituelle, une poésie qui aspire à un rapprochement de Dieu, présente néanmoins une

---

<sup>1</sup> « *Le Reniement de Saint Pierre* », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « *Abel et Caïn II* », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> « *Le Reniement de Saint Pierre* », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>6</sup> « *Bénédictio* », *FDM*, Str. 9.

présence animale à travers l'image de l'oiseau et de son attribut qu'est l'aile. Il renvoie donc inévitablement à la chute<sup>1</sup>. Il reste néanmoins vrai que ce poème est une invitation à l'élévation qui convie l'esprit à s'éloigner des « *miasmes morbides* »<sup>2</sup> en sillonnant les espaces célestes. En même temps, ces espaces célestes et spirituels se rapprochent plus de la mythologie gréco-latine que du Dieu chrétien, notamment à travers la référence aux *éthers* notée également dans la notice du frontispice et dans la dédicace refusée par Théophile Gautier. Cette ascension souhaitée pour l'esprit est-elle réellement un désir de monter en grade pour se rapprocher de Dieu ?

C'est dans la deuxième et la troisième strophe du poème que Baudelaire ordonne à son esprit de s'élever loin du monde terrestre afin de trouver l'inspiration :

*Mon esprit tu te meus avec agilité,  
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,  
Tu sillonnes gaiment l'immensité profonde  
Avec une indicible et mâle volupté*

*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;  
Va te purifier dans l'air supérieur,  
Et bois comme une pure et divine liqueur,  
Le feu clair qui remplit les espaces limpides<sup>3</sup>*

Pierre Brunel y voit un rapprochement avec le poème « Bénédiction » à travers le mot *profonde* qui qualifie à la fois *l'immensité* d'« Élévation » et la *Géhenne* de « Bénédiction ». Il en résulte, selon lui :

*Un doute naissant, [...] de l'excès, de la tension superlative où les métaphores se multiplient et prennent leur essor dans les cieux, qu'on aurait envie de qualifier de 'faux cieux'<sup>4</sup>.*

Nous pensons que ce rapprochement ne se fait pas uniquement à force de métaphores mais qu'il y aurait une proximité voulue par le poète entre le monde des cieux et celui des enfers. En effet, dans la troisième strophe d'« Élévation », le poète parle d'un « *feu clair qui remplit les espaces limpides* »<sup>5</sup> que R.-Benoit Chérix qualifie de « *feu purificateur [...] symbole des espaces spirituels et des champs lumineux et sereins que*

---

<sup>1</sup> Selon la citation de Baudelaire extraite de *Mon cœur mis à nu*, mentionnée plus haut. Cf. p. 87.

<sup>2</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 2 & 3.

<sup>4</sup> P. Brunel (2007), Op. Cit. p. 94.

<sup>5</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 3.

*fécondent les idées-mères, les idées types.* »<sup>1</sup>. Ce feu en question ne serait-il pas le doublet de la pure lumière aux *rayons primitifs* sur laquelle se termine le poème « Bénédiction » où, s'adressant à Dieu, le poète pense mériter – ou du moins, vouloir – plus que les bijoux élevés par la main divine ? En effet, le poète songe à un diadème « *fait de pure lumière, / Puisée au foyer saint des rayons primitifs* »<sup>2</sup> que nous supposons quant à nous être ceux de Satan, d'autant que le poète confère au prince de l'Enfer *l'Arbre de Science*, symbole du savoir originel, et donc les *idées-mères*, les *idées-types*.

En d'autres termes, un réseau de métaphores se constitue au fur et à mesure des textes ouvrant la voie à différentes interprétations possibles. A partir de là, le rapprochement cité par Brunel ne résulterait pas forcément d'un excès de métaphores mais d'une envie consciente – ou peut-être inconsciente – de semer dans les profondeurs du Ciel, le feu de la Géhenne.

Cette aspiration à Satan se poursuit selon nous, dans la cinquième pièce de *Les Fleurs du Mal* à travers le contraste temporel que nous y avons relevé entre les temps anciens et les temps modernes. Mario Richter est de ceux qui pensent que la monstruosité de la modernité décrite dans les deuxième et troisième strophes de « V : *J'aime le souvenir de ces époques nues* », naît du péché originel. Il affirme en citant un extrait de *Mon cœur mis à nu*, que :

*Baudelaire affirme avec une foi inébranlable que la vraie civilisation n'est pas dans le gaz, ni dans les tables tournantes, mais qu'elle est dans la diminution du péché originel.*<sup>3</sup>

Il va sans dire que Baudelaire est l'un des plus fervents détracteurs du progrès, contrairement à beaucoup d'écrivains de sa génération comme Victor Hugo. Cela dit, cette citation de *Mon cœur mis à nu* porte une sorte de titre qui est « *Théorie de la vraie civilisation* », ce qui mène à penser que Baudelaire pourrait signifier qu'avec la civilisation, l'homme moderne a l'impression d'être meilleur alors que le Mal est en lui. Par ailleurs, si le poète d'« Un Voyage à Cythère » et de « L'Héautontimorouménos » tient le progrès en aversion c'est parce que l'art s'en est également affecté avec notamment, la photographie qui prétend à remplacer la peinture. La vraie civilisation, avec la diminution du péché originel, éloigne donc de l'Art. C'est d'ailleurs l'une des raisons

---

<sup>1</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 29.

<sup>2</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 19.

<sup>3</sup> M. Richter, Op. Cit., p.42.

pour lesquelles Baudelaire éprouvait de l'admiration pour Eugène Delacroix, peintre athée, fervent détracteur du progrès qui fut l'un des maîtres de son inspiration et dont le monde artistique lui semblait proche du sien avec des représentations de corps en souffrance dont les positions dynamiques pouvaient presque paraître irréelles.

La diminution du péché originel peut donc s'appliquer au paraître mais jamais à l'être de l'homme lequel, aux yeux du poète, est condamné, comme il le précise dans « Au Lecteur », au Mal sans espoir de rédemption. Antoine Compagnon souligne à propos de cette citation de *Mon Cœur mis à nu* :

*Pas question d'appliquer la notion de progrès à la sphère de la moralité, car l'homme est toujours le même, à savoir l'homme naturel, c'est-à-dire abominable.*<sup>1</sup>

En d'autres termes, c'est la restriction imposée par la religion qui se reflète sur les corps en les rendant laids et maladifs comme il est le cas dans les deux exemples citées dans la pièce « V » : la culpabilité qui apparaît à travers l'image de la femme qui cède à la débauche pendant que la frustration se reflète à travers la vierge qui se préserve pour la maternité. Ce sont ces sentiments qui semblent être à l'origine de la crise ontologique née sous la modernité.

De son côté, l'époque antérieure au péché originel décrite dans la première strophe de la pièce « V », met en exergue l'harmonie qui régnait avant l'avènement des interdictions. Cette restriction de liberté génératrice de souffrance revient dans plusieurs autres poèmes tels que « Femmes damnées », où l'amour lesbien se voit encore plus privé de liberté que les autres, ou encore dans « Lesbos », où Baudelaire effectue encore un parallèle entre la période antique qui permettait l'amour saphique et la période chrétienne qui l'a interdit.

En somme, l'inspiration baudelairienne dont le but est d'atteindre la beauté absolue semble se diriger spontanément vers une lumière créatrice qui se veut plus satanique que divine. Le poète, dans une identification travestie du Christ, se donne pour objet d'atteindre un diadème dont la lumière pure pourrait manifestement être satanique.

Le parallèle textuel que nous avons tenté d'établir nous a permis de supposer une inspiration du Mal où Dieu est présenté comme une entité cruelle et sadique qui se nourrit

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Un Été avec Baudelaire*, Editions des Equateurs / France Inter, Paris, 2015, p. 32.

de la souffrance des êtres humains et n'en a jamais assez. D'autre part, la définition de la beauté idéale est présentée à travers une liberté qui se trouve d'emblée confrontée aux interdictions religieuses.

### 2.3. Le bestiaire baudelairien : le monde à travers l'animal

Les animaux sont présents dans toutes les mythologies de toutes les civilisations et jouent un grand rôle dans l'imaginaire de manière générale. Combien de proverbes et de petites histoires dans la culture occidentale se fondent sur un imaginaire relié aux animaux ? Gilbert Durand affirme à ce propos que :

*De toutes les images, (...), ce sont les images animales qui sont les plus fréquentes et les plus communes.<sup>1</sup>*

Et ajoute que :

*Le Bestiaire semble (...) solidement installé tant dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle.<sup>2</sup>*

La présence animale dans la poésie baudelairienne est indéniable et ce dès même le frontispice de *Les Épaves*. De son côté, « Au Lecteur » mentionne non seulement un certain nombre d'animaux mais également un langage qui relève du monde animal. Nous avons, en continuation de notre raisonnement précédent, choisi d'intégrer ce chapitre suite à l'extrait de *Mon cœur mis à nu* précédemment mentionné<sup>3</sup>, où Baudelaire relie le monde animal à celui de la chute en lui accordant un caractère satanique.

Les animaux apparaissent dans les textes baudelairiens de deux manières différentes ; ils peuvent être nommément identifiés comme dans le cas de « L'Albatros » ou cités implicitement à travers un champ lexical qui les implique sans équivoque à l'instar de *l'appât* dans « Au Lecteur ». Par ailleurs, ces animaux peuvent être de deux natures différentes ; réelle – pour parler d'animaux connus aussi exotiques qu'ils puissent être par moments – ou imaginaire – pour ce qui est de toutes les créatures qui trouvent leur origine dans la mythologie ou dans l'imaginaire populaire –.

Qu'elles soient réelles ou imaginaires, les images animales jonchent la quasi-

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 71.

<sup>2</sup> Ibid. p. 73.

<sup>3</sup> Cf. p. 47.

totalité de la poésie baudelairienne. Pour commencer, l'animal apparaît dans les poèmes liminaires de *Les Fleurs du Mal* à travers une fonction d'identification. À la quatrième strophe du poème-préface, le lecteur ainsi que le poète trouvent « *Aux objets répugnants* »<sup>1</sup> des appâts. Ils sont comme des animaux que le Diable appâte et comme eux, n'ont aucune capacité à réfléchir ou à réagir face aux tentations.

Dans « *Bénédiction* » c'est le poète qui est identifié, dans un premier temps, à un « *monstre rabougri* »<sup>2</sup> rejeté par sa mère pour la simple raison qu'il soit né poète, faisant de la monstruosité non plus une caractéristique physique mais morale. Le poète est monstrueux parce qu'il fait honte, parce qu'il est différent. Sa différence, intérieure, est pourtant visible. Dans un deuxième temps, le poète est identifié à un oiseau d'abord pour qualifier sa gaité face aux attaques inhumaines qu'il subit des gens qui l'entourent, ensuite, pour décrire sa fragilité entre les mains de la femme qu'il aime. A travers cette image ornithologique, le portrait du poète est peint comme étant à la fois fort face aux injustices sociales mais également faible et fragile entre les mains de l'amour. Chose qui confère un caractère féroce à la femme, le premier du recueil.

En effet, la femme est présentée comme un être monstrueux à travers l'image d'une harpie – créature hybride, mi-femme, mi-oiseau<sup>3</sup> – aux ongles acérés, prête à arracher le cœur du poète pour le donner en pâture à sa « *bête favorite* »<sup>4</sup>. Cette image suggère la place qu'accorde la femme au poète ou plutôt la manière dont le poète se voit aux yeux de cette femme : un être dont le cœur est destiné à nourrir les bêtes. La violence de cette image trahit le rapport ambigu, peut-être sadomasochiste, entretenu avec la gente féminine.

Par ailleurs, ce « *cœur tout rouge* »<sup>5</sup> suggère également une idée de vampirisme que l'on retrouve aussi dans « *J'aime le souvenir de ces époques nues* » où « *la chair lisse et ferme* »<sup>6</sup> des corps parfaits de l'homme et de la femme, appelle « *les morsures* »<sup>7</sup>. Cette présence du vampirisme qui peut aller jusqu'au sadisme apparaît dans d'autres textes tels que « *La Fontaine de sang* » qui abreuve de l'essence même du poète, nature et créatures

---

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> « *Bénédiction* », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> M. Philibert, *Op. Cit.*, p. 113.

<sup>4</sup> « *Bénédiction* », *FDM*, Str. 13.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> « V : *J'aime le souvenir de ces époques nues* », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> *Ibid.*

ou encore « L'Ennemi » où c'est la métaphore du *Temps* qui « *ronge le cœur* »<sup>1</sup> du poète et de son lecteur en se nourrissant de leur sang.

Dans « L'Albatros », Baudelaire revient encore à un langage ornithologique – ce dernier s'avère dynamique à travers les différentes connotations qui lui sont accordées – afin d'identifier le poète à ce « *vast[e] ois[eau] des mers* »<sup>2</sup>. Ce rapprochement, comme précédemment mentionné, a pour objet d'opposer un monde terrestre à un autre céleste, un monde où le poète souffre à travers l'image de l'oiseau captif et un autre où le poète est libre de voler par ses pensées. C'est là l'idée centrale qui revient dans « Élévation » où le poète ordonne à son esprit et à son âme de s'élever, telle une alouette, « *loin des miasmes morbides* »<sup>3</sup>.

Gilbert Durand affirme que « *les images ornithologiques renvoient toutes au désir dynamique d'élévation, de sublimation* »<sup>4</sup>. De son côté, Baudelaire insiste dans *Mon cœur mis à nu*<sup>5</sup> sur le fait que les images animales et féminines doivent être rapportées à la chute et à la joie de descendre. Or, il est très clair que les images ornithologiques vues jusque-là sont, comme l'assure Durand, le signe d'une envie d'ascension. Par ailleurs, l'auteur de *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* affirme également que :

*Les symboles ascensionnels nous apparaissent tous marqués par le souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute.*<sup>6</sup>

Cette puissance perdue n'est pas sans rappeler « L'Albatros » où le poète parle d'un passé de liberté avant de se faire capturer par les hommes d'équipage. Ce poème décrit la chute de l'oiseau et à travers elle, celle du poète. Cette reconquête après la chute, explique Gilbert Durand, peut se faire de trois manières différentes dont les symboles peuvent être très ressemblants. La première est une ascension « *vers un au-delà du temps, vers un espace métaphysique* »<sup>7</sup> dont la visée est de se procurer le sentiment « *d'une sécurité métaphysique et olympienne* »<sup>8</sup>. Nous relevons la présence de ce genre de reconquête dans « Élévation » où le poète décrit son esprit planant dans des espaces

---

<sup>1</sup> « L'Ennemi », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 145.

<sup>5</sup> Cf. Citation de *Mon Cœur mis à nu* mentionnée p. 47.

<sup>6</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 162.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

intersidéraux qui se trouvent « *par-delà les éthers* »<sup>1</sup> et qui renvoient à la lumière dans la cosmogonie hésiodique<sup>2</sup>.

Nous pouvons donc dire que Baudelaire, dès ces premiers poèmes, exprime, un sentiment de chute qu'il décrit dans « L'Albatros » ainsi qu'une tentative de reconquête spirituelle et ascensionnelle que l'on retrouve notamment dans « Élévation ». Ce dernier est marqué par un certain nombre de métaphores dont celle de « *l'immensité profonde* »<sup>3</sup> que Patrick Labarthe relie, comme nous l'avons vu, à la profondeur de la géhenne du poème « Bénédiction ». Cela porte à croire que cette immensité que recherche le poète ainsi que cette lumière des éthers où son esprit se meut, le rapprochent plus d'une lumière luciférienne que d'une lumière divine – comme nous l'avons préalablement proposé dans l'analyse des dernières strophes de « Bénédiction » –.

Par ailleurs, la reconquête signalée par Gilbert Durand, peut également se dévoiler à travers « *les symboles de l'aile et de la flèche* »<sup>4</sup>. L'imaginaire « *alors se teinte d'une nuance ascétique qui fait du schème du vol rapide le prototype d'une sublimation de la chair et l'élément fondamental d'une médiation de la pureté* »<sup>5</sup> ce qui ne serait pas sans rappeler le principe des « Correspondances ». En d'autres termes, l'imaginaire aurait tendance à se concentrer sur l'ascension de l'esprit en négligeant celle de la chair et donc celle du corps. La transcendance est donc spirituelle mais se fait à travers des symboles ornithologiques comme nous l'avons vu dans « Élévation » et « L'Albatros » où l'on note même une référence à la flèche à travers la présence de l'archer. Quant au schème du vol rapide que mentionne Durand, nous le retrouvons à travers l'image de l'« *aile vigoureuse* » de l'esprit du poète qui « *S'élan(c)e vers les champs lumineux et sereins* »<sup>6</sup>.

En définitive, nous pouvons dire que le bestiaire ascensionnel baudelairien exprime selon la théorie durandienne, un sentiment de chute accompagné d'un besoin de reconquête dont le but serait de recouvrir une sécurité métaphysique. Par ailleurs, nous pouvons bien supposer en nous basant sur l'analyse faite tout au long de cette première partie, que cette sécurité en question se rapprocherait plus d'une métaphysique satanique.

---

<sup>1</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Jacques Desautels, *Dieux et Mythes de la Grèce Ancienne : La Mythologie gréco-romaine*, La Presse de l'Université Laval 1988, 5<sup>ème</sup> réédition, 2005, p. 84.

<sup>3</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 162.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> « Élévation », *FDM*, Str. 4.

A côté de la présence de la chute et de la reconquête qui marquent l'imaginaire baudelairien, nous notons aussi l'importance du dynamisme des symboles ascensionnels qui se reflètent à travers différentes connotations des images ornithologiques. Nous avons noté dans ces poèmes liminaires, l'image de l'oiseau fort par sa gaieté et celle de l'oiseau fragile. Ce dernier l'est entre les mains de la femme aimée sur le point de le sacrifier et sous la merci des hommes d'équipage qui le privent de liberté entraînant doublement sa chute. L'oiseau est également présent à travers l'image de l'aile dans « Élévation » le poème où la chair est sublimée pour arriver à une sorte de pureté comme mentionné par Durand. L'oiseau à travers l'aile devient le moyen ascensionnel d'un point de vue métaphysique.

Les images ornithologiques ne sont pas les seules à offrir ce genre de dynamisme. L'image du monstre le fait tout autant. Cette dernière apparaît dans « Au Lecteur » pour décrire *L'Ennui*, allégorie représentant la plus dangereuse des créatures de la ménagerie baudelairienne. Dans « Bénédiction », le monstre est le poète lui-même et pourrait de manière implicite, faire référence à la mère du poète ainsi qu'à sa femme à travers leur comportement inhumain. Monstrueux sont également les corps de l'homme et de la femme dans « *J'aime le souvenir de ces époques nues* » à cause de leur laideur qui naît de leur frustration qui elle-même naît de leur manque de liberté, comme il est le cas de l'albatros.

L'image animale est également employée dans les poèmes liminaires pour faire une double référence au Mal et à la mort. Ces deux thèmes sont souvent liés dans l'imaginaire de manière générale et baudelairien en particulier. C'est la mort qui apparaît en premier dans la première strophe de « Au Lecteur » à travers la présence de la « *vermine* » qui se nourrit du corps du mendiant qui est lui-même la métaphore du corps du poète et de son lecteur. Ces insectes réapparaissent dans les textes baudelairiens sous différentes autres formes constamment à se nourrir, le plus souvent, du corps du poète. Ils renvoient à la mort ou à la peur face à celle-ci. Dans la première strophe de « Au Lecteur », la vermine symbolise non seulement la mort mais aussi le Mal car elle est employée comme métaphore des péchés. Ces insectes sont reliés aux vers par l'imaginaire qui les considère comme des larves<sup>1</sup>, image que l'on retrouve à profusion dans l'imaginaire baudelairien, notamment dans « Une Charogne » qui décrit la décomposition du corps d'une femme abandonné sur un sentier et qui renvoie comme l'affirme Gilbert Durand à

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 76.

une symbolique du gouffre :

*Le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est (...) un microcosme du gouffre*<sup>1</sup>.

La sixième strophe d'« Au Lecteur » continue dans le même genre d'imaginaire inspiré de la fusion d'un symbolisme insectoïde et d'un autre démoniaque, toujours avec la présence du symbolisme de la chute à travers la présence de l'action de l'avalage. Dans le premier vers de cette strophe est employée l'image des helminthes, des vers intestinaux qui rappellent la vermine de la première strophe à travers l'idée de se nourrir du corps humain. Ces insectes font encore davantage référence au microcosme de la chute à travers le lieu même de leur existence inhérente au corps humain qu'ils rongent de l'intérieur. Cette image des helminthes est employée pour décrire le « *peuple de Démons* »<sup>2</sup>, « *serré et fourmillant* »<sup>3</sup> dans le cerveau du poète et de son lecteur. Ceci peut bien signifier que les corps de ces deux êtres fraternels, sont plongés dans un gouffre imaginaire qui les rapproche à la fois du mal et de la mort.

Ce champ lexical de l'insecte qui fourmille symbolise, selon Gilbert Durand « *une des primitives manifestations de l'animalisation* »<sup>4</sup>. Il affirme qu'il ne doit être conservé « *du fourmillement que le schéma de l'agitation, du grouillement* »<sup>5</sup> et que « *c'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite* »<sup>6</sup>. Ce fourmillement à connotation négative permet de conférer, en plus du mal qu'ils symbolisent, une pensée angoissante à ces Démons qui viennent remplacer à la sixième strophe de « Au Lecteur », la vermine de la première. Leur présence et leur agitation accentuent davantage la présence du mal d'autant que c'est dans le cerveau qu'ils se trouvent, contrôlant par là toute volonté d'agir.

De leur côté, les poumons sont habités par la mort qui remplace l'air respiré, ce qui confère à celle-ci une omniprésence et une inéluctabilité que l'on retrouve dans d'autres poèmes tels que « La Destruction » où c'est le *Démon* qui emplit les poumons. Ce rapprochement qui naît de la respiration et du fourmillement accentue le rapport entre le Mal et la mort ainsi qu'entre le Mal et les animaux.

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 131.

<sup>2</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 6.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 76.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

A propos de ce dernier rapport – entre le *Mal* et les animaux –, Gilbert Durand cite les travaux de Langton<sup>1</sup> qui montrent que :

*La croyance universelle aux puissances maléfiques est liée à la valorisation négative du symbolisme animal, (...) de nombreux démons sont des esprits désincarnés d'animaux, spécialement d'animaux redoutés de l'homme, ou encore des animaux hybrides, mélanges de parties d'animaux réels<sup>2</sup>.*

C'est en effet ce que nous constatons à la huitième strophe de « Au Lecteur » où Baudelaire cite toute une ménagerie d'animaux terrifiants, des animaux souvent redoutés comme le précise Langton. Comme précédemment mentionné, ces animaux au nombre de sept symbolisent les sept péchés capitaux comme l'assure Labarthe ; ce qui vient confirmer l'existence d'un lien intime entre le Mal et l'animal, notamment si l'on revient à la citation de *Mon cœur mis à nu* qui fut le point de départ de cette analyse.

Par ailleurs, ces animaux cités sont pour la plupart des prédateurs connus pour leur férocité. Baudelaire, dans la septième strophe de « Au Lecteur », ne fait référence ni à leurs dents ni à leurs griffes acérées comme il le fait dans d'autres textes. Il ne retient que leurs cris stridents et effrayants. Ces cris glapissants sont, selon Gilbert Durand, l'expression de « l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et par le bruit »<sup>3</sup>. Pour lui, « l'apparition de l'animalité dans la conscience est (...) symptôme d'une dépression de la personne »<sup>4</sup>. Ces affirmations ne font que renforcer le lien du triptyque qui lie les animaux à la mort au Mal.

En définitive, l'image animale est bien en intime relation, dans l'imaginaire baudelairien, avec à la fuite du temps ainsi qu'avec le mal diabolique. Elle est une marque de la chute à travers la présence de tous les animaux à connotation péjorative tels que la vermine et l'helminthe ainsi que toutes créatures imaginaires comme la Harpie et le monstre. L'image animale peut également être une marque de la reconquête d'un bien perdu, un moyen d'ascension qui permet de se rapprocher d'une dimension lumineuse et métaphysique qui, dans le cas de Baudelaire, pourrait probablement être satanique comme permettent de le supposer les parallèles textuels que nous avons tenté d'établir, notamment

---

<sup>1</sup> Edward Langton, *La Démonologie*, Payot, Paris, 1951, p. 229.

<sup>2</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 88 – 89.

<sup>3</sup> Ibid. p.78-79.

<sup>4</sup> Ibid. p. 76.

celui entre « Bénédiction » et « Les Litanies de Satan ». L'image animale permet enfin d'identifier à la fois le poète et le monde qui l'entoure ainsi que toutes les forces maléfiques et agissantes qui l'environnent d'où l'importance de son analyse à travers toute l'œuvre.

### **Conclusion :**

Cette première partie qui a eu pour objet d'analyser les prémices de l'imaginaire baudelairien en se concentrant sur l'omniprésence du Mal est passée par deux étapes. La première a eu pour objet de se concentrer sur l'analyse de quelques éléments paratextuels (les titres, les dédicaces, les préfaces ainsi que le frontispice de *Les Épaves*). La deuxième s'est concentrée sur l'analyse des poèmes liminaires de *Les Fleurs du Mal*.

Appuyée sur la réflexion de Gérard Genette, l'étude paratextuelle a dévoilé l'importance du Mal et son omniprésence dès les composantes au seuil des deux recueils baudelairiens. Cette analyse a servi à identifier la nature de ce Mal qui peut être religieux ou existentiel ainsi qu'à relever une double dimension temporelle à la fois antique et chrétienne qui s'est révélée d'une part, à travers une lecture croisée des différentes ébauches de titres, de préfaces et de dédicaces, d'autre part, à travers le dessin du frontispice qui révèle, en plus de cette double dimension temporelle, une présence marquée d'animaux allégoriques que l'on retrouve dans la préface du premier recueil. Enfin, la double dimension temporelle apparaît dans la pièce « V » où Baudelaire oppose l'harmonie corporelle d'un passé antique et édénique à la monstruosité des corps modernes.

Les différentes ébauches étudiées ont également permis de relever les nombreuses hésitations par lesquelles est passé Baudelaire et qui témoignent à la fois de son obsession perfectionniste et du souci de se faire comprendre par son lecteur auquel il accorde une importance capitale. L'intérêt porté au lecteur se révèle également dans le poème éponyme, ensuite dans « Épigraphe pour un livre condamné » où le poète tente de présenter son monde placé sous le signe du Mal inéluctable et de la mort omniprésente. Le monde baudelairien est défini comme étant enfoui dans les gouffres où l'âme du lecteur doit absolument plonger son regard afin de le saisir et au risque de se laisser charmer par Satan qui en est le doyen.

L'analyse du frontispice de *Les Épaves* ainsi que de la notice qui l'accompagne, témoignent de l'importance et de la centralité des corps humain et animal à travers le

prisme de l'art dans la conception baudelairienne de la poésie. D'autant que s'ajoutent à ce frontispice plusieurs pièces de *Les Fleurs du Mal* et de *Le Spleen de Paris* dédiées à des peintres et à des sculpteurs. Le frontispice conçu par Félicien Rops souligne cette importance de l'art tout en le reliant à une inspiration qui baigne dans un imaginaire satanique et morbide notamment à travers le symbole du squelette et de la suppression du nom de Dieu de la prière qui accompagne le dessin. Les animaux allégoriques qui y apparaissent associés à ceux de l'incipit de *Les Fleurs du Mal* témoignent de l'omniprésence de la Mort dans l'imaginaire baudelairien ainsi que d'une angoisse face à la furtivité du temps.

Cette première partie s'est également intéressée à la conception que se fait Baudelaire du poète en s'inspirant de sa propre vie mais aussi de la place de l'art et de la littérature dans la société du XIX<sup>ème</sup> siècle. Son travail de critique littéraire lui a permis une vaste vision de la place de l'artiste dans la société. Le poète-artiste est présenté comme un être rejeté mais supérieur qui s'élève par son esprit pour échapper à sa condition. C'est dans ce contexte que Baudelaire tente de proposer l'ébauche d'un programme artistique qui a pour but de préciser la nature de la beauté que vise son inspiration. L'analyse de « *J'aime les souvenirs de ces époques nues* » a permis de constater le lien que révèle Baudelaire entre la beauté et la liberté à travers le parallèle qu'il établit entre les beautés antique et édénique présentées comme étant idéales – parce que libres – et la beauté moderne décrite comme monstrueuse parce que guettée par la frustration des interdictions ou la culpabilité des péchés.

Le Mal religieux, quant à lui est au centre de l'imaginaire baudelairien où il apparaît à travers plusieurs références religieuses que le poète n'hésite pas à travestir. Ce travestissement a poussé l'analyse vers un parallèle textuel qui a permis de proposer une nouvelle lecture du poème « Bénédiction » censé rendre hommage à Dieu.

En définitive, cette première partie a permis de repérer les sources principales du trajet anthropologique baudelairien très riche en références de différentes natures. Il apparaît à travers l'interaction des nombreuses références religieuses, antiques mais également artistiques, avec, au centre de ce trajet, le dynamisme des références au corps humain et animal qui apparaissent tel un prisme duquel se reflète une constante inspiration du Mal.

## **Deuxième partie**

**Poète, artiste, lecteur. L'art dans la poésie  
baudelairienne :**

**Un musée à cœur ouvert**

## **DEUXIÈME PARTIE: Poète, artiste, lecteur. L'Art dans la poésie baudelairienne : Un musée à cœur ouvert**

*Et brûlé par l'amour du beau,  
Je n'aurais pas l'honneur sublime  
De donner mon nom à l'abîme  
Qui me servira de tombeau.*

C. Baudelaire, « Les Plaintes d'un Icare »  
*Les Fleurs du Mal*, (édition de 1868).

### **Introduction :**

L'analyse de la première partie qui a porté sur le paratexte et l'incipit a montré l'importance de l'art dans l'imaginaire baudelairien. Du frontispice de *Les Épaves* jusqu'aux ekphrasis qui apparaissent dans plusieurs poèmes dont la plupart est dédiée à des peintres et des sculpteurs, la présence de l'art est indéniable. C'est pourquoi cette deuxième partie se donne pour objet d'étudier les différents aspects de l'art dans l'imaginaire baudelairien notamment lorsqu'ils s'expriment à travers un langage corporel, ce qui est souvent le cas lorsque le poète s'inspire de la peinture, de la sculpture ainsi que de l'art scénique.

Comme il a été observé dans la première partie, la présence du poète, de l'artiste et du lecteur-public se fait centrale dans la vision baudelairienne de la poésie et de l'art de manière générale. Ceci nous amène à penser que la compréhension de la vision qu'offre Baudelaire du créateur de l'objet d'art, de son récepteur et de l'objet lui-même est capitale pour la compréhension de son imaginaire, notamment celui du Mal.

Cette deuxième partie s'articule autour de deux axes. Le premier chapitre s'intéresse à la vision qu'offre Baudelaire du monde artistique et du système qui le régit. Il s'arrête sur la vision qu'offre Baudelaire du poète – qui est souvent un symbole plus général de l'artiste –, ainsi que sur la vision du lecteur-public et sur la difficulté d'accès à l'art. Ces éléments conduisent la réflexion sur l'inachèvement de plusieurs œuvres que Baudelaire a entamé dans différents domaines littéraires.

Le deuxième chapitre se concentre quant à lui, sur l'esthétique de Baudelaire et

sur l'influence de l'art sur sa poésie. Il y est question de la vision du 'beau' qui touche différents aspects de l'art en passant par le corps et par la double dimension temporelle qu'il manifeste. Il offre également une analyse de « Les Phares », la pièce dans laquelle Baudelaire rend hommage à l'art à travers l'évocation de plusieurs peintres, d'un sculpteur et d'un musicien. Aussi, sous l'influence de sa carrière de critique d'art, le langage de Baudelaire se voit imprégné d'un vocabulaire qui émane vraisemblablement des différents Salons qui ont rythmé sa carrière en permettant aux peintures et aux sculptures qui s'y sont exposées de défiler au fil de ses deux recueils.

## **1. Vivre son art : la vision baudelairienne du poète et du lecteur**

Nous nous sommes précédemment arrêtée sur le portrait que Baudelaire dresse de l'artiste de manière générale mais également de lui-même. Nous l'avons vu dans « Au Lecteur » se joindre à ce dernier dans une relation fraternelle face au Mal, ou dans « Bénédiction », s'identifier au Christ et se faire martyriser par sa mère, sa femme et la société. La souffrance du poète apparaît dans plusieurs autres pièces telles qu'« Un Voyage à Cythère », « Le Rebelle » ou « Spleen ». Ces différents portraits dressent l'image d'un grand solitaire parfois maladroit mais qui souvent, apparaît en position supérieure à la société qui le persécute. Les souffrances qui le rongent peuvent être corporelles – sous forme de sévices – lorsqu'il est entre les mains de la société ou de Dieu. Elles peuvent également être morales lorsqu'il est en proie à des crises d'inspiration qui l'éloigne de la beauté suprême, le seul réconfort que peut lui offrir l'art.

Dans certains poèmes, l'image du poète est accompagnée de descriptions qui dévoilent sa mission dans la vision de Baudelaire. Dans d'autres, ce sont différents personnages qui servent de truchement à son image pour finalement devenir des doublets dans lesquels il se reconnaît.

La vision baudelairienne du poète et de l'artiste s'attèle à différents paramètres dont la supériorité du poète et les rapports qu'il entretient avec la société dont le public.

### **1.1. Le poète : entre solitude et supériorité**

C'est sur l'idée d'une profonde solitude que s'ouvre le recueil en prose baudelairien. « L'Étranger », premier poème de *Le Spleen de Paris* est un texte dialogique

qui présente une conversation entre deux personnes. L'une représentant le poète en se montrant énigmatique, répond aux questions d'une autre quant à elle, insistante.

Cet « *homme énigmatique* »<sup>1</sup> qu'on peut supposer être le poète ou l'artiste de manière générale, se présente comme un solitaire qui n'a ni amis ni famille, n'aimant ni or ni religion. Cet homme sans patrie est à la recherche d'une beauté « *déesse et immortelle* »<sup>2</sup> qui, à travers le conditionnel employé, se suggère inexistante ou difficile à trouver :

*Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*

– *Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*

– *Tes amis ?*

– *Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.*

– *Ta patrie ?*

– *J'ignore sous quelle latitude elle est située.*

– *La beauté ?*

– *Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.*

– *L'or ?*

– *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*<sup>3</sup>

La solitude est d'autant plus significative à travers les pronoms employés par l'un et l'autre des deux interlocuteurs. Pendant que l'on tutoie l'homme énigmatique en l'interrogeant comme pour instaurer une certaine intimité, ce dernier répond par un vouvoiement, entravant ainsi tout processus de rapprochement. L'homme énigmatique est solitaire et tient à le rester. Tout ce qui l'importe et tout ce qu'il dit aimer, ce sont « *les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !* »<sup>4</sup>. Ces derniers pourraient être le signe de la rêverie, de l'imagination, voire de l'inspiration poétique. Des nuages lointains pour attiser le rêve et la curiosité.

Le poète de *Le Spleen de Paris* aime manifestement la solitude, tellement qu'il lui réserve un poème, le vingt-troisième du recueil en prose. « La Solitude » se présente également sous la forme d'un échange entre deux personnes, le poète-narrateur et un gazetier. Baudelaire y offre deux points de vue opposés concernant la solitude. Le premier, chrétien, celui du gazetier, est le reflet de l'incrédulité « *des paroles des Pères de l'Église* »<sup>5</sup> qui assurent que « *la solitude est mauvaise pour l'homme* »<sup>1</sup>, ce qui pourrait

---

<sup>1</sup> « L'Étranger », *SDP*, Ligne 1.

<sup>2</sup> Ibid. Ligne 10.

<sup>3</sup> Ibid. Lignes 1 à 13.

<sup>4</sup> Ibid. ligne 15.

<sup>5</sup> « La Solitude », *SDP*, § 1.

rappeler le péché de l'acadia entrevu par P. Bénichou<sup>2</sup> dans « Au Lecteur ». De son côté, le poète amoureux de la solitude exprime son mépris pour les personnes attachées à la foule qui ne se sentent exister qu'à travers l'échange qu'ils entretiennent avec les autres.

Baudelaire termine son poème avec une argumentation irréfutable en citant La Bruyère et Pascal comme alliés de son amour de la solitude :

*'Ce grand malheur de ne pouvoir être seul !...' dit quelque part La Bruyère, comme pour faire honte à tous ceux qui courent s'oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes. 'Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre', dit un autre sage, Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler fraternelle, si je voulais parler la belle langue de mon siècle.*<sup>3</sup>

Cette prostitution qui fait le bonheur de certains, méprisés du poète car incapables de jouir des moments de solitude, apparaît également dans « La Foule » dans un contexte différent. Baudelaire décrit ce qu'il appelle la « *sainte prostitution* »<sup>4</sup> qui désigne le bonheur que peuvent éprouver les gens heureux dans leur solitude à être dans la foule et à partager avec elle « *poésie et charité* »<sup>5</sup>.

Faisant pendant à « La Solitude », « Les Foules », malgré son titre qui peut sembler en opposition avec le précédent, est un texte qui l'épouse en le complétant. En effet, Baudelaire suit la même logique dans les deux pièces. Il affirme dans « La Solitude » que celui qui est incapable d'être heureux en étant seul est également incapable de l'être lorsqu'il est accompagné. C'est exactement sur cette idée que se concentre « Les Foules ». Le poète est présenté de manière générale, comme un être qui a la capacité d'être seul aussi bien que d'être dans la multitude :

*Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.*<sup>6</sup>

Ce texte reprend une idée très prisée par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*. On la retrouve par ailleurs, dans d'autres textes comme « Les Dons des fées » ou « Les

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Cf. p. 43.

<sup>3</sup> « La Solitude », *SDP*, § 7 & 8.

<sup>4</sup> « Les Foules », *SDP*, § 5.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid. § 2.

Tentations ». Il s'agit de ce don que les fées donnent au fils du boutiquier ou encore, ce pouvoir que propose le premier Satan au poète : celui de plaire et de jouir du pouvoir de se confondre avec les autres :

*'[...] je te ferai le seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile ; et tu connaîtras le plaisir, sans cesse renaissant, de sortir de toi-même pour t'oublier dans autrui, et d'attirer les autres âmes jusqu'à les confondre avec la tienne'.<sup>1</sup>*

Benjamin Walter dans son *Charles Baudelaire*<sup>2</sup> revient sur les propos de Constantin Guys rapportés par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* :

*Tout homme qui s'ennuie au sein de la multitude est un sot ! un sot et je le méprise !<sup>3</sup>*

Le poète possède donc le don de plaire et de se confondre dans la foule, une sorte de correspondance métaphorique qui lui permet de se déposséder de son corps pour entrer dans ceux des autres, tel un fantôme ou un démon. Cette désincarnation du corps est comparable selon Baudelaire, au sentiment qu'éprouvent « *les prêtres missionnaires exilés au bout du monde* »<sup>4</sup> en faisant de nouveau, l'analogie entre le sentiment religieux et la passion poétique à la manière de « Le Confiteur de l'artiste ». Yves Bonnefoy affirme à ce propos que Baudelaire a été le premier à distinguer ces deux sentiments après la crise de la croyance qu'a connu le XIX<sup>ème</sup> siècle :

*Ce n'est que quand le religieux chancela qu'il devint possible de discerner le poétique en sa différence, la poésie en son être propre. Le génie de Baudelaire aura été d'avoir eu, le premier, cette intuition du plein de la poésie [...].<sup>5</sup>*

« La Solitude » et « Les Foules » sont donc deux textes qui se complètent, le premier chante les bienfaits de la solitude où le poète est heureux de se retrouver en tête-à-tête avec lui-même, pendant que le deuxième démontre qu'avant d'être heureux dans la multitude, il faut d'abord savoir l'être avec soi.

Dans « Le Crépuscule du soir », Baudelaire décrit avec jouissance son exil nocturne

---

<sup>1</sup> « Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 5.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Op. Cit.* p. 59-60.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in. *Œ.C.* [M. A. R.], p. 1161.

<sup>4</sup> « Les Foules », *SDP*, § 6.

<sup>5</sup> Y. Bonnefoy, *Op. Cit.* p. 12.

dans la capitale. Il invoque la nuit et les ténèbres comme des alliées de son bonheur intérieur dans un Paris nocturne où il se trouve seul dans les artères de la ville, et où sa solitude rime avec *Liberté* :

*O nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse ! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté !<sup>1</sup>*

Dédié à la gloire de la solitude et du vin, le quatrième poème de la section Le Vin brosse le portrait du poète solitaire dans un sonnet singulièrement paradoxal. En effet, le poète y décrit le plaisir de la solitude qui naît de la liberté que procure le poème précédent, « Le Vin de l'assassin », où le protagoniste assassine sa femme.

Les deux premiers quatrains décrivent des états d'âmes pour lesquels le cœur humain se passionne. Rappelant « Tristesse de la lune » par son aspect érotique et par l'analogie entre la femme et la lune, la première strophe décrit le plaisir qu'éprouve un homme qui tel un « *lac tremblant* »<sup>2</sup>, s'éprend d'une tendresse féminine au « *regard singulier* »<sup>3</sup> et à la « *beauté nonchalante* »<sup>4</sup>.

De son côté, la deuxième strophe dépeint d'abord, l'excitation passionnée d'un joueur s'appêtant à miser son « *dernier sac d'écus* »<sup>5</sup>, ensuite, le plaisir d'un « *baiser libertin de la maigre Adeline* »<sup>6</sup>, enfin, le plaisir frénétique « *d'une musique énervante et câline* »<sup>7</sup> dont le son rappelle le cri de la douleur humaine. La rime [adəlin / kalin] consolide l'érotisme introduit dans la première strophe. Cependant, tous ces plaisirs du commun des mortels ne sont rien face à la délectation que ressent le solitaire lorsqu'il n'est accompagné que de sa bouteille de vin. Il est comme le montre le premier tercet, heureux dans la solitude qu'il n'a pu avoir qu'en commettant le meurtre de son épouse dans le poème précédent<sup>8</sup> :

*Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,  
Les baumes pénétrants que ta panse féconde*

---

<sup>1</sup> « Le Crépuscule du soir », *SDP*, § 7.

<sup>2</sup> « Le Vin du solitaire », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Cf. « Le Vin de l'assassin », *FDM*.

*Garde au cœur altéré du poète pieux ;*

*Tu lui berce l'espoir, la jeunesse et la vie,  
- Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,  
Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux !<sup>1</sup>*

Dans ces deux tercets, le poète rejette tous les plaisirs décrits dans les deux premières strophes car rien ne vaut ce plaisir solitaire où il se déclare « *poète pieux* » et passionné. Une passion poétique qui ne peut qu'être le symbole d'une riche inspiration qui lui permet de rêver un paradis artificiel certes, comme dans « Le Vin des chiffonniers », mais nécessaire à sa verve.

Si le poète est décrit comme étant « *pieux* », ce n'est probablement pas du fait sa foi mais de cette verve poétique que lui permet cette liqueur inventée par l'homme : « *le Vin, fils sacré du soleil* »<sup>2</sup>. Cette piété trouve probablement son origine dans la pointe acérée de l'infini qui apparaît dans « Le Confiteur de l'artiste » où l'inspiration poétique rejoint, dans sa profondeur et sa force, la foi religieuse.

Dans sa singulière mais savoureuse solitude, le poète s'adresse à la bouteille de vin qui le nourrit d'espoir en lui redonnant une jeunesse spirituelle certes imaginaire, mais génératrice de bonheur. Si bien que le « *poète pieux* »<sup>3</sup> se transforme dans la dernière strophe en poète orgueilleux à travers le truchement d'un *nous* qui fait probablement allusion à tous les solitaires ou tous les artistes qui se voient « *triomphants et semblables aux Dieux* »<sup>4</sup>. Une pluralité divine qui permet de supposer une glorification des Dieux antiques.

Mise à part la référence au regard dans le premier vers, le corps apparaît dans la première strophe à travers un vocabulaire allusif et sensuel tel que la référence au « *lac tremblant* »<sup>5</sup> sous la lumière de la lune, qui suggère une émotion vive et corporelle face à la beauté féminine. Dans la deuxième strophe, la délectation du joueur vient de ses doigts qui frôlent avec le plaisir et l'excitation du jeu, son « *dernier sac d'écus* »<sup>6</sup>. Le lecteur pourrait même imaginer le poète le caressant un long moment avant de l'offrir à la mise. La deuxième strophe évoque également ce *baiser libertin* offrant un plaisir défendu qui peut

---

<sup>1</sup> « Le Vin du Solitaire », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>2</sup> « Le Vin des chiffonniers », *FDM*, Str. 8.

<sup>3</sup> « Tristesse de la lune », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> « Le Vin du solitaire », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 2.

rappeler les baisers qu'offre le mendiant à la vieille catin dans « Au Lecteur ». Celle-ci est remplacée ici par *Adeline* et son corps chétif en offrant l'image d'un corps squelettique, affectionné par Baudelaire. Il rappelle à titre d'exemples, le corps menu de la jeune mendicante rousse dans le poème éponyme ou encore, la muse au teint verdâtre dans « La Muse malade ».

« Remords posthume » est parmi les premiers du recueil en vers où la solitude est expressément signifiée à travers un sombre lyrisme. Cette pièce est adressée à Jeanne Duval, la Vénus noire dont l'amour a inspiré à Baudelaire un cycle de plusieurs poèmes, teintés par moments, d'un profond sentiment de haine dû à son caractère volage. Ce poème du remords est aussi marqué par une présence lyrique du poète à travers des références à un moi souffrant des infidélités de la maîtresse frivole.

D'inspiration ronsardienne, ce poème répond à la tradition du *Carpe Diem* qui incite à profiter du moment avant qu'il ne soit trop tard. Baudelaire fait assister son lecteur à deux échanges entre lui et sa muse, ainsi qu'entre cette dernière et le tombeau. Cet échange sort tout droit d'un futur que le poète imagine pour sa muse lorsqu'elle sera morte. Cette configuration n'est pas sans rappeler l'échange entre le poète et sa Vénus noire dans « Le Possédé », où le diable remplace le tombeau ainsi que dans « Une charogne », où le poète imagine également la mort de son amante. Cette ressemblance entre les différents poèmes souligne le lien inébranlable qui relie le Mal à la femme et à la mort.

De son côté, l'emploi du futur souligne la fatalité de la mort et la nécessité de *Cueillir le jour*. Le poète, expressément nommé, n'apparaît qu'à la troisième strophe :

*Le tombeau confident de mon rêve infini  
(Car le tombeau toujours comprendra le poète),  
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,<sup>1</sup>*

Ce qui attire d'emblée l'attention dans ce tercet, c'est l'isolement qui caractérise la référence au poète. Il se fait en détachement du reste du poème par la présence des parenthèses qui séparent l'association du poète au tombeau, en accordant à leur relation un rapport particulier et une profonde intimité. Le tombeau est décrit comme un confident de l'auteur du texte – mais aussi du poète de manière générale – car lui seul peut contenir l'infini de son rêve. L'idée contenue dans ce rapport de confiance rappelle des poèmes tels que « Bénédiction » ou « L'Albatros » qui soulignent le rejet du poète par la société en

---

<sup>1</sup> « Remords posthume », *FDM*, Str. 3.

faisant de lui un être maudit qui n'arrive à se confier, comme il apparaît dans ce texte, qu'à la profondeur du tombeau.

« Remords posthumes » est marqué par une forte présence humaine et animale à travers la présence du ver qui accompagne la muse dans son tombeau, ainsi qu'à travers des images et un vocabulaire corporels.

Bien que la solitude ne soit pas expressément nommée dans certains poèmes, ces derniers la suggèrent de manière allusive ou métaphorique. Dans « L'Homme et la mer » où Baudelaire se plaît à comparer ces deux rivaux, l'homme apparaît dans les deux premières strophes comme un être mystérieux et solitaire :

*Homme libre, toujours tu chériras la mer !  
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

*Tu te plais à plonger au sein de ton image ;  
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur  
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur  
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.<sup>1</sup>*

C'est à l'image de la profondeur du tombeau, confident du poète dans « Remords posthume », qu'apparaît ici la mer comme un gouffre amer, miroir de l'âme de l'homme mais pas de tous les hommes. En effet, Baudelaire distingue l'« Homme libre » et à travers lui, probablement, les artistes qui font songer à la métaphore des « *albatros, vastes oiseaux des mers* »<sup>2</sup> avant que ces derniers ne se fassent capturer par les marins car, comme l'homme libre, ces oiseaux aimaient à survoler « *les gouffres amers* »<sup>3</sup>.

A partir de cette idée que l'homme libre représente le poète et l'artiste comme dans « L'Albatros », et que les marins sont le symbole de la société persécutrice, la liberté serait ici non seulement celle qui dépêtre du joug de la société mais également, de celui de la religion car ce tête-à-tête rappelle nettement celui de « L'Irrémédiable », un tête-à-tête qui permet au poète une « *conscience dans le Mal* » :

*Tête-à-tête sombre et limpide  
Qu'un cœur devenu son miroir !  
Puits de Vérité, clair et noir,*

---

<sup>1</sup> « L'Homme et la mer », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid.

*Où tremble une étoile livide,*

*Un phare ironique, infernal,  
Flambeau des grâces sataniques,  
Soulagement et gloire uniques  
– La conscience dans le Mal !<sup>1</sup>*

Cette analogie qui se distingue entre les deux textes pourrait mieux éclairer l'oxymore qui qualifie la méditation intérieure dans « L'irréremédiable ». En effet, ce tête-à-tête, caractérisé par la présence du phare aussi ironique soit-il, pourrait être fait avec la mer, miroir de l'âme du poète, à la fois limpide et transparente mais également sombre de par le gouffre qu'elle renferme.

L'irréremédiable viendrait-il de ce que permet cette liberté que seul un gouffre amer peut procurer ?

La solitude de cet homme libre se lit à travers le rapport intime et corporel qu'il entretient avec les flots en les embrassant « *des yeux et des bras* ». Son cœur reconnaît dans la rumeur de la mer, l'écho de ses propres douleurs. Ce rapport fusionnel entre l'homme et la vaste et profonde étendue d'eau n'est pas sans rappeler le célèbre mythe de Narcisse où ce dernier allait inlassablement, contempler son reflet dans le lac jusqu'au jour où il s'y noya. Baudelaire pourrait ici employer cette image mythique en la dévoyant du sens de la beauté vers celui de l'inspiration qui vient de la douleur. En effet, le poète contemple cette douleur sur la surface de la mer, encore plus vaste que le lac de Narcisse, et finit par l'embrasser par tous ses sens.

La mer apparaît dans la poésie baudelairienne à travers une passion contradictoire où se mêlent amour et haine envers ce que les flots reflètent aux yeux du poète : un reflet de lui-même lorsqu'il se retrouve dans sa profonde solitude. Ainsi, ce gouffre liquide, souvent décrit comme étant amer, apparaît dans « La Musique » où cette dernière, comparée aux flots, devient le « *grand miroir [du] désespoir* »<sup>2</sup> du poète. Dans « Obsession », le poète hurle sa haine pour l'océan qui lui reflète sa détresse :

*Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes,  
Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer  
De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,  
Je l'entends dans le rire énorme de la mer.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 9 & 10

<sup>2</sup> « La Musique », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> « Obsession », *FDM*, Str. 2.

Cet homme en proie aux sanglots et aux insultes n'est pas sans rappeler les différentes identifications du poète au Christ. Il est la victime des persécutions de son entourage qui le plongent dans une solitude certes différente, mais tout aussi amère. Une solitude qu'il n'a pas choisie, qui lui a été imposée.

Enfin, avec ses tumultes, la mer dans « Déjà ! » transforme le vaisseau d'un groupe de voyageurs en un piège mortel qui rappelle celui du navire de « L'Irrémédiable ». Fatigués, sont les voyageurs de « *dormir un sommeil secoué par la lame, troublé par un vent qui ronfle plus haut qu'[eux]* »<sup>1</sup>, mais déçu est le poète lorsqu'« *enfin un rivage fut signalé* »<sup>2</sup>. Pendant que tous étaient heureux d'apercevoir la terre, lui pensait : « Déjà ! » :

*Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste. Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront !  
En disant adieu à cette incomparable beauté, je me sentais abattu jusqu'à la mort ; et c'est pourquoi, quand chacun de mes compagnons dit : « Enfin ! » je ne pus crier que : « Déjà ! »<sup>3</sup>*

La déception du poète à l'idée de quitter la mer, miroir de son âme, donne l'impression que ce qu'il quitte n'est autre que sa source d'inspiration voire, son inspiration elle-même, d'où la comparaison entre le poète et le prêtre malheureux de quitter sa divinité qui est, dans le cas du poète, « *La déesse Liberté* »<sup>4</sup>.

Continuant à progresser dans la tristesse et dans le spleen qui marquent la première section de *Les Fleurs du Mal*, la pièce suivante dans laquelle apparaît la solitude du poète est la première des quatre « Spleen ». Ce poème, aux accents mélancoliques, plonge le lecteur dans un Paris désolé où règnent le froid de l'hiver et l'effroi de la maladie. La mort enveloppe de sa présence à la fois les disparus et les vivants, en les plaçant sous le même ciel « *irrité* »<sup>5</sup>.

Cette pièce est marquée par une décorporalisation qui commence dès la première

---

<sup>1</sup> « Déjà ! », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> Ibid. § 3.

<sup>3</sup> Ibid. § 5 & 6.

<sup>4</sup> « Le Crépuscule du soir », *SDP*, § 7.

<sup>5</sup> « Spleen : *Pluviôse* », *FDM*, Str. 1.

strophe en donnant une impression d'effacement de tout ce qui constitue la ville, voire de la ville elle-même. Ce sont les habitants de cet espace urbain qui dans la première strophe, souffrent au même titre que les morts de l'effroyable sévérité de *pluviôse*, cinquième mois du calendrier républicain, en plein cœur de l'hiver.

C'est donc le froid qui règne sur cette première strophe où les morts sont décrits comme de pâles habitants et où les vivants résident dans des faubourgs qui respirent la mort. Cette association entre morts et vivants donne l'impression que les frontières entre la vie et la mort sont bel et bien effacées, ce qui permet la résurrection du poète qui revient sous la forme d'un fantôme :

*Pluviôse !, irrité contre la ville entière,  
Dans son urne à grands flots verse un froid ténébreux  
Aux pâles habitants su voisin cimetièrre  
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.*

*Mon chat sur le carreau cherchant une litière  
Agite sans repos son corps maigre et galeux ;  
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière  
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.<sup>1</sup>*

Le corps efflanqué du chat est associé ici à l'image du poète lequel, effacé, n'existe qu'à travers un fantôme qui hante le même lieu que son félin. Cette représentation du poète reflète la disparition de l'essentiel même de sa vie, à savoir son inspiration.

Les deux dernières strophes du poème continuent de progresser dans ce thème du spleen né de l'effacement des formes, des êtres et des sentiments. Apparaissent alors deux images, celle du corps malade de la « *vieille hydropique* »<sup>2</sup> dont les sirotés l'approchent des frontières de la mort ainsi que celle des « *amours défunts* »<sup>3</sup> qui lient le « *beau valet de cœur et la dame de pique* »<sup>4</sup>, symboles du jeu du hasard, aux « *sales parfums* »<sup>5</sup> qui renvoient au pourrissement des corps et soulignent la perte. Là encore, nous retrouvons l'image du cœur qui permet de supposer que ce sont les sentiments passionnels, dont le poète fait la description dans des textes comme « L'Idéal » à travers le crime de *Lady Macbeth*, qui sont à l'origine de ce spleen qui ne fait voir de la vie que son évanouissement.

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 3.

La solitude du poète se poursuit dans « Spleen LXXVII » à travers la présence d'un singulier ennui qui isole le poète. Reprenant l'idée du froid exprimée à travers la présence de *Pluviôse* dans le poème précédent, le poète est décrit dès le premier vers comme étant « *le roi d'un pays pluvieux* »<sup>1</sup> où la mort s'abat sur le peuple. Ce roi entouré de précepteurs, de bouffons, de dames et de chiens, vit pourtant dans une profonde solitude à cause de l'ennui qui l'isole sous un ciel « *bas et lourd* »<sup>2</sup>, où le soleil ne brille jamais. Il passe du rang de roi à celui de « *cruel malade* »<sup>3</sup> dont le « *lit fleurdelisé se transforme en tombeau* »<sup>4</sup> faisant de lui un « *jeune squelette* »<sup>5</sup>. Un rapport entre fleurs et mort qui ne peut que rappeler le titre du recueil en vers, d'autant que l'ennui y est central dès le poème préface. Le savant lui-même n'a rien su faire contre ce mal. Il ronge le roi, doublet du poète, qui devient dans les deux derniers vers, un « *cadavre hébété / Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé* »<sup>6</sup>.

En plus de décrire la solitude et l'isolement du poète, ce texte révèle à travers un lyrisme maussade, une forte présence de la mort exprimée à travers le froid, le « *peuple mourant* »<sup>7</sup> et l'eau du Léthé. Il révèle également le sadisme du poète qui présente cette mort guettant son peuple ainsi que les « *bains de sang [...] des Romains* »<sup>8</sup>, comme une vaine distraction.

La solitude est donc présentée comme un sentiment de bonheur qui permet au poète de se retrouver en tête-à-tête avec lui-même afin de donner libre cours à son imagination ou de plonger dans une profonde méditation. Elle est également un sentiment qui peut être imposé par les autres, à travers les persécutions subies par le poète, ou à travers l'ennui, lorsque l'inspiration se fait désirer et que l'imagination devient stérile. C'est dans ces moments de triste solitude que la femme peut être salutaire comme il est le cas dans le poème « XLII : *Que diras-tu ce soir pauvre âme solitaire* », où la femme apparaît comme le sauveur du poète de sa détresse et de son « *cœur autrefois flétri* »<sup>9</sup>. Cette femme est présente tel un souvenir, tel un fantôme à travers une « *chair spirituelle* »<sup>10</sup>. Elle

---

<sup>1</sup> « Spleen: *Je suis comme le roi* », *FDM*, v. 1.

<sup>2</sup> « Spleen : *Quand le ciel bas et lourd* », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « Spleen: *Je suis comme le roi* », *FDM*, v. 8.

<sup>4</sup> *Ibid.* v. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.* v. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.* v. 17-18.

<sup>7</sup> *Ibid.* v. 6.

<sup>8</sup> *Ibid.* v. 15.

<sup>9</sup> « XLII : *Que diras-tu ce soir pauvre âme solitaire* », *FDM*, Str. 1.

<sup>10</sup> *Ibid.* Str. 2.

accompagne le poète dans la solitude comme dans la multitude :

*Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,  
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,  
Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau.<sup>1</sup>*

Il arrive aussi que le poète trouve refuge auprès des animaux dont l'image est employée tantôt pour l'identifier comme dans « L'Albatros » ou « Le Cygne », tantôt pour l'accompagner dans sa solitude comme les chats dans les trois poèmes éponymes.

L'image du chat est l'une des plus célèbres de la poésie baudelairienne où ce félin se voit accorder une affection particulière, qui fait de lui la première référence animale dans *Les Fleurs du Mal*, avant même le célèbre albatros. En plus de souvent le décrire comme sa seule et voluptueuse compagnie, Baudelaire cite le chat tantôt pour s'identifier, tantôt pour identifier la femme.

Le félin apparaît dans « La Géante » pour symboliser le poète, chantre heureux auprès de son incommensurable muse. Il apparaît tel « *un chat voluptueux* »<sup>2</sup> vivant auprès « *d'une jeune géante* »<sup>3</sup>. Il chante la gloire des temps anciens riches et féconds et voit son doublet négatif dans le chat du poème « Spleen LXXV », symbole de la déchéance de la modernité à travers « *son corps maigre et galeux* »<sup>4</sup>.

Le couple chat-poète/géante se voit donc remplacer par le couple chat/poète où le félin devient le symbole de la présence fantomatique du poète qui n'apparaît qu'à travers le corps fatigué de son animal. La description du doublet dans ce texte (Spleen LXXV) apparaît dans la continuité de l'idée de l'effacement commencée dans la première strophe, ce qui fait rejaillir la déprédation de la vie urbaine moderne et son austérité qui s'oppose à la vie abondante qui marque le poème « La Géante ».

L'image de ces deux chats met de nouveau, l'accent sur la double dimension temporelle qui oppose le passé au présent. Le chat antique qui vit auprès de la géante est heureux, pendant que le chat citadin et moderne est décrit comme maigre à l'image des corps monstrueux dans la pièce « V ».

C'est également ce félin qui accompagne la solitude du poète dans les deux

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>2</sup> « La Géante », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « Spleen : *Pluviôse* », *FDM*, Str. 2.

poèmes « Le Chat » ainsi que celle des « *amoureux fervents et [d]es savants austères* »<sup>1</sup> dans « Les Chats ». Ces animaux ont en commun des yeux étincelants qui rappellent tous les regards et toutes les prunelles de ceux qui, comme le poète, sont à la recherche de l'infini et dont les yeux brillent de cette lumière qui jaillit d'un phare satanique qui les éloignent de l'ennui. Les yeux du premier chat sont « *Mêlés d'or et d'agate* »<sup>2</sup>, ce qui n'est pas sans rappeler l'or du beau « *diadème éblouissant et clair* »<sup>3</sup> dont le poète rêve dans « Bénédiction » ainsi que l'onyx<sup>4</sup>, cité dans l'énumération des pierres précieuses dans *Ezéchiel*<sup>5</sup> comme nous l'avons vu dans la première partie.

Dans « Le Chat LI », Baudelaire décrit dans la première partie du poème, la voix du félin comme possédant un pouvoir de guérison qui rappelle celui de Satan dans les litanies qui lui sont réservées :

*Cette voix, qui perle et qui filtre  
Dans mon fonds le plus ténébreux,  
Me remplit comme un vers nombreux  
Et me réjouit comme un philtre.*

*Elle endort les plus cruels maux  
Et contient toutes les extases ;  
Pour dire les plus longues phrases,  
Elle n'a pas besoin de mots.*<sup>6</sup>

Ayant la vertu du vin qui apporte du réconfort, la voix féline réjouit le poète au fond ténébreux. Comme Satan qui « *consol[e] l'homme frêle qui souffre* »<sup>7</sup>, elle lui apporte inspiration et verve poétique.

Dans la seconde partie du poème, le poète s'interroge sur la nature de ce « *chat mystérieux* »<sup>8</sup> ainsi que sur ce qui fait son pouvoir de séduction : « *Peut-être est-il fée, est-il dieu ?* »<sup>9</sup>. C'est finalement dans son regard qu'il tente de trouver une réponse. Ce dernier s'avère le reflet de celui du poète lui-même, un regard qui rappelle celui de la mer-jumelle,

---

<sup>1</sup> « Les Chats », *FDM*, Str.1.

<sup>2</sup> « Le Chat : *Viens mon beau chat* », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 18.

<sup>4</sup> L'agate est une « *variété de silice calcédoine, divisée en zones concentriques de colorations diverses. (Pierre très dure, en partie translucide, l'agate est utilisée depuis l'Antiquité pour la confection d'objets décoratifs. Elle prend le nom d'onix quand les zones sont bien tranchées.)* » [C'est nous qui soulignons] in. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/agate/1608> .

<sup>5</sup> *Ezéchiel*, 28 : 13.

<sup>6</sup> « Le Chat : *Dans ma cervelle* », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>7</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 11.

<sup>8</sup> « Le Chat : *Dans ma cervelle* », *FDM*, Str. 6.

<sup>9</sup> *Ibid.* Str. 8.

la mer-miroir, l'image de l'âme du poète.

Cette identification du poète au félin se généralise dans « Les Chats » à tous les chercheurs d'infini qui ressemblent au poète et qui se reconnaissent dans l'attitude orgueilleuse et sédentaire des félins. Comme eux, les chats sont solitaires à l'image des sphinx « *qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin* »<sup>1</sup>, ce qui confère à leurs yeux cette étincelle intarissable qui « *étoil[e] vaguement leur prunelles mystiques* »<sup>2</sup>.

La solitude du poète se reflète également dans la pièce LXXXIX de *Les Fleurs du Mal*, dédiée à Victor Hugo, à travers l'image du Cygne qui s'échappe de sa cage pour découvrir avec stupeur, l'état déplorable d'un Paris moderne où il rêve avec nostalgie « *de son beau lac natal* »<sup>3</sup>. Une fois de plus se souligne l'opposition entre un passé antique, heureux et un présent moderne, décadent.

Les sentiments de solitude et d'exil sont d'autant plus forts à travers trois références. D'abord, la dédicace à Victor Hugo, exilé sur l'île de Guernesey, ensuite, la référence à Andromaque pleurant la mort d'Hector, enfin, la référence à « *l'homme d'Ovide* »<sup>4</sup>, symbole du poète exilé comme dans « Horreur sympathique ». Ovide, poète latin exilé chez les Scythes est directement relié à l'art de la peinture. Baudelaire en a admirablement fait l'éloge dans sa critique d'*Ovide chez les Scythes* de Delacroix dans le *Salon de 1859*

*Tout ce qu'il y a dans Ovide de délicatesse et de fertilité a passé dans la peinture de Delacroix ; et, comme l'exil a donné au brillant poète la tristesse qui lui manquait, la mélancolie a revêtu de son vernis enchanteur le plantureux paysage du peintre. Il m'est impossible de dire : Tel tableau de Delacroix est le meilleur de ses tableaux ; car c'est toujours le vin du même tonneau, capiteux, exquis, sui generis, mais on peut dire qu'Ovide chez les Scythes est une de ces étonnantes œuvres comme Delacroix seul sait les concevoir et les peindre [...]*<sup>5</sup>

Cette image ornithologique du Cygne rappelle un autre oiseau exilé, « L'Albatros », contraint de subir une torture affligeante et humiliante sur le pont d'un bateau. Comme précédemment mentionné, cet oiseau symbole du poète est également présenté comme étant maladroit. Nous avons vu que cette maladresse naissait du fait même que l'oiseau

---

<sup>1</sup> « Les Chats », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>3</sup> « Le Cygne I », *FDM*, Str. 6.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 7.

<sup>5</sup> *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 403.

fait pour voler, soit emprisonné sur le pont de ce bateau où il se fait martyriser par les marins. Cependant, malgré l'instant présent humiliant, l'oiseau – métaphore du poète – est présenté comme un être supérieur à ces matelots qui représentent la société persécutrice qui apparaît dans « Bénédiction ».

D'autres poèmes de *Les Fleurs du Mal* et de *Le Spleen de Paris*, reviennent sur cette image du poète où la différence de ce dernier s'exprime à travers une maladresse qui en réalité, souligne sa supériorité. Le poète est en effet, malgré ses pas de clerc, celui qui observe le monde « *du haut de [s]a mansarde* »<sup>1</sup>.

Après « L'Albatros », l'autre poème qui présente l'image du poète sous cet angle de la gaucherie qui rime avec la supériorité propre à l'esprit de la poésie, est un poème de la deuxième section ; Tableaux parisiens qui ne fut ajouté qu'à l'édition de 1861.

C'est dans « Le Soleil » qu'apparaît le poète dans un décor urbain, associé à l'image de l'astre. Ce texte se composant de trois strophes, se présente en trois parties thématiques ; la première parle de l'errance du poète dans la ville, la seconde de celle du soleil sur la ville et dans les esprits pendant que la troisième, fait l'analogie entre la lumière du poète et celle de l'astre.

Dans la première strophe et sous un « *soleil cruel* » rappelant celui d'« Une Charogne » ou de « La Destruction », le poète flâne dans la vieille ville, sans doute de Paris, en recherchant l'inspiration :

*Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures  
Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés  
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,*

*Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant parfois sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.*<sup>2</sup>

Les deux premiers vers de ce poème parlent des secrets que cachent l'ombre des persiennes, ce qui pourrait rappeler l'hypocrisie des « *nations corrompues* »<sup>3</sup> qui s'éloignent, dans la pièce « V », du soleil symbolisé par l'image de Phœbus.

---

<sup>1</sup> « Paysage », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « Le Soleil », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 5.

Là encore, l'absence de vie dans les rues sous ce soleil d'été, souligne dès l'entrée du poème, le caractère purificateur de cet astre qui d'emblée s'oppose à l'atmosphère grisâtre de la vie moderne telle que décrite dans les quatre « Spleen ». Ce soleil, symbole de lumière, rappelle une fois de plus, cette même lumière qui caractérise l'inspiration satanique.

Le poète s'en va donc errant et flânant en solitaire dans les rues de la vieille ville à la recherche des « *hasards de la rime* » qui sonnent dans l'esprit du lecteur, et probablement dans celui du poète, comme les *hasards de la vie*. La rime, le vers, et subséquemment la poésie, donnent la vie aux matières inanimées et un nouveau genre de vie et de beauté aux matières déjà vivantes.

Cette flânerie solitaire à la recherche de l'inspiration est le symbole de la difficulté du travail poétique qui rappelle « Le Guignon » mais aussi « L'Idéal » et « Le Mauvais moine ». Cette difficulté se distingue à travers la solitude du poète qui s'exerce à « *sa fantasque escrime* » :

*Baudelaire s'est peint lui-même aux prises avec une « fantasque escrime » [...] dans la première strophe du « Soleil », et c'est probablement le seul passage des Fleurs du Mal qui nous le montre en plein travail poétique.<sup>1</sup>*

La difficulté du travail poétique apparaît également dans la longue recherche poétique associée à l'image du corps à travers la référence à l'odorat ainsi qu'à un vocabulaire animal car, tel un chien errant, peut-être l'un de « Les Bons chiens », le poète tente de flairer « *la rime* ».

L'attitude maladroite du poète à travers ses trébuchements, pourrait rappeler l'image de l'albatros incapable de marcher correctement sur le pont du bateau. Il frôle ainsi une forme de maladresse, néanmoins métaphorique car ces trébuchements et ces heurts concernent le travail poétique qui fusionne avec le paysage urbain parisien. Sa maladresse n'est donc pas physique, comme le précise Mario Richter, mais intellectuelle :

*Le poète – en se rendant presque ridicule – fait de l'escrime tout seul dans la rue [...] alors que, normalement, serait de rigueur un adversaire.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> B. Walter, Op. Cit. p. 102.

<sup>2</sup> Mario Richter, *Baudelaire, Les fleurs du mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 894.

Par ailleurs, Richter convoque une très intéressante définition, celle du mot *escrime* selon le Bescherelle de 1852 qui éclaire sur le sens du mot dans ce poème<sup>1</sup>. Ce dernier pourrait faire référence à un exercice de l'esprit correspondant ainsi à la métaphore employée, celle du poète qui s'exerce à trouver l'inspiration malgré sa difficulté. M. Richter soutient également l'hypothèse que cet épisode se déroule bien à Paris, seul endroit où cette activité était encore d'actualité.

La deuxième strophe du poème est entièrement réservée à « *ce père nourricier* » qu'est le soleil qui apporte non seulement la vie, mais aussi la beauté si chère au cœur de Baudelaire. D'ailleurs, pour décrire les bienfaits de cet astre, le poète use de rapprochements qui relèvent de l'oxymore. Nous relevons au deuxième vers, à titre d'exemple, l'association entre l'insecte et le végétal à travers les images des « *vers* » et des « *roses* » ou encore, aux vers 5-6, le rapprochement entre deux notions temporelles opposées, d'une part celle des « *porteurs de béquilles* », de l'autre, celle des « *jeunes filles* ». En d'autres termes, Baudelaire associe des points extrêmes et opposés de la beauté qu'il présente comme étant égaux sous la lumière du soleil.

Ces rapprochements contradictoires poussent à croire que la beauté n'est pas contenue dans les choses elles-mêmes mais dans la valeur qui leur est donnée par les *cerveaux remplis de miel*, grâce à la poésie :

*Ce père nourricier, ennemi des chloroses,  
Éveille dans les champs les vers comme les roses ;  
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,  
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.  
C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles  
Et les rends gais et doux comme des jeunes filles,  
Et commande aux moissons de croître et de mûrir  
Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir !<sup>2</sup>*

Ce poème qui fait partie de la section Tableaux parisiens – qui évoque par son titre, l'art de la peinture si cher à Baudelaire –, peut rappeler ce que Baudelaire souligne dans le *Salon de 1859*, concernant la beauté qui émane d'abord de l'être avant d'être attribuée à l'objet :

---

<sup>1</sup> « A ne considérer l'escrime que comme exercice, il n'en est pas de plus convenable aux jeunes gens et de plus complet. L'escrime fait agir continuellement le cerveau ; toutes les facultés sont en jeu. L'art de l'escrime, bien que perfectionné par l'observation, est aujourd'hui moins généralement répandu, moins cultivé à Paris même ; il se perd tout à fait en province. » Bescherelle, édition de 1852 in. Ibid. (note de bas de page, n°1).

<sup>2</sup> « Le Soleil », *FDM*, Str. 2.

*Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache.*<sup>1</sup>

De son côté, la référence aux « chloroses »<sup>2</sup> rappelle le poème « L'Idéal », surtout s'il est associé à l'image des « porteurs de béquilles » que le soleil rajeunit, ou encore à la référence aux « hôpitaux » dans la dernière strophe. En effet, en remettant en question le travail artistique de Gavarni dans « L'Idéal », Baudelaire emploie l'image du corps malade à travers la référence aux chloroses qui ôtent toute sensation de bien-être et de santé.

En d'autres termes, le soleil sous lequel Phœbus se plaît « à dorer les statues »<sup>3</sup>, est donc l'une des sources génératrice de la bonne santé mais aussi de l'inspiration qui mène vers un travail artistique qui conduit à son tour vers la beauté.

Par ailleurs, c'est une référence au cœur qui clôt la deuxième strophe en intervenant après les vermisseaux, les cerveaux remplis de miel, les vieux usés et les jeunes filles gaies. Le cœur apparaît comme centre des passions qui rêvent d'éternité en fleurissant continuellement. Il symbolise la nature ainsi que l'inspiration, toutes deux régénératrices, l'une par le soleil, l'autre par le poète.

La troisième strophe de ce poème est d'un point de vue syntaxique, la continuité de la phrase qui commence au deuxième vers de la première strophe en s'interrompant au cinquième vers laissant place à l'entrée en scène du poète escrimeur :

*Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,  
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,  
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,  
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.*<sup>4</sup>

Cet aspect syntaxique permet d'affirmer que c'est bien le soleil qui est au centre de la description poétique. La présence du poète est citée en filigrane, comme entre parenthèses, mais arrive cependant à prendre le dessus et à se placer au centre de la comparaison en s'appropriant les caractéristiques propres à l'astre en les transformant en

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, « XVIII : Le Paysage », in. *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 414.

<sup>2</sup> « Une forme d'anémie qui rendait le teint de la peau pâle et verdâtre. S'il on s'en tient à l'article fourni par Bescherelle, c'était surtout les jeunes filles à l'âge de la puberté et les veuves qui en étaient atteintes, c'est-à-dire des personnes qui restaient mélancoliquement à la maison à l'abri du soleil. ». In. M. Richter, Op. Cit., p. 896.

<sup>3</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> « Le Soleil », *FDM*, Str. 3.

attributs du poète. Au final, dans ce rapprochement et contrairement à ces prédécesseurs<sup>1</sup>, notamment de la Renaissance<sup>2</sup>, qui prenaient l'astre comme point de référence, c'est le soleil que Baudelaire compare au poète et non le contraire.

La création langagière est également mise au centre de cette pièce dans son sens le plus poétique. Le poète est présenté comme un être qui réussit à ennoblir « *le sort des choses les plus viles* » par le pouvoir des mots et de l'inspiration poétique, ce qui lui confère un pouvoir de changement. Patrick Labarthe souligne à ce propos :

*Si le soleil a le pouvoir de visiter l'intériorité des choses, ces entrées royales restent interdites au poète, mis en demeure de constituer le sens au hasard des rencontres, de recoller les morceaux d'une Beauté perdue.*<sup>3</sup>

Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec cette affirmation de Labarthe car si la poésie naît du hasard des rencontres, il n'en est pas moins que celle-ci exige selon Baudelaire, un grand travail d'écriture. En effet, il ne s'agit pas seulement de trouver l'inspiration, il faut également savoir y mettre des mots, les bons mots qui la rendent plus belle et qui permettent d'approcher cet idéal dont Baudelaire se fait le chantre. Le poète, tel que le conçoit Baudelaire, doit arriver à pénétrer ces espaces clos où de coutume, seul le soleil a le pouvoir d'accéder. Même que selon Baudelaire, c'est le poète qui devrait être le symbole de cet embellissement.

Baudelaire dans la deuxième section de *Le Fleurs du Mal*, se pose en observateur à travers sa vision de poète. La section Tableaux parisiens peint des toiles qui mettent en scène le passage dégradant des années. La plupart des dix-huit poèmes qui la composent décrivent la trace du *Temps* ravageur qui révèle entre autres, l'image de « Les Sept vieillards » et de « Les Petites vieilles » guettés par la « Danse macabre » d'un infatigable « Squelette laboureur » sur la symphonie morbide du temps qui passe.

Dans « Le Vin des chiffonniers », apparaît l'image du poète dans la même logique

---

<sup>1</sup> Notamment Ronsard qui use souvent de l'image du soleil comme comparant dans les différents rapprochements où l'astre apparaît, notamment dans les *Amours* où c'est la femme qui apparaît comme le soleil :

« Pareil j'égal au soleil que j'adore

L'autre soleil »

Ou encore :

« Pour être en vain tes beaux soleil aimant... » - Pierre de Ronsard, *Les Amours* (1552), Librairie Générale Française, 1993.

<sup>2</sup> Lire à ce propos : Yvonne Bellenger, *Le jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1979.

<sup>3</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 27-28.

structurelle du poème « Le Soleil ». En effet, ces deux pièces – se trouvant toutes deux en deuxième position, chacune dans sa section respective – présentent l'image d'un poète maladroit qui rêve de grands projets dans un décor parisien témoin de ses tumultueuses péripéties. L'image du poète est de nouveau employée comme comparant à la différence près que dans « Le Vin des chiffonniers », il n'est fait directement référence qu'à la maladresse qui rappelle le poète trébuchant sur les pavés du vieux Paris :

*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,  
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,  
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,  
Epanche tout son cœur en glorieux projets.*

*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.<sup>1</sup>*

Comme il apparaît dans cette deuxième strophe, le chiffonnier est comparé au poète comme le fut l'astre dans « Le Soleil ». Si en se basant sur l'analyse de ce dernier – vu l'analogie qui existe entre les deux poèmes –, on part du principe que le poète s'approprie les attributs chiffonnier, il serait possible d'envisager que la description de ce personnage est également valable pour le poète. Ce qui n'est pas sans rappeler l'idée relevée plus haut et qui confirme que ce dernier possède le don de se confondre avec la foule.

En effet, en observant de plus près la troisième strophe, on y voit la maladresse ironique du chiffonnier qui dissimule une vision narcissique souvent rencontrée chez Baudelaire et qui naît de sa supériorité sociale et intellectuelle. Celle-ci est symbolisée par le « *dais suspendu* » qui rappelle le poète observant « *du haut de [sa] mansarde (...)* *l'atelier qui chante et qui bavarde* »<sup>2</sup> dans « Paysage », le premier poème de la section Tableaux parisiens.

Par ailleurs, la différence entre le pluriel annoncé dans le titre avec le mot « *chiffonniers* » et le singulier de ce même mot employé par la suite dans le poème, rappelle « L'Albatros ». En effet, les deuxième et troisième strophes font la description, au singulier, d'un chiffonnier par analogie avec le poète. C'est à la quatrième strophe

---

<sup>1</sup> « Le Vin des chiffonniers », *FDM*, Str. 2 & 3.

<sup>2</sup> « Paysage », *FDM*, Str. 1.

qu'apparaît le pluriel avec « *ces gens-là* »<sup>1</sup> comme désignation. Ceci pousse à croire que ces gens dont il s'agit ne sont autres que le poète et ses semblables qui vivent à travers le rêve procuré par ce paradis artificiel qu'est le vin. Ce dernier apparaît tel le poète dans « Le Soleil », il « *règne par ses dons ainsi que les vrais rois* »<sup>2</sup>.

Afin de montrer l'importance et le pouvoir quasi-magique de cette liqueur qui met à égalité à la fois les poètes et les chiffonniers, tous deux « *vomissement confus de l'énorme Paris* »<sup>3</sup>, ainsi que de toute « *l'Humanité frivole* »<sup>4</sup>, Baudelaire, dans la huitième et dernière strophe, place des majuscules aux mots : *Dieu, Homme, Vin et Soleil* :

*Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence  
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,  
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;  
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil !<sup>5</sup>*

Bien que les majuscules soient employées afin de mettre l'accent sur ces quatre mots, nous remarquons que Dieu n'apparaît qu'en second plan car il n'est que l'inventeur du sommeil, noté en minuscule, et non celui du *Vin*. Ce dernier, « *fils sacré du Soleil* », est inventé par *l'Homme* à qui Baudelaire attribue une puissance presque divine par son association au *Soleil*, astre ultérieurement comparé au poète ce qui confère à ce dernier, une supériorité assurée, d'autant que le *Soleil* pourrait bien faire référence à Phœbus, comme dans la pièce « V ».

Plusieurs images corporelles apparaissent dans ce texte à travers l'idée générale du corps vieilli qui s'agenouille devant l'emprise impitoyable du temps, ainsi qu'à travers des références directes à ce dernier. A la première strophe, notons la référence au « *cœur d'un vieux faubourg* »<sup>6</sup> qui ne vit que par cette « *humanité [qui] grouille* »<sup>7</sup> en lui.

Ce cœur métaphorique est constitué de cette multitude qui le compose et sans laquelle il n'existerait pas. Il rappelle les démons du poème-préface qui grouillent dans le cerveau du poète et de son lecteur. C'est d'ailleurs la *tête* qui apparaît dans la deuxième strophe pour faire la rime avec le mot *poète* tout en mettant l'accent sur ce centre de l'imagination et de la création qui se cogne au mur de cette ville où le *Mal* guette et où le

---

<sup>1</sup> « Le Vin des chiffonniers », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 7.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 8.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>7</sup> Ibid.

*Temps* dévore. C'est enfin la référence au « *gosier de l'homme* »<sup>1</sup> que nous notons à la septième strophe. Ce dernier s'abandonne au vin pour en apprécier le goût, il est présenté tel un possédé dont la liqueur emprunte la voix pour chanter ses propres louanges.

En somme, ces quatre poèmes brossent le tableau d'un poète différent de ceux qui l'entourent. Baudelaire commence dans « L'Albatros », par souligner ce profond contraste en distinguant entre un monde terrestre, auquel appartient la société, et un autre céleste, propre au poète. Dans « Elévation », il décrit plus en détails ce monde céleste qui permet l'ascension de l'esprit en le faisant accéder à un regard supérieur sur la vie qui devient plus belle. C'est ensuite seul que le poète est présenté dans « Le Soleil », à travers les vieux faubourgs de Paris. Il n'a pour seule compagnie que les rimes et les vers traversant son esprit, lequel s'efforce de découvrir la beauté dans un paysage urbain parisien. Celui-là même où Baudelaire chante le vin à travers l'image des chiffonniers – maladroits comme l'albatros et comme le poète – qui versent le sang de leur « *cœur en glorieux projets* »<sup>2</sup>.

En définitive, lorsqu'elle n'est pas délibérée, la solitude est imposée au poète par la société – avec toutes ses composantes – qui le persécute et l'agresse dans son être de poète.

Si par ailleurs, Baudelaire se décrit comme un poète solitaire, c'est avant tout que cette solitude, lorsqu'elle est délibérée, lui procure une jouissance qui rime avec la liberté qu'elle procure ainsi qu'avec la nuit et les ténèbres qu'il invoque comme alliées de son bonheur intérieur. La solitude permet un regard introspectif et une méditation sur le monde qui font réaliser au poète la supériorité de son esprit sur celui de ses semblables.

De fait, les chercheurs d'infini n'ont pas besoin de la multitude pour meubler leur imagination. Ils possèdent la faculté de se fondre dans d'autres corps et dans d'autres esprits. Le poète est doté de la capacité de s'identifier à la mer, à un oiseau, au soleil vers lequel il vole, ou à un chiffonnier ivre qui réinvente le monde par son ivresse. Peu importe au final, le paysage ou le sujet observé à partir du moment où la beauté émane de l'âme et de la *naïveté* du poète. C'est bien cela qui fait sa supériorité.

En d'autres termes, une visible versatilité apparaît quant à cette solitude qui tantôt est source de bonheur, tantôt de tristesse. Ceci nous amène à nous interroger sur les raisons qui font, dans l'imaginaire baudelairien, que le poète – ou l'artiste dans l'absolu – soit

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 7.

<sup>2</sup> « Le Vin des chiffonniers », *FDM*, Str. 2.

supérieur aux autres.

## 1.2. La naissance de la vision baudelairienne du poète

Le chapitre précédent a montré que les textes rendant le plus hommage à la solitude de manière explicite se trouvent surtout dans *Le Spleen de Paris*, lequel – comme on l'a vu – s'ouvre avec ce mystérieux personnage qu'est « L'Étranger » qui tient à sa solitude et qui ne croit ni en l'amour – sous toutes ses formes –, ni en la notion de patrie ni même à la richesse qu'il hait comme certains haïssent Dieu. Il avoue pouvoir aimer une beauté qui serait « *déesse et immortelle* »<sup>1</sup> et affirme aimer les nuages. En d'autres termes, ce mystérieux personnage qui semble être une métaphore du poète, rejette tout ce qui peut constituer une vie normalisée et équilibrée afin de garder les yeux rivés sur les nuages.

Les nues prennent donc une importance capitale dans ce poème liminaire et par là, dans tout le recueil en prose dans lequel elles réapparaissent tout aussi importantes. Dans « Le Gâteau », le poème où deux frères se disputent avec une grande violence un morceau de pain, faisant penser à l'histoire biblique d'Abel et Caïn, les nuages apparaissent comme l'ombre du manteau d'un géant :

*Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel.*<sup>2</sup>

Dans « Les Vocations », ce géant se voit donner le nom de Dieu. Il est assis sur un nuage que seul un des quatre petits garçons, se trouvant là à converser de leurs rêves, peut voir. Le petit garçon s'exclame et essaie vainement de montrer Dieu à ses amis qui lui sont aveugles. Mais Dieu disparaît même au regard du seul qui le voyait :

*Regardez, regardez là-bas...! Le voyez-vous ? Il est assis sur ce petit nuage isolé, ce petit nuage couleur de feu, qui marche doucement. Lui aussi, on dirait qu'il nous regarde.*<sup>3</sup>

Dans « Les Bienfaits de la lune », l'astre nocturne descend « *moelleusement son escalier de nuages* »<sup>4</sup> avant d'aller donner son exceptionnelle bénédiction à quelques enfants privilégiés, à la fois chanceux d'une telle opportunité, et malheureux de ses

---

<sup>1</sup> « L'Étranger », *SDP*. Ligne 8.

<sup>2</sup> « Le Gâteau », *SDP*, § 1.

<sup>3</sup> « Les Vocations », *SDP*, § 3.

<sup>4</sup> « Les Bienfaits de la lune », *SDP*, § 2.

conséquences. La lune descend des nuages pour choisir les lunatiques qui vont porter sa marque. Le poète s'avère l'un d'eux. Pendant son entreprise, l'astre nocturne rend l'« *atmosphère phosphorique, comme [d] 'un poison lumineux* »<sup>1</sup> qui rappelle « *les larges yeux* » des « *monstres visqueux* »<sup>2</sup> qui apparaissent tels des démons décorant l'enfer des damnés dans « *L'Irrémédiable* ».

A la fin du poème, le poète confie à son amante tout aussi privilégiée que lui par ce don maudit :

*Et c'est pour cela, maudite chère enfant gâtée, que je suis maintenant  
couché à tes pieds, cherchant dans toute ta personne le reflet de la  
redoutable Divinité, de la fatidique marraine, de la nourrice  
empoisonneuse de tous les lunatiques.*<sup>3</sup>

Sous l'influence du baiser de la lune, les lunatiques se voient complètement et à jamais transformés. Ils se mettent à aimer l'étrange et à porter sur le monde, à travers le vert de leurs yeux, un regard différent de celui du commun des mortels. En les envenimant de son vert poison, la lune sème en eux l'amour de la mer – signe d'un narcissisme qui rappelle celui de l'homme libre dans « *L'Homme et la mer* » –, celui des « *fleurs sinistres* »<sup>4</sup> – qui rappellent le titre du premier recueil –. Elle sème également en eux l'amour de l'inconnu ainsi que celui des « *animaux sauvages et voluptueux qui sont les emblèmes de leur folie* »<sup>5</sup>. Ceci n'est pas sans rappeler les différentes identifications du poète au chat qui est l'animal voluptueux par excellence ainsi que toutes les identifications animales de la femme de par sa sensualité mais également sa cruauté.

Quant à la folie dont ces animaux sont les emblèmes, elle peut rappeler l'hystérie décrite dans l'épigramme tardive de *Les Fleurs du Mal*. Elle rappelle également celle que décrit le poète dans « *Le Mauvais vitrier* » comme étant une impulsion satanique qui s'empare de l'être en le poussant à des actions dont il est d'ordinaire incapable.

Ce couple de *lunatiques* revient dans « *La Soupe et les nuages* » où, observant les formes fantasmagoriques et mouvantes des nues, le poète songe à sa « *belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts* »<sup>6</sup>. L'oxymore employé pour décrire la femme

---

<sup>1</sup> Ibid. § 3.

<sup>2</sup> « *L'Irrémédiable I* », *FDM*, Str. 6.

<sup>3</sup> « *Les Bienfaits de la lune* », *SDP*, § 5.

<sup>4</sup> Ibid. § 4.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> « *La Soupe et les nuages* », *SDP*, § 1.

aimée à la fois belle et monstrueuse, rappelle la monstruosité même du poète qui lui fut conférée à sa naissance par sa propre mère, dans « Bénédiction ».

En effet, la lecture du poème « Bénédiction » avait permis de montrer l'identification travestie du poète au Christ. Elle a également permis une nouvelle lecture de la prière qui clôt ce premier poème en la supposant satanique. A ces premières interprétations, vient se greffer la vision de la vie solitaire que présente le poète dans « L'Étranger »<sup>1</sup> et dont le curieux amour pour les nuages a mené l'analyse vers les *lunatiques*, ces êtres hors du commun qui se distinguent, entre autres par leur monstruosité.

De première vue, ce don du bizarre que donne la lune à ces êtres originaux ne semble pas se référer à une quelconque interprétation religieuse. Mais, à bien regarder, l'astre nocturne qui apparaît dans « Les Bienfait de la lune » semble empoisonner les *lunatiques* à l'aide d'un sort dont il est le seul à connaître le secret. La lune devient ainsi semblable aux fées qui donnent leurs dons aux nouveau-nés dans « Le Don des fées ».

En d'autres termes, la lune prend des allures de sorcière et c'est là que se crée un premier lien entre les deux poèmes à travers une connotation religieuse. En effet, l'imaginaire occidental est riche en références qui relient les sorcières au diable avec lequel elles pactisent pour en devenir les suppôts.

*S'il est une peur collective qui aura eu une grande influence sur la culture occidentale, c'est bien la peur du diable dans la forme qu'elle pris au cours de la chasse aux sorcières des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, lorsque s'inventa le mythe de sorcellerie démoniaque qui fit de ces suppôts de Satan des acteurs essentiels du mal dans le monde grâce aux pouvoirs obtenus lors du pacte diabolique.<sup>2</sup>*

Satan, Belzébuth, Lucifer, le Diable apparaît sous différentes appellations qui témoignent de la peur de cette représentation du Mal qui, pendant des siècles, a hanté l'imaginaire occidental.

L'image fantasmée du Diable naît avec les textes bibliques et se propage dans les légendes populaires qui parfois prétendent s'inspirer de faits réels.

En plus des représentations citées dans la Bible, où le diable apparaît sous forme

---

<sup>1</sup> Rappelons que « Bénédiction » et « L'Étranger » acquièrent une importance particulière du fait d'être tous deux, en marge des préfaces, les premières pièces des deux recueils baudelairiens.

<sup>2</sup> Marianne Closson, « L'invention d'une littérature de la peur : le temps de la chasse aux sorcières », in *Les Grandes Peurs*, T.I : *Diable, fléaux, etc.*, « Travaux de Littérature », sous la direction de Madeleine Bertaud, publié par l'ARIDEL avec le concours du Centre National du Livre, Droz, Genève, 2003, pp. 47-63, p. 47.

de serpent ou de dragon, l'imaginaire chrétien lui attribue toutes sortes de pouvoirs et d'apparences animales souvent composites. Il apparaît également sous des formes anthropomorphes qui suscitent l'effroi.

Parmi les histoires que l'imaginaire occidental crée autour de la forme anthropomorphe du prince des enfers, apparaît le motif de *l'enfant voué au diable* qu'on peut retrouver dans divers textes, notamment au moyen-âge, où le monstre apparaît comme le fruit d'un pacte avec le diable.

Dans « Le diable au Moyen-Âge, entre peur et angoisse. Le motif de 'l'enfant voué au diable' et la légende de Robert le diable », Corinne Cooper-Deniau revient sur plusieurs textes littéraires qui naissent de cette légende qui affirme, dans l'imaginaire populaire, que le diable possède la capacité d'avoir des enfants. Elle cite plusieurs exemples de ces cas recensés dans la littérature médiévale où les enfants sont conçus suite à un blasphème de leurs mères ou suite à un pacte qu'elles nouent avec le diable. A sa naissance, l'enfant est monstrueux d'un point de vue moral, il naît dédié à faire le Mal.

L'importance accordée au Mal diabolique et à la naissance de ces enfants voués au diable, ne sont pas sans rappeler la naissance du poète dans « Bénédiction » où il est qualifié par sa mère, dès sa venue au monde, de « *monstre rabougri* ». Cette dernière maudit la nuit de sa conception en renforçant le lien avec toutes ces légendes ayant pour origine un blasphème maternel, que Cooper-Deniau cite dans son article.

Présentant plusieurs références religieuses travesties, « A une Madone »<sup>1</sup> offre une description du poète qui rappelle celle de « Bénédiction ». En effet, ce dernier est décrit comme un « *monstre tout gonflé de haine et de crachats* »<sup>2</sup> tel le poète de « Bénédiction ». Cette analogie permet de supposer que ce poème présente les stigmates de la naissance du poète ou encore, qu'il pourrait s'adresser à cette même présence féminine qui a fait de lui un monstre, en l'occurrence, sa mère.

A ce titre, le poète pourrait se considérer comme voué au diable dès sa naissance qui fut par décret maléfique et suite à laquelle, il aurait reçu le baiser de la lune qui aurait fait de lui, ainsi que d'autres maudits qui lui ressemblent, des *lunatiques*. Ceci expliquerait son goût prononcé pour le bizarre et son insatiable curiosité, cet ennui qui le ronge tout en semant en lui la constante envie d'être ailleurs, « Anywhere out of the world » comme

---

<sup>1</sup> Voir l'analyse plus détaillée du poème.in. Troisième partie, p. 290 à 293.

<sup>2</sup> Ibid. v. 28.

l'explique bien l'un des titres du recueil en prose.

Par ailleurs, comme le soleil ou le chiffonnier qui servent de truchement à la description du poète, apparaît le monstre comme image transitoire dans « Femmes damnées » et « Les sept vieillards ».

On a déjà eu l'occasion de s'arrêter dans la première partie sur l'importance des lesbiennes dans la poésie baudelairienne où celles-ci apparaissent aux yeux du poète, comme des sœurs de prédilection à travers l'amour de l'inconnu qu'elles incarnent ainsi que son interdiction. Baudelaire qui s'identifie à ces sœurs qui sont aussi les siennes, les décrit dans « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* »<sup>1</sup>, entre autres, comme des monstres.

De leur côté, « Les sept vieillards » apparaissent comme des « *monstres hideux* »<sup>2</sup> ayant « *l'air éternel !* »<sup>3</sup>. Ils remplissent d'effroi le poète qui voit en eux l'avenir inéluctable qui attend son corps et sa chair. Ils sont à ses yeux, le reflet de la vieillesse inséparable du temps qui passe et de la mort inéluctable.

Par ailleurs, ces conceptions et ces naissances particulières qui font la différence de ces êtres hors du commun, « *marquent souvent d'un signe très singulier l'exception et la part de monstruosité qui vont de pair avec la perfection* »<sup>4</sup>.

A travers cette part de monstruosité, Baudelaire voudrait-il présenter le poète comme un être parfait ?

On ne saurait vraiment y répondre mais il est certain que le poète se présente comme un être supérieur. C'est d'ailleurs sa supériorité qui lui vaut toutes les percussions qu'il subit et qui font de lui un martyr de l'art. C'est également cette même supériorité qui le pousse à une colère violente contre les gens qui l'entoure.

### **1.3. La difficulté d'accès à l'art**

Baudelaire prend souvent le temps de mettre l'accent sur la souffrance du poète. Celle-ci se résume dans la Mal baudelairien qui peut être onctive comme dans

---

<sup>1</sup> Voir l'analyse détaillée du poème, p. 322-325.

<sup>2</sup> « Les Sept vieillards », *FDM*, Str. 10.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Jean Starobinski, « Le regard des statues », in *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n°50, Gallimard, Paris, 1994, p. 45-64, p. 49.

« Bénédiction » ou « L'Albatros », ou ontologique comme il est le cas dans « Le Confiteur de l'artiste ».

En effet, le poète est souvent en proie à des crises d'inspiration notamment, face à la nouvelle muse moderne qui s'avère malade et incapable de nourrir de rêves et de beauté cette nouvelle génération malade que Baudelaire décrit dans la cinquième pièce de *Les Fleurs du Mal*, en opposition à la génération antique où la beauté fut naturelle et bénie par les dieux de l'Olympe.

« Le Guignon » est probablement le poème qui résume le mieux l'angoisse qui naît de la difficulté d'accès à l'art et sur le long travail qu'il implique. Le poète décrit les écueils qui guettent l'inspiration à travers un lyrisme marqué d'une profonde angoisse créatrice, présentée telle une affliction qui s'imprègne de la solitude que peut ressentir le poète dans son propre art ; l'écriture poétique.

Cette angoisse est d'autant plus forte à travers l'image du cœur convoquée à deux reprises, dans les première et deuxième strophes, ainsi qu'à travers le recours à une chanson ouvrière lyonnaise qui fait l'éloge du travail et que Baudelaire a dû connaître du temps où il était pensionnaire au Collège Royal de Lyon.

Cette chanson ouvrière dont l'influence est notée à la première strophe, n'est autre que celle représentative du mouvement de révolte de Proudhon, précurseur de l'anarchisme. L'emprunt que fait Baudelaire du texte de cette chanson, souligne une sorte de révolte qui n'est pas sans rappeler le titre de la cinquième section de *Les Fleurs du Mal* :

*« Pour soulever un poids si lourd,  
Sisyphé, il faudrait ton courage !  
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,  
L'Art est long et le Temps est court. »*<sup>1</sup>

*« Allons du courage,  
Braves ouvriers !  
Du cœur à l'ouvrage !  
Soyons les premiers. »*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Le Guignon », *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

---

<sup>2</sup> Chanson populaire anarchiste citée par James H. Rubin, « Gustave Courbet and Music : Soundscapes and Total Work of Art », in *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism 1815-1915*, Ashgate Publishing Limited, Surrey, England, 2014, p. 119.

Ce parallèle entre les deux textes met l'accent sur la difficulté du travail et sur la force que le poète doit trouver en lui afin de se surpasser.

Par ailleurs, cette difficulté se voit associée au mythe de Sisyphe, roi de Corinthe,

condamné pour l'éternité par Zeus à pousser un rocher jusqu'au haut d'une montagne de l'Hadès. Une fois au sommet, le rocher retombe et Sisyphe doit refaire le même effort. Le poids du travail du poète qui nécessite du *Temps* est donc semblable à celui du célèbre roi civilisateur<sup>1</sup>, condamné par un Dieu injuste à une tâche ingrate et inutile d'où la malchance notée dans le titre.

Le *Temps* éphémère et la solitude du poète se poursuivent dans la deuxième strophe en plongeant le poète dans un spleen funèbre où, oublié du monde et abandonné par la gloire et la célébrité, il se décrit comme enterré anonymement dans un « *cimetière isolé* »<sup>2</sup>.

Dans *L'esthétique des « Fleurs du mal » : essai sur l'ambiguïté poétique*, J. D. Hubert propose une interprétation intéressante de cette deuxième strophe. En effet, sous l'apparente victimisation du poète à travers l'oubli qu'il subit et la célébrité qui l'abandonne, Hubert pense que cette solitude n'est pas le signe de « *la stérilité du poète et [de] l'indifférence du public* »<sup>3</sup>, mais celui d'un contraste entre la vie et la mort qui a pour but de montrer que « *les œuvres de ces écrivains* » à qui profitent les sépultures célèbres, « *manquent de vie* »<sup>4</sup>.

En d'autres termes, la solitude baudelairienne n'est autre que le signe de son génie car contrairement aux autres auteurs, il cherche la beauté en lui-même, une beauté différente, originale, à la hauteur de son idéalisme, d'où le travail qu'il s'exige et la difficulté d'accès l'Art.

A côté de la chanson anarchiste dont l'influence est visible dans la première strophe, celle-ci ainsi que le reste du poème – marqué par l'idée d'une quête rare et difficile consistant à trouver le beau dans les endroits les plus insoupçonnés – sont également marqués par deux autres emprunts issus de la littérature anglo-saxonne.

En effet, Baudelaire y traduit deux strophes de deux poèmes ; « *Elegy Written in a Country Church-Yard* », l'un des plus célèbres poèmes de Thomas Grey<sup>5</sup> ainsi que « *Psalm of Life* » d'Henri Longfellow<sup>6</sup> :

---

<sup>1</sup> M. Philibert, Op. Cit. p. 253.

<sup>2</sup> « Le Guignon », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> J. D. Hubert, Op. Cit. p. 73.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Thomas Grey : Poète britannique (Londres 1716-Cambridge 1771).

<sup>6</sup> Henri Wadsworth Longfellow : poète américain (Portland, Maine, 1807-Cambridge, Massachusetts, 1882).

« Pour soulever un poids si lourd,  
Sisyphé, il faudrait ton courage !  
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,  
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,  
Vers un cimetière isolé,  
Mon cœur, comme un tambour voilé,  
Va battant des marches funèbres.

– Maint joyau dort enseveli  
Dans les ténèbres et l'oubli,  
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret  
Son parfum doux comme un secret  
Dans les solitudes profondes. »<sup>1</sup>

« Art is long, and Time is fleeting,  
And our hearts, though stout and brave,  
Still, like muffled drums, are beating  
Funeral marches to the grave. »

Henri Wadsworth Longfellow,  
« A Psalm of life », *Voices of the night*<sup>2</sup>

« Full many a gem of purest ray serene  
The dark unfathom'd caves of ocean bear:  
Full many a flower is born to blush unseen,  
And waste its sweetness on the desert air. »

Thomas Grey, « Elegy Written in  
a country Churchyard »<sup>3</sup>

#### Traduction<sup>4</sup> :

L'art est long et le temps s'enfuit,  
Et nos cœurs, pourtant fermes et braves,  
Battent cependant, comme des tambours voilés,  
Des marches funèbres vers le tombeau.

#### Traduction<sup>5</sup> :

« Mainte gemme de l'éclat le plus pur  
Reste enfouie dans les sombres cavernes inexplorées  
Mainte fleur naît pour s'épanouir loin des regards  
Et dissiper son parfum dans les espaces vides. »

<sup>1</sup> « Le Guignon », *Les Fleurs du Mal*.

<sup>2</sup> Publié en 1838.

<sup>3</sup> Publié en 1751.

<sup>4</sup> Traduction proposée par Marcel A. Ruff, in. *Baudelaire ; Œuvres complètes*, p. 51.

<sup>5</sup> Ibid.

Ces traductions qui mettent en évidence l'influence des deux poètes, anglais et américain, dénotent une fois de plus, de l'une des nombreuses structures qui constituent l'imaginaire baudelairien à travers l'influence des différentes lectures du poète.

Ce poème met également l'accent sur le Mal existentiel à travers la furtivité du temps et la menace permanente de la mort. Cette tension que subit le poète ajoutée à la modernité de son siècle, qu'il dénie foncièrement, donnent naissance à une crise de l'art qui se traduit par la crise d'inspiration visible dès la septième pièce de *Les Fleurs du Mal* : « La Muse malade ». Ce poème succède aux deux pièces symboliques de l'art et de la beauté du premier recueil baudelairien ; la pièce « V » qui fait le parallèle entre la perfection des beautés antiques et édéniques et la monstruosité des beautés modernes, et « Les Phares » qui rend hommage aux artistes qui guident l'humanité.

Dans « La Muse malade », comme dans le poème « V », Baudelaire oppose l'ancien au moderne. Il exprime à travers un *je* lyrique, son angoisse face au manque d'inspiration qui le terrasse, la maladie de la muse étant dès le titre, la marque d'une moribonde inspiration. Ce poème est composé de deux parties ; deux quatrains où le poète interroge sa muse sur sa maladie, et deux tercets où pour elle, il rêve d'une meilleure santé, semblable à celle de la pièce « V », qui inspire des « syllabes antiques »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> « La Muse malade », *FDM*, Str. 4.

Le poème s'ouvre donc sur le poète qui interroge la muse sur sa santé dont la description plonge le lecteur dans un décor sombre et cauchemardesque. La première strophe parle « *de visions nocturnes* »<sup>1</sup> qui habitent les *yeux* de la muse. Elle décrit « *La folie et l'horreur, froides et taciturne* »<sup>2</sup> qui se reflètent sur son visage. Dès ce premier quatrain, le poème est placé sous le signe de la nuit, les *yeux* et le visage de la muse en sont le reflet. Ces « *yeux creux* » sont le signe de la maladie mais aussi de son état moribond. La muse donne l'impression d'être agonisante et l'inspiration décadente :

*Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ?  
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,  
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint  
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.*

*Le succube verdâtre et le rose lutin  
T'ont-ils versé la peur et l'amour de leurs urnes ?  
Le cauchemar, d'un poing despotique et mutin,  
T'a-t-il noyé au fond d'un fabuleux Minturnes ?<sup>3</sup>*

La précision temporelle du premier vers – avec « *ce matin* » – montre que cet état dont souffre la muse et par extension, le poète lui-même, n'est guère coutumier. Il suggère un implicite espoir de changement.

Le poète continue d'interroger la muse dans la deuxième strophe à travers des questions qui ne sont que le reflet de l'image qu'il a de lui-même. Ces interrogations sont l'écho de sa propre angoisse.

Cette strophe est par ailleurs, marquée par la présence de créatures issues de la mythologie et des croyances populaires, en l'occurrence le *succube verdâtre* et le *lutin rose*. Le premier est un démon qui prend l'apparence d'une femme dont le but est de tenter l'homme, le second est un petit démon à l'esprit malicieux, une créature de la nuit qui bénéficie d'un don de métamorphose et d'invisibilité. Nous pensons que les couleurs qui leur sont attribuées – qui rappellent l'influence de Delacroix – trouvent leur explication dans le vers suivant : la couleur verdâtre pourrait renvoyer à la peur et la couleur rose à l'amour. Ces deux sentiments – en rapport avec le teint blafard de la première strophe et les *urnes* de la deuxième – pourraient refléter l'idée de la mort.

Dans la deuxième strophe, la personnification du cauchemar qui règne sur les

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 1 & 2.

troisième et quatrième vers – du fait que la césure l'isole du reste de la phrase – accentue la présence absolue et tyrannique d'un monde nocturne. Cette personnification du cauchemar est caractérisée par une sépulcrale cruauté qui noie la muse dans des marécages antiques, ce qui soutient encore une présence implicite de la mort en rappelant le froid de la première strophe.

Dans les deux tercets, Baudelaire fait part du vœu d'une meilleure santé à sa muse, ce qui symbolise un espoir de retour de l'inspiration :

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

*Comme les sangs nombreux des syllabes antiques,  
Où règnent tour à tour le père des chansons,  
Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.<sup>1</sup>*

Un parallèle entre les images corporelles employées dans les deux parties du poème, montre que le poète introduit une opposition entre la beauté superficielle, moderne, basée sur l'apparence et la beauté intérieure, profonde, symbole de la passion. En effet, les yeux et le teint, qui représentent la beauté malade, s'opposent aux images du sein – à connotation érotique – et du sang – à connotation religieuse – qui pourraient renvoyer aux beautés antiques et édéniques décrites dans la première strophe de la pièce « V ». Pour sa part, l'image du sein pourrait également rappeler la louve généreuse et nourricière qui apparaît dans cette même pièce.

Baudelaire oppose également des valeurs abstraites ; la folie et l'horreur de la première strophe sont le sombre revers de la musique antique évoquée dans la deuxième. Les premières, inspirées du monde nocturne du cauchemar, sont symbolisées par le succube et le lutin pendant que la musique, qui renvoie à un monde lumineux de l'antiquité, est représentée par les dieux Pan et Phœbus. Ce dernier, appelé aussi Apollon, est symbole de lumière et de beauté, protecteur de l'art et grand fervent de musique, tout comme le grand Pan, inventeur d'un instrument de musique.

Par ailleurs, le vampirisme qui se révèle à travers l'image du « sang chrétien » qui coule « à flots rythmiques », est le symbole de l'inspiration poétique que recherche le poète comme il est le cas dans « La Fontaine de sang » où la substance vitale du poète coule en

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 3 & 4.

rythme<sup>1</sup> pour symboliser sa verve poétique.

Après la maladie de la muse inspiratrice, voici venir sa cupidité dans « La Muse vénale » où le poète n'apparaît qu'à travers une seule manifestation dans la première strophe à travers le pronom possessif *mon* suivi de l'objet de la possession, le *cœur*, centre des passions. Dans ce poème, le poète décrit l'hypocrisie et la séduction qui caractérise cette muse dont il est amoureux, tandis qu'elle, préfère se chauffer à d'autres feux rappelant par-là, le caractère séducteur du *succube* du poème précédent.

Ce poème présente la même structure que « La Muse malade » : deux quatrains où le poète interroge la muse et deux tercets pour exprimer une sorte de sadisme vengeur. Dès la première strophe, le poète prévient la créature de son cœur que l'hiver qui vient incessamment – avec la disparition des palais qu'elle convoite –, ne fera que la jeter dans le froid des rues et la pousser, comme l'écoulement rythmique de son sang dans le poème précédent, à chanter des « *Te Deum* auxquels [elle] ne croit guère »<sup>2</sup>.

Ce poème porte par ailleurs, la marque d'un sadisme provoqué par un désir de vengeance qui anime le poète. Cette vindicte pourrait évoquer Jeanne Duval, la maîtresse volage inspiratrice de Baudelaire, même si la critique s'accorde à dire que le cycle de la métisse ne commence qu'au XXIIème poème : « Parfum exotique ».

Dans « Le Mauvais moine », Baudelaire revient sur la crise d'inspiration évoquée dans « La Muse malade ». Ce poème qui se présente également sous la forme d'un sonnet, contient deux parties : la première décrit le moine, la seconde le poète avec des métaphores qui les rapprochent. En effet, le poète capable de se fonder dans les autres, s'identifie dans cette pièce au moine, à un mauvais moine.

Les deux premières strophes de ce poème présentent une description de l'austérité de la vie monastique qui est adoucie par une présence picturale. Des toiles représentant la foi chrétienne réchauffent « *les pieuses entrailles* » en atténuant la froideur des lieux :

*Les cloîtres anciens sur leurs grandes murailles  
Étalaien en tableaux la sainte Vérité,  
Dont l'effet, réchauffant les pieuses entrailles,  
Tempérait la froideur de leur austérité.*

*En ces temps où du Christ florissant les semilles,  
Plus d'un illustre moine, aujourd'hui peu cité,*

---

<sup>1</sup> Cf. Analyse de « La Fontaine de sang », p. 329 à 338.

<sup>2</sup> « La Muse vénale », *FDM*, Str. 3.

*Prenant pour atelier le champ des funérailles,  
Glorifiant la Mort avec simplicité.<sup>1</sup>*

Dans la première strophe, le poète décrit la froideur qui singularise les monastères connus pour leur simplicité austère, ainsi que la majesté des murs de ces lieux qui contiennent selon lui, la *Vérité* qu'il allégorise. Cette *Vérité* se veut réconfortante, notamment à travers l'image des « *entrailles* » qui, au troisième vers, symbolisent la sérénité et le bien-être ontologique des occupants de ces lieux que sont les moines.

D'inspiration italienne, ce poème a été écrit pendant les jeunes années de Baudelaire, marquées par un mouvement d'idées romantique, où « *l'intérêt des élites, en cette première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle pour la civilisation médiévale et pour les œuvres des 'moines de l'occident'* »<sup>2</sup>, fait naître une certaine affection de la réclusion qu'offre la vie religieuse. Cet intérêt porté à la vie monastique explique la source même de ce poème qui est *Le triomphe de la mort*, fresque se trouvant au Campo Santo, à Pise. Le titre de cette fresque est révélateur d'une profonde inspiration des jeunes années baudelairiennes.

Cette inspiration médiévale pourrait être à l'origine de l'époque à laquelle Baudelaire fait référence au début de la deuxième strophe. Une époque lointaine où florissait le sentiment religieux qui permettait à un célèbre moine, que les mémoires ont oublié, de cultiver paisiblement sa vie face à la sinistre et certaine disparition qui le guette. Ce moine arrive non seulement à vivre en paix avec la *Mort* allégorisée au huitième vers, mais va même jusqu'à la glorifier car, religieusement parlant, elle n'est pas la fin mais le début d'une autre vie.

C'est dans les deux tercets de ce sonnet qu'apparaît le poète à travers une comparaison avec ce même moine. D'emblée, le poète se qualifie de mauvais moine car cette *Vérité* qui embellit le cloître du cénobite, ne trouve pas d'écho dans son âme qui le tient depuis toujours, prisonnier comme dans un tombeau.

*Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,  
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ;  
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.*

*Ô moine fainéant ! quand saurai-je donc faire  
Du spectacle vivant de ma triste misère*

---

<sup>1</sup> « Le Mauvais moine », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> R. B. Chérix, *Op. Cit.*, p.59.

*Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ?<sup>1</sup>*

A l'origine, l'interpellation avec laquelle commence la deuxième strophe, selon un ancien manuscrit de la main de Baudelaire, était « *Impuissant Orcagna !* » faisant référence à l'auteur de la fresque de laquelle Baudelaire s'est inspiré. Il retient finalement cette version où l'interjection s'adresse à lui-même si on en croit sa propre qualification de « *mauvais cénobite* » dans la strophe précédente.

Le poète subit son Mal religieux et existentiel, enterré dans son propre corps et enseveli dans son âme, en se sentant incapable de créer une beauté selon l'idéal qu'il envisage et qu'il convoite.

A bien observer les deux premiers vers du premier tercet où Baudelaire qualifie son âme de tombeau qu'il habite depuis l'éternité, il est possible de noter l'une des premières manifestations du clivage entre l'âme et le corps. En effet, dans sa poésie, Baudelaire emploie souvent des images spirituelles telles que l'âme, l'esprit, ou encore le fantôme, qui lui permettent d'abandonner le corps *moderne* qu'il qualifie souvent de malade (Ex. « La Muse malade ») ou d'atroce (Ex. « Le Vampire »).

Dans ce poème, l'âme est matérialisée en tombeau où le poète est prisonnier, ce qui fait naître un profond sentiment de spleen, l'un des premiers du recueil. En effet les deux tercets de ce sonnet sont les premiers à introduire réellement le sentiment de spleen tel qu'on le retrouve dans le reste du recueil. Les deux vers cités plus haut rappelle, à travers l'angoisse qui guette le poète, le premier vers isolé du poème « Spleen LXXXVI » où le poète affirme avec orgueil : « *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* »<sup>2</sup>.

Cette angoisse associée à l'idée de la mort qui règne en allégorie dans ce poème, fait également penser à la quatrième partie du long poème « Un Fantôme », où le *Temps* est décrit comme le « *noir assassin de la Vie et de l'Art* »<sup>3</sup> ou encore, à la première strophe du poème « Le Guignon » où « *L'Art est long et le Temps est court* »<sup>4</sup>.

En définitive, la difficulté d'accès à l'art et la crise d'inspiration qui en naît reflètent toutes deux, un intime lien avec la furtivité du temps et par là, l'angoisse face à la

---

<sup>1</sup> « Le Mauvais moine », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>2</sup> « Spleen : *J'ai plus de souvenirs* », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « Un Fantôme – IV Le portrait », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> « Le Guignon », *FDM*, Str. 1.

mort.

Par ailleurs, cette difficulté est d'autant plus importante car Baudelaire a souvent été victime de l'incompréhension du public contre lequel il lui arrive souvent de se révolter comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

#### 1.4. La représentation baudelairienne du lecteur

Le discours de Baudelaire en évoquant le travail de Gavarni et celui de Daumier dans *Quelques caricaturistes français*, se réfère à l'idée de la complexité du Beau et au fait même que cette étrange beauté ne peut être comprise que par un public avéré et connaisseur car lui seul est capable de voir la Beauté véritable. Cette assertion condamne d'emblée le grand public et son goût pour l'art et la littérature. Baudelaire affirme en effet, que :

*Les gens préfèrent Gavarni à Daumier, et cela n'a rien d'étonnant.  
Comme Gavarni est moins artiste, il est plus facile à comprendre pour eux.<sup>1</sup>*

Le public fuit donc la difficulté prouvant ainsi un manque de sensibilité voire d'intelligence, ce qui concorde parfaitement à la supériorité accordée par Baudelaire au poète et à l'artiste.

Par ailleurs, l'incompréhension face à laquelle a constamment été confronté le poète de *Les Fleurs du Mal*, le rend amer envers ce public contre lequel il se révolte volontiers. Cette révolte est visible en filigrane – comme nous l'avons vu dans la première partie – à travers la différence dans le discours adressé au lecteur dans « Au Lecteur », où ce dernier est décrit comme un frère, et celui plus sélectif, noté dans « Épigraphe pour un livre condamné » dans l'édition de 1868. Rappelons que ce dernier poème a été écrit non seulement suite à la condamnation de *Les Fleurs du Mal* mais également, suite à l'incompréhension des lecteurs des petits poèmes en prose dont une partie est parue dans *La Presse* le 14 février 1863 avec la mention « sera continué », mais qui n'aura jamais aucune suite<sup>2</sup>. Baudelaire écrit à sa mère à ce sujet le 3 mars de la même année :

*C'est tout simplement parce que mes poèmes ennuyaient tout le monde*

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », in. *Œ.C.* [Y. G. Dan.], p. 1009.

<sup>2</sup> Robert Kopp, « Le Spleen de Paris : quelle poésie pour un monde qui va finir ? », in. Op. Cit. *Lectures du Spleen de Paris*, p. 264.

*(m'a dit le directeur du journal) qu'on les a interrompus.<sup>1</sup>*

Frère complice ou ennemi renié, le lecteur s'offre une place importante dans la poésie baudelairienne comme nous allons le voir.

Après « Au Lecteur », le poème-préface dont la mission est de présenter le monde poétique et esthétique auxquels le recueil adhère, Baudelaire ne s'adresse directement à son lecteur qu'au trente-huitième poème qui s'intitule « Un Fantôme ». Ce long poème qui se compose de quatre sonnets – « I. Les Ténèbres », « II. Le Parfum », « III. Le Cadre », « IV. Le Portrait » –, plonge dans le monde de l'art et de la peinture, notamment avec les deux derniers sonnets où le poète peint le souvenir de l'amour d'une maîtresse. Il introduit son lecteur dans un univers qui prend vie à travers l'expansion de la peinture et l'exaltation du parfum.

« Un Fantôme » est une immortalisation écrite en l'honneur de Jeannes Duval frappée par la maladie en 1858. Le titre du poème fait penser en premier lieu, à l'idée d'un esprit revenu d'entre les morts alors que la lecture du texte montre qu'il s'agit du fantôme du passé, celui de la mémoire d'un amour en voie de disparition.

Si dans le premier sonnet « Les Ténèbres », Baudelaire se focalise sur son moi en décrivant la cruelle souffrance à laquelle il est condamné, il interpelle le lecteur dans le deuxième, « Le Parfum ». Dès la première strophe de ce poème, le lecteur est cordialement invité à entrer dans l'intimité du poète à travers l'évocation des souvenirs. La remémoration s'empreint d'un lexique olfactif qui évoque l'ivresse que provoque l'effluve du musc et des fleurs ainsi que celui, « *sauvage et fauve* » de la chevelure de Jeanne – la femme au « *corps adoré* » – comparée à une fourrure.

Dans la deuxième strophe le « *nous* » incluant le poète et le lecteur marque la complicité et la corrélation qu'il peut y avoir entre eux dans ce travail de mémoire. La réminiscence des souvenirs corporels et olfactifs sert de truchement entre le poète et le lecteur qui apparaissent en connivence devant le péché de la chair, comme fut le cas dans « Au Lecteur ».

Dans « XXXIX *Je te donne ces vers* », l'image de la vénus noire revient, accompagnée là encore du lecteur lequel, comme dans le poème précédent, est cité en complice, en *frère*, même s'il apparaît fatigué par les « *rimes hautaines* » du poète.

---

<sup>1</sup> Cité par Robert Kopp, in. Ibid.

Toujours à travers un travail de remémoration, « *Je te donne ces vers* » est une projection que fait Baudelaire de l'avenir de sa poésie à travers la mémoire de son amante. Il imagine une époque et un espace lointains où son nom serait connu et où sa poésie ferait rêver des « *cervelles humaines* » :

*Je te donne ces vers afin que si mon nom  
Aborde heureusement aux époques lointaines,  
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,  
Vaisseau favorisé par un grand aiglon,<sup>1</sup>*

Cependant, la manifestation du corps à travers la référence aux « *cervelles* », terme péjoratif employé au lieu d'*esprit*, marque le ton sarcastique dans lequel s'inscrit le poème. Cette ironie acerbe se poursuit dans les strophes suivantes, notamment dans les deuxième et quatrième :

*Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,  
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,  
Et par un fraternel et mystique chaînon  
Reste comme pendu à mes rimes hautaines ;*

[...] Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère

*Foules d'un pied léger et d'un regard serin  
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,  
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain.<sup>2</sup>*

Le deuxième vers de la deuxième strophe souligne clairement la dérision qui caractérise le poème à travers le couple *Fatigue / tympanon* qui montre l'incapacité du futur lecteur, tel qu'il est imaginé par le poète, à comprendre ces vers écrits pour l'amante et ce, à travers le choix du mot *tympanon* qui rejoint la dépréciation du mot *cervelles*. De fait, Baudelaire dévalorise ses futurs lecteurs qu'il stigmatise dans le dernier tercet, en les qualifiant de « *stupides mortels* ».

Le dernier poème dans lequel le lecteur est cité dans *Les Fleurs du Mal* porte le titre de « Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier »<sup>3</sup>. Ce poème a été écrit en l'honneur du célèbre caricaturiste français pour accompagner son portrait dans le second volume de l'*Histoire de la caricature* où M. Champfleury lui a rendu hommage et justice.

---

<sup>1</sup>Charles Baudelaire, « XXXIX : *Je te donne ces vers* », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup>Ibid. Str. 2, 3 et 4.

<sup>3</sup>« Honoré Daumier (Marseille, 1808 – Val-mondois, 1879), dessinateur, caricaturiste, lithographe, peintre et sculpteur français. Flétrissant avec mordant la société bourgeoise, il annonce l'expressionnisme. » In. Dictionnaire Hachette 2007.

En s'adressant au lecteur, Baudelaire s'emploie à parler du travail de caricature qu'effectue H. Daumier dans son œuvre. Celle-ci est d'une subtilité telle que le caricaturiste arrive à faire rire les amateurs de ses dessins, même d'eux-mêmes.

La beauté dans le Mal et la beauté qui naît de l'horreur, thèmes centraux de la poésie baudelairienne constituent le cœur du poème :

*C'est un satirique, un moqueur ;  
Mais l'énergie avec laquelle  
Il peint le Mal et sa séquelle,  
Prouve la beauté de son cœur.*

*Son rire n'est pas la grimace  
De Melmoth<sup>1</sup> ou de Méphisto<sup>2</sup>  
Sous la torche de l'Alecto<sup>3</sup>  
Qui les brûle mais qui nous glace.<sup>4</sup>*

En tentant de décrire le rire apprécié de Daumier, Baudelaire parle de deux formes de rire<sup>5</sup>. Dans la troisième strophe, il décrit ce que le rire du caricaturiste n'est pas et recourt pour cela à deux personnages littéraires qui ont tous deux vendus leur âme au diable. Leur rire symbolise déchéance et cruauté tout comme celui d'Alecto, la Furie qui châtie de son fouet. Le rire de Daumier est tout autre car subtil et, dans sa sagesse, arrive à nous faire rire de nous-mêmes. C'est selon Baudelaire le signe d'une profonde grandeur de l'âme car :

*La beauté du cœur d'un artiste se mesure souvent au degré d'énergie  
avec laquelle il peint le Mal, et l'ironie, la verve satirique qui l'anime, si  
elle nous enseigne à rire de nous, est le signe de sa bonté.<sup>6</sup>*

Ce poème poursuit le même genre d'enseignement proféré au lecteur dans « Épigraphe pour un livre condamné ». Ce dernier est appelé à s'approcher du Mal pour s'en délecter, s'en inspirer, en rire tout en veillant à ne pas se laisser charmer.

Le cœur est tout autant au centre de ce poème que le rire, il en est le motif : Ne rit-on pas du cœur ?

---

<sup>1</sup>Le héros du roman de Charles Maturin (1782 – 1824), qui a vendu son âme au diable.

<sup>2</sup>Nom du diable dans le *Faust* de Goethe.

<sup>3</sup>Une des Furies de l'*Énéide* représentée armée de vipères, de torches et de fouets, avec la chevelure entortillée de serpents.

<sup>4</sup>Charles Baudelaire, « Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier », in. *FDM*, Str. 2 et 3.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet, l'analyse du rire faite par Baudelaire dans l'*Exposition Universelle de 1855*, Chapitre V : « De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastique ».

<sup>6</sup>R. B. Chérix, Op. Cit., p. 352.

Dans ce poème, c'est le bon cœur qui fait le bon rire. Dans la deuxième strophe où le poète y fait directement référence, le *cœur* est en rime avec le mot *moqueur*. Un *cœur moqueur* qui est à distinguer de la *grimace* qui *glace* en opposition avec la rime [Méphisto / *alæcto*] qui symbolise quant à elle, la cruauté du cœur.

Dans le dernier vers de la dernière strophe, le cœur est symbolisé par la *bonté* qui rime avec le mot *gaîté* montrant une fois de plus, que la capacité de rire de Daumier prouve sa grandeur d'âme :

*Leur rire, hélas ! de la gaîté  
N'est que la douloureuse charge ;  
Le sien rayonne, franc et large,  
Comme un signe de sa bonté !<sup>1</sup>*

Les quelques années qui séparent la versification et la prose baudelairiennes ont fait disparaître le lecteur du vocabulaire du deuxième recueil, exception faite de la dédicace<sup>2</sup> adressée à Arsène Houssaye, directeur de la revue *L'Artiste*, qui a publié la majorité des poèmes en prose parus dans la presse avant l'édition posthume où ils furent rassemblés.

Cette disparition soudaine du *frère* du premier recueil pourrait être le signe de la déception de Baudelaire causée par la condamnation de *Les Fleurs du Mal*, comme nous l'avons vu dans l'étude de l'épître du recueil en prose dans la première partie.

Effectivement, le terme *lecteur* se voit remplacé par celui de *public* – qui n'apparaît nullement dans *Les Fleurs du Mal* –. Beaucoup moins intime et suggérant une généralisation qui pourrait avoir une connotation péjorative dans la mesure où dans ce public, il n'existerait peut-être pas de véritables lecteurs. Cette vulgarisation du récepteur est d'autant plus significative si l'on considère l'évolution qu'offrent les différentes apparitions du lecteur. En effet, comme nous l'avons déjà vu, ce dernier apparaît dans le poème-préface de *Les Fleurs du Mal* comme un frère, le confident que le poète convoque tout au long du recueil pour partager sa plus subtile intimité. Dans l'édition de 1868, cette fraternité devient plus restrictive en s'imposant à de strictes conditions. Baudelaire s'est très vite aperçu que tous les lecteurs n'étaient pas forcément à la hauteur de ses ambitions. Lui dont l'idéalisme a même altéré la vision de son récepteur, rêvait d'un lecteur idéal,

---

<sup>1</sup>« Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier », in. *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup>« A Arsène Houssaye », in. *SDP*.

d'un *lecteur modèle*<sup>1</sup> – pour reprendre l'expression d'Umberto Eco –, mais a fini par réaliser que ce lecteur fantasmé n'est autre qu'un lecteur réel, un lecteur ordinaire qui fait partie de cette société contre laquelle il s'insurge.

Exception faite de la préface du recueil, le lecteur disparaît donc de *Le Spleen de Paris* laissant place au *public* – comme dans « Le Chien et le flacon » et « Une Mort héroïque » –, ou à des références encore plus implicites – telles que l'esprit français critiqué par la poète dans « Un Plaisant » –.

*Le Spleen de Paris* ne présente donc que deux références au lecteur, toutes deux mentionnées dans le premier paragraphe de la préface du recueil où Baudelaire s'adresse à Arsène Houssaye en décrivant la structure de son recueil en prose :

*Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture [...].*<sup>2</sup>

C'est dans « Le Chien et le flacon » – huitième poème du recueil en prose – qu'apparaît le public pour la première fois à la fin du texte. Dans ce poème, le narrateur interpelle son chien afin de lui donner à sentir « *un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur* »<sup>3</sup> de la ville. Heureux, l'animal s'approche « *en frétilant la queue* »<sup>4</sup> mais très vite recule et aboie contre son maître suite à la forte répulsion que lui inspire la fragrance. Déçu, le narrateur exprime sa colère contre son chien en le comparant au public :

– *Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies.*<sup>5</sup>

C'est à travers cette allégorie dépréciative que le poète s'adresse à ce chien qui s'avère être un chien-public, un chien-lecteur, incapable d'apprécier ce que le poète-

---

<sup>1</sup> Umberto Eco définit le lecteur modèle comme étant « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » in. Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Librairie Générale Française, Paris, 1989, p. 77.

<sup>2</sup> « A Arsène Houssaye », *SDP*, § 1.

<sup>3</sup> « Le Chien et le flacon », *SDP*, § 1.

<sup>4</sup> Ibid. § 2.

<sup>5</sup> Ibid. § 3

parfumeur a soigneusement choisi. Baudelaire exprime de manière très violente, la tension et la frustration qu'il ressent envers la médiocrité et le mauvais goût du public, incapable de comprendre la mission à laquelle le poète est astreint. Chose qui condamne ce dernier à vivre incompris et solitaire, en marge de la société.

Nicolas Vallet dans *Petits poèmes en prose*<sup>1</sup> et Jérôme Thélot dans *Baudelaire, Violence et poésie*<sup>2</sup> font référence au langage flatteur mais aussi condescendant dont use le narrateur-poète pour s'adresser à ce chien-public : « *Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez [...]* »<sup>3</sup>. Jérôme Thélot souligne que « *Les humiliations du lecteur au nom de l'œuvre recèlent un soupçon sur l'œuvre au nom d'autrui* »<sup>4</sup>, remettant ainsi en cause les intentions même de l'œuvre littéraire et de l'auteur.

Les deux auteurs s'accordent à dire qu'il existe une médiocrité doublée d'incohérence dans le discours du narrateur. Cette confusion serait la marque de l'hypocrisie du narrateur-poète qui apostrophe le chien dans un langage très simpliste mais qui par la suite lui tend à sentir ce parfum qu'il a soigneusement choisi chez le meilleur parfumeur. Jérôme Thélot précise à ce propos :

*N'est-il pas surprenant que ce personnage représentant l'écrivain ne trouve pour attirer son public que ces formules ordinaires, dignes, précisément, de la misère intellectuelle qu'il attribue au public ? (...) L'écart est extravagant entre la vulgarité de l'apostrophe et l'excellence du cadeau (...) même si on conçoit qu'offrir un excellent parfum à son animal domestique soit typiquement de la fantaisie d'un artiste.*<sup>5</sup>

Dans ce même axe d'analyse, Nicolas Vallet souligne de son côté que :

*[dans] La violence de ce face à face où la parole est refusé à l'autre, le lecteur, on peut déchiffrer aussi une remise en cause de la position même du poète : pour obtenir les faveurs du public, il s'abaisse à le flatter, à simuler l'affection et, grossière indécatesse, souligne le prix du cadeau 'acheté chez le meilleur parfumeur de la ville'.*<sup>6</sup>

Nous rejoignons ces deux auteurs dans la mesure où il existe bien une condescendance indéniable vis-à-vis du public ainsi qu'un registre de langue très basique,

---

<sup>1</sup>Nicolas Vallet, *Petits poèmes en prose*, Bréal, Rosny, 1998, p. 100.

<sup>2</sup>Jérôme Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, coll. « bibliographie des idées », Gallimard, Paris, 1993, p. 24-26.

<sup>3</sup> « Le Chien et le flacon », *SDP*, § 1.

<sup>4</sup>J. Thélot, Op. Cit. p. 24.

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>N. Vallet, Op. Cit. p. 100.

employé pour s'adresser au chien. Cependant, nous ne partageons pas ce point de vue qui semble souligner l'hypocrisie du narrateur, censée ressortir de l'incohérence d'offrir un parfum luxueux à son chien.

En effet, il existe bien une profonde vanité de la part du narrateur. Elle est selon nous, le résultat de sa déception et de son dégoût face à la réaction de l'animal. Elle ne rejoint subséquemment pas l'hypocrisie qu'on lui attribue dans la mesure où dans ce texte, composé de trois paragraphes, il n'est fait à aucun moment, allusion au fait que le parfum ait pu être acheté pour le chien.

Nous remarquons bien que dans la première phrase, le narrateur invite son chien à venir sentir le flacon mais à aucun moment il ne précise que ce flacon lui est offert. Il est même évident que ce flacon appartient au narrateur qui a voulu partager sa délectation avec son chien. Le verbe *offrir* qui apparaît dans la deuxième phrase, ne signifierait donc pas *offrir* au chien le parfum mais simplement le lui *offrir* à sentir. Cette supposition rend moins incohérent le langage employé par le poète et normalise « *la médiocrité du discours* »<sup>1</sup> à laquelle fait référence J. Thélot, car il s'agit simplement d'un maître qui s'adresse familièrement à son chien, chose des plus cohérentes.

Par ailleurs, contrairement à ce qu'affirme N. Vallet, le narrateur ne précise nullement le prix du parfum et ne fait donc preuve d'aucune indécatesse, à ce sujet du moins. Recourir à la précision du « *meilleur parfumeur de la ville* »<sup>2</sup> n'est à notre sens, qu'une manière de souligner la qualité raffinée de ce parfum délicat et non systématiquement, son prix.

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

*Poe prétendait avoir sélectionné un corbeau pour exprimer-symboliser la mélancolie ; Baudelaire a choisi le chien à titre d'animal par excellence de la communication excrémentielle, n'ignorant bien sûr pas ses*

---

<sup>1</sup> J. Thélot, Op. Cit. p. 24.

<sup>2</sup> « *Le Chien et le flacon* » in. *SDP*, § 1.

*propensions coprophiles et même coprophages.*<sup>1</sup>

L'image du chien a donc été soigneusement choisie pour représenter ce *public* qui vient prendre la place du *lecteur* dans le deuxième recueil baudelairien. Cependant, nous pensons que le lecteur, celui décrit dans *Épigraphe pour un livre condamné*, subsiste en filigrane et apparaît notamment dans « Un Cheval de race » où l'on peut même aller jusqu'à supposer qu'il est associé au poète.

En effet, dans ce poème et à travers un vocabulaire animal, Baudelaire décrit une femme âgée comme une œuvre d'art à apprécier. Cette femme, comparée à un vaste bestiaire où apparaissent des insectes comme la fourmi et l'araignée est au final, comparée au cheval, à un cheval de race :

*Usée peut-être, mais non fatiguée, et toujours héroïque, elle fait penser à ces chevaux de grande race que l'œil du véritable amateur reconnaît, même attelés à un carrosse de louage ou à un lourd chariot.*<sup>2</sup>

Nous pensons que cet amateur, présenté comme un fin connaisseur, pourrait à la fois représenter l'artiste mais également le lecteur qui sait apprécier la beauté des choses, une beauté différente et nouvelle car cette femme, comparée à un cheval de race, est également décrite, dès la première phrase du poème, comme étant « *bien laide* »<sup>3</sup> et « *délicieuse pourtant !* »<sup>4</sup>.

Cette supposition d'une présence implicite du *lecteur* – mis en rapport avec l'artiste –, peut être étayée par un autre texte en prose : « Une Mort héroïque ». Fancioulle, personnage principal de ce texte, est décrit comme un excellent comédien condamné à mort par son prince. Ce dernier, par pur ennui qui le mène vers un morbide sadisme, exige de Fancioulle de jouer une dernière fois sur scène afin de juger de l'exploit d'un comédien condamné à mort en passant sur scène une ultime et dernière fois. La première apparition du public accompagne l'entrée en scène du comédien condamné :

*Il entra en scène légèrement et avec une aisance parfaite, ce qui contribua à fortifier, dans le noble public, l'idée de douceur et de pardon.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire : Lecture du Spleen de Paris*, Coll. « Champion Classiques », Honoré Champion, Paris, 2007, p.70.

<sup>2</sup> « Un Cheval de race », *SDP*, § 5.

<sup>3</sup> *Ibid.* § 1.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> « Une Mort héroïque », *SDP*, § 7.

Quelques lignes plus loin, le public « *noble* » réapparaît comme étant « *blasé et frivole* » :

*Tout ce public, si blasé et frivole qu'il pût être, subit bientôt la toute-puissante domination de l'artiste. Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices.*<sup>1</sup>

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

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

C'est toujours à travers l'image des comédiens que Baudelaire cite le public dans « Les Bons chiens ». Dans ce dernier poème du recueil en prose, il recourt de nouveau à l'image du canidé qui sert cette fois à identifier les artistes. Dans ce poème, Baudelaire distingue entre les chiens de race et « *les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte* »<sup>2</sup>, à qui sont identifiés les comédiens qui subissent tous les jours « *l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse part* »<sup>3</sup>.

Baudelaire dédie ce poème à Joseph Stevens<sup>4</sup>, peintre animalier connu pour son empathie envers les créatures à quatre pattes, notamment les chevaux et les chiens, comme on peut le voir à travers ses toiles qui représentent souvent des bêtes miséreuses et déshéritées, à l'instar de *Plus fidèle qu'heureux*<sup>5</sup> qui met en scène un chien qui reste aux côtés de son maître, un artiste qui s'est écroulé sur la neige, mort probablement de froid et

---

<sup>1</sup> Ibid. § 9.

<sup>2</sup> « Les Bons chiens », § 3.

<sup>3</sup> Ibid. § 16.

<sup>4</sup> Joseph Stevens (1816-1892) peintre animalier et graveur belge.

<sup>5</sup> J. Stevens, 1852, Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Belgique. Cf. Annexe n°3, p. II.

de faim, ou encore *Bruxelles le matin*<sup>1</sup>, qui représente dans un décors de rue, une horde de chiens indigents, accompagnés en arrière-plan, de trois sans abris. L'œuvre animalière de Stevens dénonce à priori, la misère humaine à travers la misère animale et Baudelaire n'a pas manqué de l'apprécier. Il a personnellement rencontré le peintre – pour qui il a éprouvé de la sympathie – et va jusqu'à lui faire un clin d'œil à la fin du texte, à travers l'anecdote du gilet que Stevens lui a offert.

Par ailleurs, Baudelaire a probablement apprécié l'œuvre de Stevens car il a remarqué lui-même lors de son décevant voyage en Belgique, les conditions de vie des chiens à Bruxelles qu'il évoque à plusieurs reprises dans *Pauvre Belgique*. Ces conditions difficiles rappellent les toiles de Stevens mais également les différents comédiens et saltimbanques qui traversent l'œuvre en prose baudelairienne, notamment « Les Bons chiens » :

*Tristesse des animaux! Les chiens ne sont pas plus caressés que les femmes. Il est impossible de les faire jouer et de les rendre folâtres. Ils sont alors étonnés comme une prostituée à qui on dit : Mademoiselle. Mais quelle ardeur au travail!  
J'ai [vu] un gros et puissant homme se coucher dans sa charrette et se faire traîner par son chien en montant une montée.  
C'est bien la dictature du sauvage dans les pays sauvages où le mâle ne fait rien!*<sup>2</sup>

Cependant, Baudelaire dans l'assimilation qu'il fait des chiens aux comédiens à travers l'identification via la misère, accorde à ces bêtes, comme aux artistes, un orgueil qui les élève au-dessus de cet esclavage. Il note dans « Les Bons chiens » :

*Connaissez-vous la paresseuse Belgique, et avez-vous admiré comme moi tous ces chiens vigoureux attelés à la charrette du boucher, de la laitière ou du boulanger, et qui témoignent, par leurs aboiements triomphants, du plaisir orgueilleux qu'ils éprouvent à rivaliser avec les chevaux ?*<sup>3</sup>

Comme dans plusieurs de ses poèmes, Baudelaire procède dans son dernier poème en prose à un ekphrasis de quelques-unes des œuvres de Stevens. La critique<sup>4</sup> littéraire

---

<sup>1</sup> J. Stevens, *Bruxelles le matin*, 1848, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Cf. Annexe n°3, p. III.

<sup>2</sup> *Pauvre Belgique*, Œ.C. [M. A. R.], Op. Cit., p. 661.

<sup>3</sup> « Les Bons chiens », *SDP*, § 14.

<sup>4</sup> Lire à ce sujet, l'article de Pierre Laforgue « Portrait de l'artiste en chien (Les Bons chiens, Le Vieux saltimbanque, Le Chien et le flacon) », in. Op. Cit. *Lectures du Spleen de Paris*, p. 322 et Op. Cit. Corinne Bayle, *Nocturne de l'âme moderne : Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, p. 90, p. 171-174.

s'accorde à citer *L'intérieur du saltimbanque*<sup>1</sup> mais nous pensons que le quatorzième paragraphe mentionné ci-dessus pourrait bien être l'ekphrasis de la toile intitulée *Warten auf das Herrchen*<sup>2</sup> (En attendant le maître) qui représente deux chiens attelés à un chariot contenant des légumes et une grosse bombonne contenant probablement du lait. Une image qui n'est pas sans rappeler *Pauvre Belgique* où Baudelaire précise qu'à Bruxelles « *les chiens seuls sont vivants ; ils sont les nègres de la Belgique* »<sup>3</sup>.

Il est vrai que Baudelaire avait trouvé son séjour en Belgique détestable comme il le fait bien signifier dans le texte dédié à sa haine de ce pays, cependant un point commun subsiste entre la Belgique et la France : le public.

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

*Pendant quinze jours je m'étais confiné dans ma chambre, et je m'étais entouré des livres à la mode dans ce temps-là (il y a seize ou dix-sept ans) ; je veux parler des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures. J'avais donc digéré, – avalé, veux-je dire, toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public, – de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés. – On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité.*<sup>4</sup>

A travers cet extrait, nous remarquons que Baudelaire ne se contente pas d'en vouloir au public mais également aux écrivains et à toute la configuration de la société de son époque qui concentre son intérêt loin des vraies valeurs esthétiques, comme nous pouvons le relever dès le quatrième poème du recueil en prose ; « Un Plaisant ».

Dans ce poème, Baudelaire décrit un homme pris d'une soudaine sympathie pour un âne qu'il croisa dans la rue. Ce sentiment inopiné rappelle les différents personnages victimes du même genre d'impulsions, considérées comme sataniques dans « Le Mauvais vitrier ». Cet homme que le narrateur observe du coin de la rue, s'incline joyeusement et de tout son apparat devant un âne « *harcelé par un malotru armé d'un fouet* »<sup>5</sup>. Heureux de

---

<sup>1</sup> Le tableau a été exposé au *Salon de 1857* avant d'entrer dans la collection Crabbe à Bruxelles, Belgique. Cf. Annexe n°3, p. III.

<sup>2</sup> Cf. Annexe n°3, p. IV.

<sup>3</sup> *Pauvre Belgique*, in. *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 654

<sup>4</sup> « Assommons les pauvres », *SDP*, § 1.

<sup>5</sup> « Un Plaisant », *SDP*, § 2.

son exploit tels les personnages de « Le Mauvais vitrier », l'homme plaisant nage en plein contentement pendant que l'âne ne semble même pas l'avoir remarqué. Ce geste ignoré plonge le narrateur dans une profonde colère qui le mène à identifier l'animal à toute la société française de son époque :

*[...] je fus pris subitement d'une incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France.<sup>1</sup>*

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

*'Comment trouvez-vous ce petit Français vaniteux, qui veut tout comprendre, et qui ayant obtenu pour son fils le meilleur des lots, ose encore interroger et discuter l'indiscutable ?<sup>2</sup>*

Selon nous, ce *Français vaniteux*, notamment à travers la majuscule qui lui est accordée, pourrait bien symboliser tous les français qui ont été incapables de comprendre le génie du poète et le don de *plaire* qu'il a reçu en le poussant à partir en Belgique afin de tenter d'y trouver la gloire.

A peine deux ans avant sa mort, fatigué par sa déchéance physique et morale et consumé par le désespoir de voir un jour sa poésie appréciée à sa juste valeur, Baudelaire écrit de Bruxelles à son ami Ancelle en février 1866 :

*Et vous avez été assez ENFANT pour oublier que la France a HORREUR de la poésie, de la vraie poésie ; qu'elle n'aime que les saligauds comme Béranger et de Musset ; [...] enfin, qu'une poésie profonde, mais compliquée, amère, froidement diabolique (en apparence), était moins faite que toute autre pour la frivolité éternelle !<sup>3</sup>*

En définitive, le lecteur apparaît comme complice du poète dans les textes qui reprennent l'idée de la connivence dans le Mal qui apparaît dans « Au Lecteur ». Ils sont frères tant qu'ils sont en proie aux mêmes tentations malgré leur différence. Ils sont

---

<sup>1</sup> Ibid. § 5.

<sup>2</sup> « Le Don des fées », *SDP*, § 16.

<sup>3</sup> Lettre écrite de Bruxelles par Baudelaire à Ancelle en février 1866. Cité in. Op. Cit. Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 72.

également tous deux décrits à travers un langage animal même si l'un tend à se comparer aux chats, pendant que l'autre l'est au chien.

Par ailleurs, le passage du terme de lecteur à celui de public qui marque une révolte contre le lectorat et contre l'esprit français de manière générale, annonce la violence notée contre la société dans plusieurs des poèmes en prose notamment, dans « Assommons les pauvres ».

### 1.5. Baudelaire et l'inachèvement

Aux yeux de Baudelaire, être poète, c'est d'abord suivre une destinée préalablement choisie par « *des puissances suprêmes* »<sup>1</sup>. Aucun autre choix ne s'offre face à ce sentiment qui existe en lui. Il naît pour suivre sa destinée de *lunatique* et par là même, est condamné à subir cette part de monstruosité qui fait sa différence, son originalité mais aussi sa révolte contre ceux qui ne le comprennent pas.

Après avoir vu la souffrance que subit le poète face à la difficulté de l'art et après s'être arrêté sur l'importance particulière qu'accorde Baudelaire au récepteur de son œuvre dans un souci presque obsessionnel de se faire comprendre, il serait intéressant de s'arrêter sur ce perfectionnisme qui hante le poète.

Cette obsession excessive qui vise à atteindre un idéal formel et poétique, a été entrevue dans la première partie où on a eu l'occasion de s'arrêter sur les deux dédicaces des deux recueils baudelairiens ainsi que sur leurs ébauches, de s'arrêter également sur « Épigraphe pour un livre condamné » où Baudelaire soumet certaines exigences à son lecteur potentiel. Il a également été question des correctifs apportés par Baudelaire sur la première épreuve imprimée de *Les Fleurs du Mal*. Ces différentes haltes ont entre autres, permis de souligner – surtout pour ce qui est de la structure du deuxième recueil – ce que nous avons qualifié de stratégie de défense adoptée par Baudelaire qui craint une autre censure pour son deuxième recueil.

En marge des conclusions de l'étude du paratexte effectuée dans la première partie, il serait sans doute utile de rappeler que le premier recueil baudelairien connaît plusieurs autres ébauches de préface qui n'ont jamais été officiellement publiées du vivant de Baudelaire car inachevées. Les différentes œuvres complètes de la production

---

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

baudelairienne permettent également de constater que ces ébauches ne sont pas les seuls textes que Baudelaire a entamés sans jamais finir.

Disparu à quarante-six ans, trop tôt, trop jeune, trop malade vers la fin de sa vie, Baudelaire avait plusieurs chantiers entamés ainsi qu'une longue liste de projets littéraires à faire et qu'il n'a jamais pris ou eu le temps d'achever ou parfois de commencer. Les œuvres inachevées de Baudelaire sont effectivement nombreuses et diverses. En plus d'une liste de projets de poèmes<sup>1</sup>, ce qui n'a jamais été achevé compte également des nouvelles<sup>2</sup> ainsi que des pièces théâtrales<sup>3</sup> dont les plus célèbres sont *La Fanfarlo* et *Idéolus*<sup>4</sup>.

J.-B. Pontalis affirme que l'inachèvement des esquisses et des fragments est une sorte de désir de continuité. Il est l'existence d'une perpétuelle possibilité à venir comme si, dans toute finalisation, « *se dissimulait quelque chose comme un meurtre* »<sup>5</sup> :

*L'esquisse, comme l'état amoureux, redoute, retarde la clôture du fini. Ce n'est pas que le pinceau, le crayon, la plume se soient arrêtés en chemin : ils n'ont pas voulu que le chemin s'arrête. [...] Avec les fragments, il n'y aurait, au mieux, que des commencements [...]. On coupe, on découpe, on ne laisse pas au temps sa respiration*<sup>6</sup>.

Comme précédemment vu, « *L'Art et long et le Temps est court* »<sup>7</sup>, déclare Baudelaire dans « Le Guignon » pour exprimer la difficulté de l'art et la fugacité du temps à travers la malchance que résume le titre. Ce guignon est probablement ce don avec lequel est né le poète, ce qui fait de lui un damné, un martyr mais aussi, un monstre.

L'incomplétude de l'œuvre n'est bien évidemment pas exclusive à Baudelaire, plusieurs autres artistes quelles que soient leurs préoccupations, ont également connu ce processus arrêté qu'est l'inachèvement. Certains d'entre eux apparaissent parmi les artistes-phares auxquels Baudelaire rend hommage dans la sixième pièce de *Les Fleurs du Mal*. C'est en effet volontairement que Léonard de Vinci a abandonné le *Carton de Londres* dont l'avancement fut bien poussé. Le choix de cet abandon fut motivé selon

---

<sup>1</sup> Cf. Liste des poèmes à faire écrite de la main de Baudelaire. Annexe n°4, p. IV.

<sup>2</sup> Ses projets comptent deux nouvelles : *La Fanfarlo* et *Clergeon aux enfers* en plus d'une liste de plans et de projets de romans et de nouvelles de plus d'une centaine de titres. Cf. *Œ.C.* [C.P. 1961], p. 485 à 536.

<sup>3</sup> Ses projets comptent six pièces de théâtre : *Idéolus*, *La Fin de Don Juan*, [plan de *L'Ivrogne*], *Philibert Rouvière*, *Paul de Molènes*, *Le Marquis du premier Houzards*. Là aussi, une liste d'une vingtaine de projets apparaît dans des titres de textes à écrire. Cf. *Ibid.* p. 591-592.

<sup>4</sup> Notons que le monstre apparaît dans différents titres de projets

<sup>5</sup> J.-B. Pontalis, « Le Souffle de la vie », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychologie », N°50, automne 1994, Gallimard, Paris, 1994 p. 25 à 33, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. 26-27.

<sup>7</sup> « Le Guignon », *FDM*, Str. 1.

André Green, par la peur de l'artiste de laisser « *trop transparente [s]es fantasmés inconscients [...] en rapport avec ses théories sexuelles infantiles* »<sup>1</sup>. Tout aussi volontairement, Michel-Ange a choisi de laisser en suspend l'achèvement des quatre esclaves de L'Academia de Florence<sup>2</sup> comme l'affirme Élie Faure :

*Quand il avait fait la moitié d'un colosse, le colosse était dépassé, d'autres tourments, d'autres victoires, d'autres défaites réclamaient leur tour. Il n'achevait presque jamais ses statues, ses ensembles monumentaux.*<sup>3</sup>

Ces ébauches baudelairiennes seraient-elles restées à ce niveau de la création de manière volontaire ? Baudelaire aurait-il délibérément choisi de ne pas finir ces divers commencements afin d'échapper à une fin certaine ?

André Green s'arrête justement, sur l'idée de l'achèvement qui peut être à la fois « *l'accès à une existence pleine, mûre, autonome* » mais également « *celui qui signe le temps du passage hors de ce monde* »<sup>4</sup>. Achever est donc mourir d'une certaine manière et l'association de l'Art et du Temps peut encourager à une telle interprétation de la représentation de l'achèvement dans l'imaginaire baudelairien, où l'incomplétude serait une manière de lutter contre le temps qui passe. Ne pas finir se transformerait en l'espoir d'avoir le temps de faire.

Ce sentiment d'incomplétude apparaît dans l'œuvre même de Baudelaire sous différentes formes. On peut, d'une part le souligner à travers un sentiment d'amour mort-né, thème très commun chez les romantiques<sup>5</sup>. L'exemple le plus palpable est celui que l'on peut noter dans « À une passante » où la jeune femme disparaît aussitôt qu'elle apparaît, laissant le poète amoureux d'une sorte de vision « *dont le regard [l]'a fait soudainement renaître* »<sup>6</sup>. Dans « La Chambre double », c'est d'autre part, une sorte de vision fantasmagorique qui représente une beauté idéale, une beauté parfaite qui disparaît, pour le plus grand malheur du poète, lorsqu'un huissier vient frapper à la porte :

*La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la Sylphide,*

---

<sup>1</sup> André Green, *Révélations de l'inachèvement*, Flammarion, Paris, 1991.

<sup>2</sup> Exemple cité par Roger GRENIER dans son article « La Frivolité de la mort », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », N°50, Automne 1994, Gallimard, Paris, pp. 15 à 23. p. 21.

<sup>3</sup> Elie Faure, *Histoire de l'Art. Tome III : L'Art renaissant*, Broché, Paris, 1986, cité par Roger GRENIER, in. *Ibid.*

<sup>4</sup> André Green, « Vie et mort dans l'inachèvement », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de psychanalyse », Op. Cit. pp. 155 à 183.

<sup>5</sup> R. Grenier, Op. Cit. p. 20.

<sup>6</sup> « A une passante », *FDM*, Str. 3.

*comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal  
frappé par le Spectre.<sup>1</sup>*

La poète qui se compare à « un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres »<sup>2</sup>, apparaît comme dédié à l'inachèvement, notamment lorsqu'il s'agit d'une beauté parfaite, d'un art idéal. C'est probablement cette même beauté hallucinatoire et fugitive qui vient le hanter dans « Le désir de peindre » :

*Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir  
déchire !  
Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si  
vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté  
dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu !<sup>3</sup>*

Dans « Le Revenant », l'inachèvement s'exprime à travers un amour aux accents sadiques. Etant mort, le poète ne peut plus jouir du plaisir de serrer son amante dans ses bras et en luttant contre sa propre mort, il revient la hanter comme pour la punir d'être vivante. Il vient tel un fantôme pour disparaître au petit matin.

L'inachèvement apparaît également dans la poésie baudelairienne sous la forme d'une chute comme pour montrer que rien ne dure, notamment les moments de gloire. Dans « Châtiment de l'orgueil », c'est la chute du docteur ayant accompli tant de miracles qui est foudroyante. La sagesse du savant laisse place à une folie irrémédiable présentée comme un châtement à son orgueil démesuré qui l'a poussé à blasphémer le nom de Jésus. L'intelligence du docteur laisse place en lui, à des ténèbres semblables à la mort.

La chute du savant docteur rappelle curieusement celle de Satan dans les litanies qui lui sont réservées. Tous deux savants aux temples fleuris, ils connaissent la chute qui intervient comme une punition à leur orgueil. Tous deux sont alors plongés dans les ténèbres après avoir connu la lumière et dans le silence d'un châtement, le premier dans sa folie, le second dans son rêve :

*Immédiatement sa raison s'en alla.  
L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voilâ ;  
Tout le chaos roula dans cette intelligence,  
Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,  
Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui.  
Le silence et la nuit s'installèrent en lui,  
Comme dans un caveau dont la clef est perdue.<sup>1</sup>*

*Gloire et louage à toi, Satan, dans les hauteurs  
Du Ciel, où tu régnes, 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 !<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> « Châtiment de l'orgueil », *Les Fleurs du Mal*, strophe 2.

<sup>2</sup> « Les Litanies de Satan », *Les Fleurs du Mal*, [Prière]

<sup>1</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 12.

<sup>2</sup> « Un Fantôme : I. Les Ténèbres », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Le Désir de peindre », *SDP*, § 1 et 2.

Ces deux chutes ne sont pas sans rappeler celle du poète dans « La Destruction » où, désirent échapper à l'ennui en trouvant refuge dans le vin et dans l'idée d'une beauté idéale, il se retrouve, lui aussi damné, exclu de la bienveillance divine. Son corps expose avec frayeur des blessures ouvertes semblables à celle du pendu sur l'île de Cythère.

L'incomplétude apparaît aussi dans l'œuvre baudelairienne à travers la fugacité de certains instants. Ils naissent d'« *une impulsion mystérieuse et inconnue* »<sup>1</sup> qui pousse le poète à faire des choses impensables. « Le Mauvais vitrier » en est l'illustration la plus expressive. En effet, dans ce texte en prose, le poète décrit ces moments où l'âme de tout un chacun peut être prise dans une étrange pulsion qui le pousse à commettre des actes des plus insolites. Ces pulsions vraisemblablement sataniques poussent le poète à jeter un pot de fleurs sur le dos d'un marchand de vitres et ainsi casser toute sa marchandise en pensant :

*[...] qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ?*<sup>2</sup>

Ces instants d'intense jouissance demeurent néanmoins éphémères. Ils disparaissent aussitôt qu'ils viennent comme des visions qui rappelant celles, hallucinatoires, dans « Les Tentations », où le poète fantasme la visite de deux *Satans* et une *Diablesse*. Ces trois visions viennent à lui afin de lui offrir chacun un présent ; le premier, le pouvoir d'être « *seigneur des âmes, le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile* » ; le deuxième veut lui offrir « *ce qui obtient tout, ce qui vaut tout, ce qui remplace tout !* ». La diablesse propose quant à elle, une renommée sans faille. Bien que ces créatures aient proposé tout ce dont le poète a toujours rêvé, ce dernier refuse leurs offres. A son réveil, il le regrette amèrement et les supplie en vain, de revenir.

Le poète passe ainsi, en l'espace d'un instant, d'un refus convaincu à une supplication désespérée. Comment pourrait s'expliquer une attitude aussi contradictoire ? C'est peut-être comme l'assure Élie Faure en parlant de l'œuvre de Michel-Ange :

*[...] que le bonheur définitif ne nous est pas accessible, que l'humanité cherche le repos pour ne plus souffrir, et pour ne pas mourir, se replonge dans la souffrance dès qu'elle a trouvé le repos.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Le Mauvais vitrier », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> *Ibid.* § 16.

<sup>3</sup> Élie Faure, *Histoire de l'Art. Tome III : L'Art renaissant*, Broché, Paris, 1986, cité par Roger Grenier, in.

En d'autres termes, le poète s'attache intimement aux sentiments d'incomplétude et d'inachèvement et à la souffrance qu'ils engendrent, comme à une planche de Salut qui assure le sentiment d'être vivant. « Le Confiteur de l'artiste » résume parfaitement cette vision :

*Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.*

*[...] Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.<sup>1</sup>*

Ce masochisme ne serait donc qu'un instinct de survie contre le temps qui passe et qui fauche comme il apparaît à la fin de « La Chambre double » où le poète, face à la vision de la beauté idéale était figé tout comme le temps. A la disparition de la vision fantasmagorique de la beauté, le poète est arraché à cette dimension temporelle suspendue. Il revient vers une réalité où les secondes lui échappent d'entre les doigts :

*Oh ! oui ! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses de cauchemars, de Colères et de Névroses.*

*Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : « – Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie ! »*

*Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la bonne nouvelle qui cause à chacun une inexplicable peur.*

*Oui ! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. « – Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné ! »<sup>2</sup>*

Aussi, le caractère obsessionnel baudelairien s'exprime à travers un perfectionnisme qui le conduit vers l'inachèvement. Conscient ou inconscient, l'inachèvement apparaît dans la poésie baudelairienne comme un moyen d'espérer le futur. Il engendre une souffrance volontaire, un masochisme qui permet un semblant de victoire

---

Op. Cit. « La Frivolité de la mort », p. 21.

<sup>1</sup> « Le Confiteur de l'artiste », *SDP*, § 1 et 3.

<sup>2</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 16 à 19.

contre le temps qui passe et toutes les angoisses et les peurs que cela engendre.

En définitive, ce premier chapitre a permis de mettre l'accent sur plusieurs paramètres de la vision qu'offre Baudelaire de la vie poétique et artistique de manière générale. La solitude dans laquelle se réfugie le poète pour échapper à la violence sociale qui lui est destinée, apparaît à ses yeux comme le signe de sa propre supériorité. Cette prépondérance lui semble prédestinée et offerte par des forces vraisemblablement diaboliques qui font de lui, ainsi que de tous les *lunatiques* qui lui ressemblent, des enfants voués au diable et au Mal qu'ils représentent à travers leur monstruosité. Cette prédestination sème dans l'âme du poète, l'amour de l'art et de la difficulté qui à leur tour, participent à ce mal intérieur qu'il subit face aux crises d'inspirations et au temps qui passe. De son côté, le perfectionnisme du poète, fait naître une obsession de se faire comprendre qui le pousse à tenter d'expliquer ses projets à son potentiel lecteur. Ce dernier finit par le pousser à la révolte. Ce perfectionnisme obsessionnel apparaît également à travers l'inachèvement qui caractérise l'œuvre baudelairienne d'un point de vue formel, avec tous les projets inachevés qu'il a laissé derrière lui, mais également d'un point de vue esthétique, à travers le sentiment d'inachèvement que le poète sème dans ses textes.

De fait, ce premier chapitre a permis d'identifier des motifs répétitifs qui donnent des pistes d'analyse de l'imaginaire baudelairien, à savoir ; l'angoisse et la peur dans lesquelles vit le poète face à son entourage, qu'il soit immédiat (mère, femme) ou plus large (lecteur, société). Cette peur viscérale le pousse à une certaine forme de révolte qui s'exprime à travers la violence envers les autres mais également envers lui-même en choisissant la douleur comme refuge. La peur s'exprime également face au temps qui passe et qui l'empêche d'atteindre l'absolue beauté dont il rêve. Ces motifs pourraient aider à mieux raisonner l'imaginaire baudelairien, c'est pourquoi ils feront l'objet d'une analyse dans la quatrième partie de ce travail.

## **2. Une poésie sous le signe de l'art**

Après avoir essayé de cerner la vision baudelairienne de la vie poétique, il serait important de s'arrêter dans ce deuxième chapitre, sur la manière dont Baudelaire décrit l'esthétique artistique ainsi que la manière dont il intègre l'art dans sa poésie. Ayant beaucoup réfléchi sur la notion de beau, notamment dans ses textes de critique d'art, Baudelaire offre également dans sa poésie, des notions de ce beau absolu qu'il aimerait

atteindre, comme nous en avons eu un aperçu dans la pièce « V ».

De fait, ce chapitre se donne pour objet d'une part, d'essayer de cerner l'esthétique baudelairienne telle qu'elle se présente dans sa poésie tout en faisant appel, dans un souci d'éclaircissement, à ses textes de critique. D'autre part, l'importance accordée au frontispice de Félicien Rops ainsi que la présence de divers autres artistes dans la poésie baudelairienne, poussent à regarder de plus près l'apport qu'a pu avoir la vie artistique de Baudelaire à sa poésie.

### 2.1. L'esthétique baudelairienne dans « La Beauté » et dans « L'Idéal »

Dès la dédicace de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire rend hommage au plus célèbre parnassien, Théophile Gautier à qui il dédie son recueil, comme nous l'avons vu dans la première partie. Dans son édition des *Œuvres Complètes* de Baudelaire en 1968, Marcel A. Ruff revient largement sur la notion du beau chez Baudelaire en évoquant justement, cette influence du parnasse. Le poète de « La Beauté » s'en inspire sans pour autant l'intégrer totalement. Marcel A. Ruff souligne à ce sujet :

*L'art pour l'art constitue une tentation plus sérieuse pour un artiste épris comme lui de perfection et sensible à la beauté plastique [...]. Sur la plupart des points il ne peut qu'être d'accord avec eux : importance du « métier », amour de la forme, mépris de l'utilitarisme dans l'art.<sup>1</sup>*

Ce sont là en effet, quelques-unes des caractéristiques les plus importantes de l'écriture baudelairienne à la différence près que pour lui, la beauté de la poésie ne peut se contenter d'être stérile et sans objectif car son but final est « d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires »<sup>2</sup>. C'est dans cette optique que nous allons proposer une lecture des deux poèmes de *Les Fleurs du Mal* qui, dès le début du recueil – après la pièce « V » qui introduit les beautés modernes –, présentent une sorte de ligne de conduite qui éclaire sur la vision baudelairienne du beau.

Nous verrons dans ce chapitre quelques-uns des textes où Baudelaire tente une définition de la beauté dans un langage poétique qui montre les connaissances de ce dernier dans le domaine de la peinture et celui de la sculpture à travers son expérience de critique, ainsi que l'influence qu'ont pu avoir quelques artistes sur son art propre. Nous allons voir à

---

<sup>1</sup> *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 10.

<sup>2</sup> « Notes Nouvelles sur Edgar Poe », in. *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit. p. 352.

travers l'allégorie de « La Beauté », l'influence du beau tel qu'il est perçu par les adeptes de *l'art pour l'art*, ensuite à travers « L'Idéal », la touche qu'ajoute Baudelaire à cette idée de la beauté parfaite qui apparaît souvent en association avec l'image du poète car c'est lui qui la rêve, l'imagine et l'écrit.

Dans « La Beauté », l'image du poète apparaît deux fois, au singulier à la première strophe et au pluriel à la troisième. Ce sonnet qui allégorise la beauté est le résultat de l'admiration que voue Baudelaire à son maître, celui qu'il nomme dans la dédicace de *Les Fleurs du Mal*, Théophile Gautier.

En effet, nous relevons une forte présence de l'esthétique parnassienne de *L'art pour l'art* qui loue les mérites de la beauté par son impassibilité ainsi que par le grand travail esthétique que doit fournir le poète, ou l'artiste de manière générale. Dans ce poème, l'allégorie de la beauté apparaît telle une statue en évoquant, en plus de la poésie, l'art plastique qu'évoque le « *rêve de pierre* » de la première strophe. Une référence qui ne peut que rappeler la beauté des statues antiques de la pièce « V ».

La beauté allégorique s'impose dans ce poème, telle une déité sous la forme d'une belle femme, placide et dénuée de tout sentiment. L'amour éternel qu'elle inspire au poète est le symbole de l'éternité de la vraie beauté telle que prônée par le Parnasse :

*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.<sup>1</sup>*

L'allégorisation de la beauté se fait par la personnification de cette dernière, à travers l'image d'un corps féminin dont le charme est accentué par la référence au sein qui meurtrit un à un, tous ceux qui s'en approche. Un sein, symbole d'une beauté éternelle dont l'inspiration est intarissable. Ce même sein sera évoqué dans le poème suivant, « L'Idéal », à travers la statue de Michel-Ange. Ce sein peut également rappeler celui de la louve qui abreuve le monde dans la pièce « V ».

Toujours sous l'influence du Parnasse, Baudelaire exprime dans la deuxième strophe, un refus de l'innovation poétique d'un point de vue structurel. En effet, l'allégorie de la beauté affirme haïr « *le mouvement qui déplace les lignes* »<sup>2</sup>, en nourrissant l'idée du

---

<sup>1</sup> « La Beauté », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 3.

mystère et celle de l'inaccessibilité, symbolisées par la référence dans le premier vers, au « *sphinx incompris* »<sup>1</sup>, image mythique qui accentue les origines lointaines de cette beauté.

L'amour éternel de l'allégorie de la Beauté exige chez Baudelaire un perfectionnisme notoire à travers des formes archaïques originelles qui renvoient à l'authenticité des choses et qui poussent les poètes, dans la troisième strophe, à un dur labeur ponctué de rigueur voire d'obsession, nécessaires à l'idéal requis par cette déité qui fascine par son immobilité et son impassibilité, elle qui « *jamais ne pleure* » et « *jamais ne ris* »<sup>2</sup> :

*Les poètes devant mes grandes attitudes,  
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,  
Consumeront leurs jours en d'austères études ;*

*Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,  
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :  
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !<sup>3</sup>*

Le perfectionnisme nécessaire à la révélation de la beauté idéale et éternelle est accentué par l'allitération du son [d]. Ce son confère à la troisième strophe, un ton long qui marque le sérieux et la profondeur des vers ainsi que la souffrance des poètes. Ces derniers, meurtris au premier vers par le charme de la *Beauté*, travaillent toute leur vie pour y accéder avant de s'y soumettre, dans la quatrième strophe, en « *dociles amants* »<sup>4</sup>. Cette expression pourrait symboliser une étreinte, un amour fusionnel par la sujétion des poètes à la majesté de la *Beauté* qui leur offre alors, comme récompense à leur soumission, ses yeux décrits comme des miroirs immaculés dont le reflet rend « *toutes choses plus belles* »<sup>5</sup>. Un reflet qui encore, pourrait rappeler la lumière originelle supposée luciférienne dans la fin de « *Bénédiction* ».

Ce poème est marqué par la présence d'un monde humain et d'un autre animal dont la présence se fait à travers des références directes, nominatives, ou par des références à des parties du corps. Pour ce qui est des références directes, citons celles aux sphinx et au cygne à la deuxième strophe. Nous pouvons également citer la présence même de la *Beauté* allégorisée qui prend la forme d'une belle femme dont le corps est cité, morcelé,

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 3 & 4.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>5</sup> Ibid.

tout au long du poème à travers les références au *sein*, au *cœur* et aux *yeux*.

Cette présence humaine et animale à travers le corps, est le reflet d'un retour aux sources qui s'effectue à travers des références à la culture antique et classique. Cette influence se caractérise par la référence à l'animal antique qu'est le *sphinx*. L'image de cet animal est employée dans une métaphore qui a pour but de souligner la majesté de la *Beauté* mais aussi un profond mystère à travers l'expression : « *sphinx incompris* », qui rend cette *Beauté* encore plus difficile à atteindre. A côté de cette présence antique, intervient également une influence classique qui commence à la deuxième strophe, à travers l'image du *Cygne* dont le blanc éthéré est associé à la froideur d'un cœur de neige. Cette description de la *Beauté* au caractère immaculé est un préambule « *aux clartés éternelles* » du dernier tercet. En effet, l'influence classique se souligne à travers influence de la définition de la beauté telle qu'énoncée par Saint Thomas d'Aquin qui associe cette dernière à la notion de *claritas Dei*<sup>1</sup>, faisant référence aux clartés éternelles et donc divines. Ces clartés qui, chez Baudelaire, émanent d'une lumière pure qui pourrait être luciférienne.

Après avoir défini de manière allégorique l'idéal de la beauté, Baudelaire continue dans le poème suivant et dans la même optique, à essayer de présenter sa vision de la beauté moderne en y ajoutant cette fois, des éléments qui manquent à la vision parnassienne. « L'Idéal », comme le présente bien son titre, vise à définir ce qui fait la suprématie et la grandeur d'une œuvre artistique. Ce poème se compose de deux parties : la première, constituée des deux premiers quatrains, s'attarde sur la critique du réalisme qui se contente seulement de reproduire le réel sans pour autant refléter la passion et la beauté qu'il contient ; la seconde, constituée des deux tercets, se réfère à *Macbeth*, œuvre de Shakespeare, et à *La statue de la nuit* de Michel-Ange, couchée sur le tombeau de Jules II de Médicis dans la chapelle médicéenne à Florence.

Dans la deuxième strophe réservée à la critique du réalisme, Baudelaire fait référence au poète. Contrairement aux poèmes précédents, ce dernier est cité non pour faire référence aux artistes, mais pour citer, nominativement le poète caricaturiste, Gavarni :

*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,*

---

<sup>1</sup> « Trois [conditions] sont requises pour la beauté : d'abord, l'intégrité ou la perfection (*integritas sive perfectio*), car des choses brisées sont, par cela même, laides ; ensuite, la juste proportion ou l'harmonie (*debita proportio sive consonantia*) ; et enfin, l'éclat (*claritas*). C'est pourquoi les choses qui ont une couleur brillante sont dites être belles. » Saint Thomas d'Aquin, « La somme théologique », in. *Atelier d'Esthétique, Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, collection Le point philosophique, Ed. De Bœck et Larcier, Bruxelles, 2002, p. 61.

*Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,  
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,  
Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.*

*Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,  
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,  
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses  
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.<sup>1</sup>*

Dans cette première partie du poème, Baudelaire remet en question à travers l'exemple de Gavarni, artiste qui lui est contemporain, l'importance du thème choisi par l'artiste pour son œuvre. Le choix de ce poète-caricaturiste pour dénoncer ce paradigme d'une beauté commune, sans charme et sans passion, n'est pas fortuit. Il est un exemple des valeurs esthétiques contemporaines que Baudelaire baptise : « *beautés de vignettes* » dès le premier vers du poème. Il remet là en question l'idéal de la beauté à travers le modèle gavarinien de la *Lorette* tel que prôné par le caricaturiste. Baudelaire soutient que cette caricature « *fait ce qu'elle peut pour avoir de l'esprit* »<sup>2</sup>. Il va jusqu'à rejeter les talents de cet artiste apprécié par la société amatrice du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans son texte intitulé *Quelques caricaturistes français*, Baudelaire assure que :

*Gavarni a toujours été en progrès. Il n'est pas tout à fait un caricaturiste.<sup>3</sup>*

Il ajoute, plus loin, que :

*[les] gens préfèrent Gavarni à Daumier, et cela n'a rien d'étonnant.  
Comme Gavarni est moins artiste, il est plus facile à comprendre pour eux.<sup>4</sup>*

Gavarni, il faut le savoir, était le rival d'Honoré Daumier dont Baudelaire estimait beaucoup le travail au point de lui dédier son poème : « Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier ». Baudelaire considérait Daumier comme un maître dans l'art de la caricature. Le nombre de dessins effectués par ce dernier, entourant l'œuvre et la vie du poète, montre à quel point Baudelaire l'affectionnait.

Le choix du thème est donc selon Baudelaire, au centre de la qualité de l'idéal attendu du texte poétique ou de l'œuvre d'art de manière plus générale. Dans le *Salon de*

---

<sup>1</sup> « L'Idéal », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> *Quelques caricaturistes français*, Œ.C. [M. A. R.], Op. Cit., p. 385.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

1859, il précise :

*Je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent, et que, malgré l'amour nécessaire qui doit féconder le plus humble morceau, je crois que le sujet fait pour l'artiste une partie du génie.*<sup>1</sup>

De fait, la lecture du poème « L'Idéal » à la lumière de cette citation montre l'importance accordée par Baudelaire au thème du poème mais aussi, sa révolte contre le réalisme qui cherche à reproduire scrupuleusement la réalité dans ses œuvres. D'ailleurs, mettre « Allégorie » et « L'Idéale » en corrélation avec « La Beauté » et « *J'aime le souvenir de ces époques nues* », révèle l'importance de la passion poétique chez Baudelaire. En effet, il semble penser que le génie est dans la transformation de la réalité par l'art et l'artiste qui l'embellissent, car le « *siècle vaurien* »<sup>2</sup> – qu'est le dix-neuvième siècle –, associé aux « *races maldives* »<sup>3</sup> – décrites à la cinquième pièce –, n'offrent que des « *beautés de vignettes* »<sup>4</sup>.

A côté du choix du sujet, il ne faut pas se tromper sur l'importance qu'acquiert le réel dans la conception baudelairienne de la beauté. En effet, si *Les Fleurs du Mal* a autant provoqué de réactions à sa première publication, c'est justement par l'effet de réel qu'il a produit avec des textes comme « Une Charogne » où son attachement à une description réaliste, va jusqu'à « *choquer des lecteurs au goût conventionnel* »<sup>5</sup>.

En somme, le réel qui insupporte Baudelaire est un réel nu, vidé de toute essence et auquel manque le travail esthétique propre à l'artiste comme il l'explique dans un passage du *Salon de 1859* :

*Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache.*<sup>6</sup>

Cet objectif de départ qui consiste – selon la vision baudelairienne – dans l'embellissement de la réalité et même de la société pour la rendre plus supportable, se reflète dans plusieurs poèmes en vers et en prose. L'exemple le plus convaincant, selon

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in. Œuvres Complètes, Texte établi et annoté par Y.-G. LE DANTEC, édition révisée, complétée et présentée par Claude PICHOS, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1961, p. 1084.

<sup>2</sup> « L'Idéal » Str. 1.

<sup>3</sup> « J'aime le souvenir de ces époques nues », Str. 3.

<sup>4</sup> « L'Idéal », *FDM*, Str. 1.

<sup>5</sup> *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p.11.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in. *Œ.C.* [Y. G. Dan.], p. 1076.

nous, se lit parfaitement dans le poème en prose « Le Mauvais vitrier » où le narrateur, nourri par un sadisme né de la passion du beau, brise la pauvre marchandise du vitrier pour la simple raison qu'elle ne soit pas en couleurs, qu'elle ne rende pas la vie plus belle :

*"Comment ? vous n'avez pas de verres en couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promenez dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! " Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant.*  
*Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets ; et le choc le renversant, il acheva de briser sur son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre.*  
*Et, ivre de ma folie, je lui criais furieusement : "La vie en beau ! la vie en beau !"*<sup>1</sup>

Les deux dernières strophes qui constituent la deuxième partie thématique de « L'Idéal », s'attardent sur le génie qui existe dans la transformation de la réalité en la faisant passer par le prisme de la beauté, une sorte de kaléidoscope – pour reprendre les mots de Baudelaire dans l'ébauche de la dédicace du recueil en prose – qui rend la vision plus esthétique. Les deux tercets présentent chacun un monument référentiel de la beauté artistique dans l'histoire de la littérature et des arts. Le premier tercet parle du personnage de Lady Macbeth, le second de la statue *La Nuit* de Michel-Ange :

*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,*

*Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,  
Qui tors paisiblement dans une pose étrange  
Tes appas façonnés aux bouches des Titans !<sup>2</sup>*

La première référence, littéraire, renvoie le lecteur vers une pièce de Shakespeare, l'un des plus grands dramaturges anglais, ce qui, en corrélation avec la première et la deuxième strophe – qui remettent en question les sujets du réalisme simpliste –, montre l'importance de la passion romantique dans la pensée baudelairienne. Cette passion se reflète à travers le choix du personnage Lady Macbeth qui pousse son mari au régicide en assassinant le roi Duncan pour qu'il puisse régner à sa place.

---

<sup>1</sup> « Le Mauvais vitrier », *SDP*, § 13 à 15.

<sup>2</sup> « L'Idéal », *FDM*, Str. 3& 4.

N'est-ce pas là un profond symbole de cette passion idéale et nécessaire à toute œuvre artistique selon Baudelaire ?

La référence à Shakespeare est associée, au deuxième tercet à la célèbre statue *La Nuit*<sup>1</sup> de Michel-Ange qui suscite depuis des siècles, l'intérêt des critiques d'art et qui rappelle le sein du corps allégorique de « La Beauté ». En effet, le sein de la statue a depuis longtemps suscité l'intérêt des spécialistes par sa déformation qui pousse à penser à une certaine forme de misogynie. Parmi ces spécialistes, Dominique Gros revient sur la masculinité des femmes que l'on peut voir de manière générale, dans le travail de Michel-Ange et particulièrement dans la statue *La Nuit* :

*[...] mais un fait demeure : la masculinité de la Nuit. D'ailleurs, à regarder les œuvres de Michel-Ange, ses femmes n'ont pas une anatomie envahie de féminité.*<sup>2</sup>

De son côté, Pierre Laforgue propose une lecture de ce poème qui n'est pas différente mais qui éclaire sur l'association du personnage shakespearien à la statue de Michel-Ange. En effet, ce dernier explique la rencontre de ces deux monuments de l'art dans « L'Idéal » par l'influence qu'a visiblement eu un livre de Stendhal, grand amoureux de l'Italie, sur l'imaginaire baudelairien.

En effet, Stendhal dans *Histoire de la peinture en Italie* et plus précisément dans le chapitre intitulé « Jugements des étrangers sur Michel-Ange »<sup>3</sup>, avance selon les termes de Laforgue, l'idée : « [...] que les anglais, « le plus énergiques des peuples », devraient être les plus capable de comprendre Michel-Ange, eux qui sont les compatriotes de Shakespeare »<sup>4</sup>. Laforgue ajoute que :

*Le chapitre lui-même se termine sur une citation de Macbeth. Mais [que] Baudelaire ne s'en est pas tenu à ce seul emprunt. Un autre passage du livre de Stendhal a été mis à contribution par lui : la description de la statue de la Nuit dans la chapelle des Médicis à Florence, dont Stendhal note « la position contournée » ; cette remarque est reprise à l'avant-dernier vers de L'Idéal par l'expression « dans une pose étrange » qui sert à qualifier la posture de la Nuit [...]*<sup>5</sup>

Comme Baudelaire, Stendhal recherchait également l'*Idéal* esthétique dans

---

<sup>1</sup> Cf. Image de la statue *La Nuit*. Annexe n° 5, p. V.

<sup>2</sup> Dominique Gros « Cancer ou laideur ? L'énigme du sein gauche de *La Nuit* par Michel-Ange » in. *Cancer du sein entre raison et sentiments*, Springer-Verlag, Paris, 2009, p. 40.

<sup>3</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, édition établie par V. Del Litto, Gallimard « Folio », Paris, 1996.

<sup>4</sup> Pierre Laforgue, *Ut Pictura Poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 45.

<sup>5</sup> Ibid.

l'œuvre de Michel-Ange<sup>1</sup>. Selon Laforgue, Delacroix est pour Baudelaire ce que Michel-Ange est pour Stendhal. C'est également ce qu'affirme Stéphane Guégan qui pense que la référence à *Lady Macbeth* fait également allusion à Delacroix et à son tableau *Lady Macbeth somnambule* qui fut exposé en 1850 :

*Il en va ainsi de Lady Macbeth, exposé en 1850, et d'Ovide chez les Scythes, montré en 1859. L'Idéal se souvient du premier et l'associe, noire trinité, à Eschyle et Michel-Ange. Baudelaire agit même en peintre lorsqu'il jette au terme du dernier quatrain une dernière touche de couleur pure, qui à elle seule condamne les tiédeurs de la petite gravure romantique.*<sup>2</sup>

C'est d'ailleurs souvent à l'idéal qu'est associé Delacroix dans les textes critiques de Baudelaire qui note, à titre d'exemple, dans le chapitre IV du *Salon de 1846* :

*Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture.*<sup>3</sup>

Il ajoute plus loin, dans le chapitre XV, en décrivant le travail de M. Rousseau :

*Il y mêle beaucoup de son âme, comme Delacroix ; c'est naturaliste entraîné sans cesse vers l'idéal.*<sup>4</sup>

« L'Idéal » poursuit ainsi ce souci baudelairien qui s'attèle à définir la place qu'occupent le poète et l'artiste dans la société et le rôle qu'ils y jouent. Comme dans les poèmes que nous avons précédemment vus, les images des corps humain et animal sont au centre de l'imaginaire baudelairien.

Dans la première strophe, ce sont les images des « *pieds à brodequins* » et des « *doigts à castagnettes* »<sup>5</sup> qui viennent ressortir cette beauté réaliste décrite dans les caricatures de Gavarni en reflétant l'artifice de la beauté moderne qui ne plait guère au « cœur » (v. 4 et 9) du poète. Le cœur, centre des passions, apparaît deux fois dans ce poème. Sa couleur est associée dans la deuxième strophe, à la fleur au rouge idéal que recherche le poète. Couleur rouge que nous retrouvons subtilement dans la troisième

---

<sup>1</sup> Baudelaire fait d'ailleurs référence au texte de Stendhal sur Michel-Ange dans le chapitre VII : De l'Idéal et du modèle dans le *Salon de 1846*, in. *Œ.C.* [M. A. R.], p. 912. Michel est pour lui, comme il le précise dans le chapitre suivant : *De Quelques Dessinateurs*, « L'inventeur de l'idéal chez les modernes », in. *Ibid.* p. 915.

<sup>2</sup> Stéphane Guégan, « Le Musée imaginaire des *Fleurs du Mal* », in. *Le Magazine Littéraire* « Nouveau Regards », Septembre 2014, p. 87.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846* : Chapitre IV : Eugène Delacroix, in. *Œ.C.* [M. A. R.], p. 890.

<sup>4</sup> *Ibid.* Chapitre XV : Paysage, p. 941.

<sup>5</sup> « L'Idéal », *FDM*, Str. 3.

strophe à travers la passion qu'a Lady Macbeth pour le crime ce qui cette fois, plait au cœur du poète, « *profond comme un abîme* »<sup>1</sup>.

Dans la dernière strophe, la beauté de la statue de la *Nuit* est quant à elle, décrite à travers le recours à un langage corporel mythique et animal. En effet, en parlant de la curieuse beauté de la pose que prend la statue sur le tombeau, Baudelaire accentue l'attrait de cette sculpture en destinant ses « *appas* » « *aux bouches des Titans* ». Cette beauté marquée par l'étrangeté de son sein, est donc faite pour ces titans de la littérature et de l'art qui sont les seuls capables de saisir sa portée.

En définitive, Baudelaire emploie parfois ses vers au service de sa prose critique qui vise à définir les contours de la beauté et de l'idéal dans l'art. Nous pouvons dire que cet objectif ne peut être atteint qu'à travers une inspiration du réel qui passe par le prisme de l'imaginaire de tout artiste. Ce dernier, à travers sa passion, son âme et sa naïveté, confère à son œuvre toute sa beauté. Nous notons également l'image du corps qui apparaît avec le cœur, centre des passions mais également à travers le corps en pierre de la sculpture de Michel-Ange.

## **2.2. Les artistes de Baudelaire : « Les Phares » de l'humanité :**

Plusieurs poèmes baudelairiens se donnent pour objet de définir dans un langage poétique d'une part, les normes d'une beauté nouvelle et d'une esthétique moderne qui reflètent l'image d'une société profondément changée, d'autre part, la difficulté d'accès à cette même beauté qui est celle de l'art. Nous avons également vu dans la première partie, la comparaison qu'établit Baudelaire entre les beautés anciennes saines et abondantes et celles, modernes, monstrueuses et effrayantes. Le cinquième poème du premier recueil baudelairien avait déjà annoncé une ébauche de définition de l'esthétique de l'art moderne.

C'est à travers son regard supérieur<sup>1</sup> que Baudelaire présente un monde esthétique propre au poète et aux artistes qui arrivent à créer une nouvelle conception de l'esthétique moderne. Sa vision du monde de l'art et de la beauté artistique, s'inspire de ces prédécesseurs ainsi que de certains de ses contemporains auxquels il rend hommage à plusieurs reprises dans ses textes de critique d'art mais également dans ses vers. Ce témoignage de gratitude envers l'art et les artistes se lit notamment, dans « Les Phares » où

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 3.

il rend hommage, en huit strophes, à neuf artistes<sup>1</sup> qu'il juge être les phares de l'humanité.

En effet, après avoir exposé dans le parallèle de la cinquième pièce de *Les Fleurs du Mal* l'effroyable différence qui existe entre les beautés antiques et les beautés modernes, Baudelaire tente dans le poème suivant, de trouver refuge dans la lumière qui jaillit – comme le signifie le titre – des *phares* que représentent les neuf artistes de ce poème. Ces derniers ont réussi selon lui, à trouver le secret de la beauté dans la vie moderne, ce qui fait d'eux les huit *Phares* de l'humanité en matière d'art. Encore une source d'inspiration pour Baudelaire, où jaillit la lumière.

Dans « Les Phares », Baudelaire cite tour à tour, peintres et sculpteurs leur réservant chacun, une strophe qui évoque une ou plusieurs de leurs œuvres ayant marqué de manière consciente ou inconsciente son propre imaginaire. Se côtoient dans ce texte, en toute harmonie poétique, les artistes de l'idéal et ceux du spleen. En effet, en parlant des différents artistes choisis pour ce poème, Baudelaire ne les présente pas dans l'ordre chronologique de leurs œuvres mais selon les thèmes qu'ils évoquent en lui. En effet, les quatre premières strophes sont placées sous le signe de l'idéal avec Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt et Michel-Ange, pendant que les quatre suivantes sont plongées dans le spleen et l'horreur que peuvent susciter les œuvres de Puget, de Watteau, de Goya ou de Delacroix.

Reste cependant un détail qui pourrait être révélateur. En effet, dans le titre donné à la première section du recueil – Spleen et idéal – où apparaît le poème « Les Phares » en sixième position, Baudelaire commence par le spleen et le fait suivre de l'idéal comme pour montrer l'importance du spleen placé en première position où encore pour signifier que c'est le spleen qui mène vers l'idéal. Cependant, dans « Les Phares », Baudelaire en inverse l'ordre en commençant par les artistes de l'idéal pour finir avec ceux du spleen, non pas pour accorder à l'idéal une place moins importante, bien au contraire. Nous pensons que cette inversion pourrait refléter plusieurs intentions : elle serait d'abord, un autre signe de l'opposition temporelle entre le passé idéal et le présent spleenétique. Elle pourrait ensuite, être une manière de souligner l'importance du spleen dans le processus de création car la suite du recueil en est imprégnée. Enfin, finir sur une note spleenétique sied mieux à la prière de la fin du poème.

---

<sup>1</sup> « Les Phares » est un poème qui contient onze Str. dont les huit premières présentent chacune un artiste différent à l'exception de la huitième, consacrée à Delacroix où Baudelaire emploie une comparaison de l'œuvre du peintre avec la musique de Weber.

La première strophe est dédiée à Rubens, peintre flamand du début du XVII<sup>ème</sup> siècle auquel Baudelaire fait souvent référence dans ses textes de critique d'art où il va jusqu'à le qualifier de *poète universel* :

*Rubens, fleuve de l'oubli, jardin de la paresse,  
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,  
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,  
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;<sup>1</sup>*

La strophe de Rubens attire particulièrement l'attention, non seulement parce que Baudelaire le choisit pour commencer son hommage à l'art, mais également pour l'aversion que va subitement connaître l'œuvre du peintre aux yeux du poète dans ses dernières années. En effet, dans *Pauvre Belgique*, l'admiration que porte Baudelaire au peintre qu'il place à la première strophe de son poème, se voit complètement renversée<sup>2</sup>. Anja Pearre revient sur l'hésitation que note Yves Bonnefoy dans la strophe sur Rubens dans « Les Phares ». Elle souligne que :

*La lecture bonnefidiennne de la strophe sur Rubens décèle en effet une indécision latente mais foncière : 'Mais', dit le vers, 'où la vie afflue', donc en dépit d'un obstacle implicite. Les mots oubli et paresse signalent également du douteux, le sentiment d'un manquement envers les exigences morales ; c'est l'impossibilité d'aimer que Baudelaire croit déchiffrer dans la peinture de Rubens. Un noyau fondamental de résistance au charme de Rubens est donc perceptible même à l'époque où celui-ci est encore le premier parmi les peintres/phares.<sup>3</sup>*

Il est vrai que le « Mais » qui introduit le troisième vers marque une évidente opposition que nous pensons cependant être positive, car « *la vie qui afflue et s'agite* » vient compenser l'incapacité d'aimer, ce qui rétablit un équilibre. Par ailleurs, cette incapacité fait probablement référence à l'une des toiles de Rubens ; *Vénus Frigida* qui pourrait avoir été convoquée ici, pour symboliser les amours modernes et froides qui rappellent celles des corps monstrueux de la deuxième strophe de la pièce « V » et l'atmosphère glaciale qui règne sur les « Spleen », ainsi que l'impassibilité de l'allégorie ans « La Beauté ».

De son côté, l'association du fleuve de l'oubli – qui évoque probablement le Léthé de la mythologie – à la paresse et à la chair fraîche, est selon nous un indice de ce que

---

<sup>1</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Anja Pearre, *La présence de l'image : Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques*, Editions Rodopi B.N., Amsterdam – Atlanta, GA, 1995, p. 46.

<sup>3</sup> Ibid. p. 47.

Baudelaire admire le plus chez Rubens. En effet, la chair abondante jusqu'à jouer le rôle d'un oreiller et le Léthé souvent représenté « *sous la forme d'un vieillard, tenant d'une main un vase et de l'autre, la coupe de l'oubli* »<sup>1</sup>, ne sont pas sans rappeler les célèbres *Bacchanales* de Rubens où on distingue fréquemment une, voire plusieurs coupes qui rappellent celles de la représentation du Léthé, ainsi que des corps noyés dans la sensualité d'une chair nue, abondante et toujours en mouvement.

Même si Baudelaire ne revient pas vraiment sur Rubens dans le reste de sa poésie, il est à noter que le travail de ce dernier a été une source d'inspiration pour plusieurs des peintres et des dessinateurs que Baudelaire a appréciés, tels qu'Honoré Daumier. Certains d'entre eux apparaissent parmi les artistes de « Les Phares » tels que Goya, Watteau et Delacroix<sup>2</sup>. Baudelaire compare souvent ce dernier au peintre Flamand – comme il apparaît à plusieurs reprises dans ses textes de critique d'art – en faisant l'éloge de l'un comme de l'autre.

Le reniement de Rubens dans *Pauvre Belgique*<sup>3</sup> suscite donc un grand étonnement car il ne présente aucune raison convaincante. Jérôme Thélot s'interroge sur la question<sup>4</sup> en proposant une hypothèse qui porte sur la position psychologique de Baudelaire au moment où il se trouve en Belgique et où un médecin lui diagnostique un état d'hystérie comme nous pouvons le lire dans la lettre adressée à Asselineau avec qui il partage la nouvelle<sup>5</sup>. Thélot suppose que la peinture *Le Martyr de saint Liévin* de Rubens<sup>6</sup>, exposée au musée de Bruxelles, rappelle à Baudelaire qui s'identifie au saint, sa condition difficile face au travail poétique et à la perte d'inspiration qu'il subit depuis un long moment. Thélot propose l'idée que Baudelaire « *a associé la perte de ses facultés poétiques à la scène sacrificielle qu'a illustré le peintre. Lequel, trop comblé de pouvoirs, n'a fait de ce supplice que de la Beauté* ». Il pense que « *Baudelaire en a voulu à Rubens de cette Beauté même* »<sup>7</sup>.

Il est vrai, comme nous l'avons vu jusque-là, que Baudelaire a tendance à s'identifier aux martyrs qu'il décrit dans ses vers. Peut-être s'est-il également identifié à ce saint dont le destin a été dessiné de la main de Rubens, le premier de ses phares qui a su

---

<sup>1</sup>R. Emmanuel, « Le Léthé et l'Oubli ! », in. *La Revue Spirit*, Jan.-Fév. 1968, p. 18.

<sup>2</sup> Cf. Véronique Prat, « Rubens, le titan de la peinture », in. *Le Figaro Culture* du 17.05.2013.

<sup>3</sup> *Pauvre Belgique*, pamphlet que Baudelaire a commencé en juin 1864. Malade et déprimé, il meurt trois ans après sans l'avoir fini.

<sup>4</sup> J. Thélot, Op. Cit. p. 226 – 227.

<sup>5</sup> Cf. Lettre du 5 février 1866 à Ancelle, in. Corr. [C.P. & J.T], Op. Cit. p. 369 – 370.

<sup>6</sup> Cf. Annexe n° 6, p. VI.

<sup>7</sup>J. Thélot, Op. Cit. p. 229.

donner forme à la souffrance du poète telle la mer sait refléter sa douleur et comme à elle, il a fini par lui crier sa haine, une haine envers le premier phare qui éclaire son reflet.

C'est un autre miroir, lui aussi « *profond et sombre* », que l'on retrouve dans la deuxième strophe consacrée à Léonard de Vinci où la chair et les orgies des *Bacchanales* de Rubens, laissent place à des anges souriants et charmants dans un décor fait mystère et d'obscurité :

*Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Où les anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays ;<sup>1</sup>*

La légèreté de la vie qui afflue chez Rubens fait place à un décor fermé et alourdi par les sombres forêts de pins et les immaculés glaciers. Il est à noter que Léonard de Vinci a été l'un des précurseurs de la technique du clair-obscur<sup>2</sup> qui sera reprise par d'autres peintres dont Rembrandt, le phare de la troisième strophe. Cette association du clair-obscur qui attise le mystère et la profondeur, pourrait rappeler le phare *ironique* de « L'Irrémédiable » que le poète découvre lors d'un « *Tête-à-tête sombre et limpide* »<sup>3</sup> avec lui-même.

L'œuvre de Léonard de Vinci est truffée de sourires mais également de mystères de par sa technique de peinture. Le sourire le plus mystérieux dans son œuvre et dans l'histoire de l'art de manière générale, reste celui de *La Joconde* exposé au musée du Louvre et où on peut distinguer, derrière le mystère du célèbre sourire, le vert sombre d'une forêt et des montagnes de couleur grisâtre qui laisse deviner la présence de fortes neiges rappelant ainsi ces glaciers que l'on distingue souvent en arrière-plan sur les toiles du peintre. Les glaciers sont parfois visibles seuls entre autres, dans *La Vierge aux rochers*<sup>4</sup> et dans *La Vierge au fuseau*. Ils sont d'autres fois, accompagnés d'arbres, le plus souvent des pins comme nous pouvons le distinguer dans *L'Annonciation* et *La Vierge à l'enfant*

---

<sup>1</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « On appelle clair-obscur la technique consistant à moduler la lumière sur un fond d'ombre, en créant des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur. De cette façon, les figures ou objets représentés sur une surface plane donnent l'illusion du relief en jouant, afin d'y parvenir par le savoir-faire technique de l'artiste, des passages subtils de la lumière à l'ombre pour modeler les formes. Léonard de Vinci et Giorgione ont été les précurseurs de ce procédé développé par Corrège et pratiqué notamment par Titien, Caravage, Velázquez, Rembrandt, Georges de la Tour, etc. » in. Larousse Encyclopédie sur le lien suivant : [www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/clair-obscur/151610](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/clair-obscur/151610)

<sup>3</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 9.

<sup>4</sup> Cf. Annexe n°7, p. VII.

*avec Sainte-Anne*<sup>1</sup>.

Nous pensons que cette obsession des glaciers naît de la passion qu'éprouve Léonard de Vinci pour la nature et, notamment pour l'eau et le vent dont la mission est selon lui, de transformer la terre. Une théorie qui aurait été révolutionnaire à son époque et qu'il s'est gardé d'exprimer publiquement, tout comme il s'est gardé de partager ses opinions religieuses que l'on peut lire dans son journal intime, accompagnées de toutes les idées révolutionnaires qu'il y avait notées<sup>2</sup>. Baudelaire savait à l'instar de son époque, le génie de Léonard de Vinci qui tel un Icare, a voulu tenter de donner des ailes à l'homme et est allé jusqu'à essayer de découvrir l'équation parfaite de la beauté d'un visage.

Baudelaire ignorait probablement la peur viscérale de l'échec dans laquelle vivait Léonard de Vinci. Cette peur qui ressemble curieusement à la sienne et qui pousse son sujet à tenter de franchir les limites de la perfection. Nous aimons à croire que Baudelaire, même dans l'ignorance de ses détails, a quand-même reconnu dans ce peintre un génie auquel il s'est identifié en le prenant pour modèle.

C'est ainsi que s'enchaînent les strophes dans « Les Phares » et avec elles, les artistes phares de l'humanité à travers les aspects de leurs œuvres qui ont le plus touché le poète de *Les Fleurs du Mal*. La troisième strophe décrit le monde de Rembrandt et son hôpital semé de murmures que l'on retrouve probablement incarné dans ses deux toiles qui représentent l'autopsie d'un cadavre : *La Leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman* (1656) et *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*<sup>3</sup>. Dans cette dernière toile, nous relevons un grand nombre de médecins qui entourent le cadavre comme pour discuter d'un mystère intrigant dans la plus grande discrétion.

Le mystérieux hôpital n'est décoré dans la description de Baudelaire, que d'une grande croix qui rappelle l'austérité dans laquelle vit le cénobite dans « Le Mauvais moine ». La nudité de la décoration rappelle la toile de Rembrandt où l'on peut deviner l'abnégation d'un personnage entouré d'un modeste décor qui lui permet de se recueillir. Il

---

<sup>1</sup> Cf. Annexe n°7, p. VIII.

<sup>2</sup> Léonard De Vinci, passionné par la nature et par l'eau, trouvait absurde certaines histoires bibliques telles que celle de l'Arche de Noé car, selon lui, l'eau n'aurait pas pu disparaître. Celle-ci se déplace en tombant et le fait que toute la terre en soit recouverte écarte selon lui toute explication de sa disparition. Cf. Documentaire : *Léonard De Vinci : Dans la tête d'un génie*, écrit par Julian JONES & Nick DEAR, édité par Guy TETZNER, produit et dirigé par Julian Jones & Andy ROBBINS. Producteur exécutif: Peter LOVERING, © 2012 IWC MEDIA (LEONARDO), LTD, Handel Productions (LEO) Inc. [Adaptation française de Laurie FIELDS aux studios IMAGINE. [Version française : IMAGINE. Adaptation de Laurie FIELDS.]

<sup>3</sup> Cf. Annexe n°8, p. IX.

s'agit de *Le Philosophe en méditation*<sup>1</sup> où la technique du clair-obscur introduite par Léonard De Vinci se montre merveilleusement maîtrisée par le peintre hollandais.

La référence à « *la prière en pleurs [qui] s'exhale des ordures* »<sup>2</sup>, traversée par un rayon de froid, semble être une allusion à la piété de Rembrandt qui s'intitule : *Descente de croix*, où l'on peut admirer cet épisode tragique de la vie du Christ qui se déroule sous les yeux de ses proches et où l'on peut distinguer la Sainte Vierge écroulée, secourue par deux femmes. Par ailleurs, nous pensons que la référence aux *ordures* signifie aux yeux de Baudelaire, ce pouvoir immense et rare que peut avoir l'artiste à trouver des sujets de beauté et d'esthétique dans les horreurs du quotidien. A ce propos et dans une comparaison qu'il établit entre Rembrandt et Raphaël, Baudelaire note dans le *Salon de 1846* que :

*Raphaël, quelque pur qu'il soit, n'est qu'un esprit matériel sans cesse à la recherche du solide ; mais cette canaille de Rembrandt est un puissant idéaliste qui fait rêver et deviner au-delà. L'un compose des créatures à l'état neuf et virginal, – Adam et Eve ; – mais l'autre secoue des haillons devant nos yeux et nous raconte les souffrances humaines.*<sup>3</sup>

A la quatrième strophe, apparaît Michel-Ange comme la quatrième figure de l'idéal de l'art et pour cause, ce peintre et sculpteur auquel Baudelaire recourt dans « L'Idéal », est considéré par le poète dès le *Salon de 1846*, comme le représentant et l'inventeur de l'idéal de l'art moderne :

*Michel-Ange, qui est à un certain point de vue l'inventeur de l'idéal chez les modernes, est seul a possédé au suprême degré l'imagination du dessin [...]*<sup>4</sup>

C'est au peintre que fut Michel-Ange que Baudelaire fait référence dans la quatrième strophe de « Les Phares », à travers « *des Hercules* », « *des Christs* » et « *des fantômes* » ressuscités qui ne sont pas sans rappeler l'image de Lazare « *déchirant son suaire* »<sup>5</sup> dans « Le Flacon » :

*Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules  
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits  
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules  
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Annexe n°8, p. IX.

<sup>2</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 880.

<sup>4</sup> Ibid. p. 915.

<sup>5</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 5.

<sup>6</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 4.

Cette strophe fait penser à deux des fresques de Michel-Ange qui se trouvent toutes les deux à la chapelle Sixtine. La première, dont la description se lit nettement dans les deux premiers vers, est la fresque appelée *Le Jugement dernier* où le vague serait probablement la grande surface que recouvre cette œuvre au centre de laquelle, on peut voir le Christ annonçant d'un geste, le temps de « *la résurrection des corps et de l'opération du jugement qui sépare les élus des damnés* »<sup>1</sup>. Accompagnant l'influence chrétienne, on distingue également sur la fresque une influence antique qui se manifeste avec la barque de Charon que l'on peut distinctement voir en bas de la fresque, à côté des corps entassés qui s'appêtent à être ressuscités. L'embarcation se trouve sur l'eau, entre deux rives faisant penser à l'eau du Léthé présente dans la première strophe consacrée à Rubens.

La seconde fresque probablement évoquée dans les deux derniers vers de la strophe dédiée à Michel-Ange, est celle intitulée *Le réveil des morts* que Baudelaire évoque en faisant référence aux fantômes des crépuscules. Cette fresque met en scènes deux corps d'hommes musclés qui semblent se réveiller de la mort. Celui qui se trouve accroupi à gauche de l'œuvre semble étendre l'un de ses doigts pendant que l'autre, à l'aide de sa main droite se dévêt de son suaire. Les fantômes sont présents sur cette fresque, probablement à travers les squelettes qui apparaissent en arrière-plan de la fresque, accompagnés d'une ombre humaine, les bras levés au ciel.

Même si Baudelaire dans ce poème n'évoque vraisemblablement Michel-Ange qu'à travers sa peinture, il fait aussi appel au grand sculpteur qu'il était dans le dix-neuvième poème de *Les Fleurs du Mal*, « L'Idéal ». C'est justement vers la sculpture que la cinquième strophe conduit le lecteur, avec Pierre Puget, le sculpteur français.

D'un point de vue formel, il est à noter que Baudelaire a commencé la première partie qui présente les artistes de l'idéal avec trois peintres qui sont Rubens, Léonard de Vinci et Rembrandt pour terminer avec Michel-Ange, à la fois peintre et sculpteur. Il enchaine, ensuite les quatre strophes réservées aux artistes du spleen qu'il ouvre avec le sculpteur Pierre Puget, pour revenir dans les trois dernières strophes sur les trois peintres Watteau, Goya et Delacroix.

---

<sup>1</sup> Giovanni Careri, « Le temps du jugement », Images Re-vues [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 13 septembre 2014. URL : <http://imagesrevues.revues.org/876> .

*Colère de boxeur, impudences de faune,  
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,  
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,  
Puget, mélancolique empereur des forçats.<sup>1</sup>*

Puget a voyagé en Italie – à Rome plus précisément – où il a été un fervent admirateur de Michel-Ange dont il étudie la sculpture et son influence sur l'art. Puget a été influencé par la force qui se dégage des sculptures du maître. Robert-Benoît Chérix a tenté d'établir un lien entre cette cinquième strophe de « Les Phares » et le travail artistique de Puget. Il note à ce propos :

*Les chefs-d'œuvre de Puget expliquent les notes de la définition colères de boxeur (Milton de Crotona au musée du Louvre), impudences de faune (collection de statuettes), la beauté de goujats, goujat signifiant valet d'armée, il doit s'agir de l'entourage d'Alexandre (Alexandre et Diogène, au musée du Louvre). L'allusion aux forçats se réfère au long séjour de l'artiste à Toulon, dans les chantiers navals au milieu des galériens, où il travaillait à orner de sculptures en bois la poupe des vaisseaux de ligne et le galères du roi.<sup>2</sup>*

Par ailleurs, ce sont des *forçats* qui ont été pris comme modèles par Puget au moment de sculpter les *Atlantes* destinés à décorer l'entrée de l'hôtel de ville de Toulon. De son côté, « *l'homme débile et jaune* » renvoie probablement à l'artiste lui-même dans l'autoportrait qui se trouve au Louvre<sup>3</sup> et où la couleur jaune est dominante, ce qui crée dans la strophe, un contraste avec les statues d'athlètes qu'il a sculptées.

Les sixième et septième strophes du poème présentent deux mondes foncièrement différents. Associées, ces deux strophes créent ensemble, l'effet d'une chute. En effet, la sixième strophe plonge le lecteur dans l'univers d'Antoine Watteau, gracieux et fantastique, fait de couleurs et de carnivals que l'on peut apprécier dans *Les plaisirs du bal* qui évoque un univers gai fait de couleurs et de lumières. Ce monde donne l'impression de se faire engloutir par les toiles aux décors cauchemardesques de Goya lesquelles, à la septième strophe, viennent apporter horreur et terreur au lecteur.

Avec son célèbre tableau intitulé *Embarquement pour Cythère*, dont le titre rappelle nettement « Un Voyage à Cythère », Watteau a réussi, selon Dominique Bertrand

---

<sup>1</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 5.

<sup>2</sup> R. B. Chérix, *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> Pierre Puget (1620-1694), *Autoportrait*, peint entre 1690-1692, Huile sur toile, Musée du Louvre. Cf. Annexe n° 9, p. X.

à : « *cristallis[er] au XIX<sup>ème</sup> siècle un mythe littéraire , avant de devenir une métamorphose amoureuse banale. Baudelaire transpose l'imaginaire des scènes galantes chères à Watteau, à travers un réseau de correspondances ou de synesthésie* ». <sup>1</sup>

De son côté, *Le sabbat des sorcières* est le premier à être évoqué dans les deux premiers vers de la strophe goyesque. Viennent ensuite le troisième et quatrième vers qui font probablement référence, d'abord, au tableau *Les Vieilles*<sup>2</sup> lequel, avec le miroir et les affreux traits qu'il dépeint, redéfinit la notion de beauté ; ensuite, au tableau *Saturne dévore un de ses enfants*<sup>3</sup>. Ce dernier est la vision terrifiante d'un enfant nu représenté de dos. Il se fait dévorer par une créature monstrueuse qui représente Saturne. L'influence de Goya ne reflète pas seulement à travers cet hommage rendu dans « Les Phares », l'œuvre du peintre est l'une des plus influentes sur la poésie baudelairienne.

C'est non loin de l'univers goyesque qu'apparaît le dernier phare de l'humanité baigné dans un lac de sang qui évoque la couleur rouge recouvrant le lit représenté dans *La mort de Sardanapale*<sup>4</sup> ou encore, le destin tragique d'une famille grecque représenté dans *Les massacres de Scio*<sup>5</sup>.

Delacroix est l'artiste qui clôt l'hommage à l'art dans ce poème de *Les Fleurs du Mal*. Contemporain de Baudelaire, il est également le peintre qui a le plus retenu l'attention du poète lors des différents salons. Il lui consacre beaucoup de ses textes critiques souvent, dithyrambiques. En effet, les textes critiques de Baudelaire sur les toiles de Delacroix font état d'un savoir-faire dans l'emploi des couleurs. Une maîtrise appréciée qui finira par influencer l'écriture même du critique d'art que fut Baudelaire. Stéphane Guégan souligne à ce sujet :

*De façon diffuse, profonde, Delacroix est bien présent dans Les Fleurs du Mal. Pas de référence directe, déclarée, il est vrai, mais une tonalité générale, faite de volupté sanglante ou de nostalgie infinie [...].*<sup>6</sup>

Par ailleurs, Delacroix est l'artiste dont l'œuvre est comparée à Weber, le seul musicien que Baudelaire cite dans son hommage aux artistes peintres et sculpteurs. En

---

<sup>1</sup> Dominique Bertrand, « Aux origines du voyage à Cythère : Le songe de Poliphile » in. Op. Cit. *Mythe et récit poétique*, p. 133.

<sup>2</sup> De son titre *Que Tal ?*, Cf. Annexe n°10, p. XI & XII.

<sup>3</sup> Cf. Annexe n°10, p. X.

<sup>4</sup> Cf. Annexe n°11, p. XIII.

<sup>5</sup> Cf. Ibid., p. XIV.

<sup>6</sup> S. Guégan (2014), Op. Cit. p. 87.

effet, féru de peinture et de sculpture, Baudelaire fut également un grand passionné de musique à la laquelle il consacre le poème « LXIXI » de *Les Fleurs du Mal* qu'il appelle « La Musique ». Elle apparaît également dans plusieurs autres pièces comme « Les Vocations », où elle est symbole de liberté et preuve de bien-être, ou encore dans « La Vie antérieure », « La Chevelure » ou « Une Charogne ». C'est d'ailleurs, en parlant de musique dans *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, et pour répondre aux critiques essuyées par l'un de ses musiciens préférés, que Baudelaire affirme que son point de vue de poète et d'artiste, ne peut avoir qu'une dimension plus profonde que celle d'un simple critique incapable de la moindre création artistique :

*Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques.<sup>1</sup>*

Ces différentes positions, semées çà et là dans les textes de critiques d'art de Baudelaire, servent à cerner l'idée que le poète se fait de l'art, de l'acte de création, mais aussi de la beauté moderne. L'art a certainement été pour Baudelaire d'une inspiration profonde. Il l'a sûrement aidé à regarder la littérature différemment, d'un œil de peintre ou de sculpteur et c'est peut-être là, l'un des secrets de sa poésie. C'est probablement aussi pour cette raison que le poète qui n'apparaît nullement tout au long du poème « Les Phares », emploie à la fin de ce dernier, dans la prière à Dieu<sup>2</sup>, un *nous* inclusif qui le place sur le même podium que les artistes qu'il a soigneusement sélectionnés et dont les œuvres sont pour lui, le témoignage de la dignité de l'humanité toute entière. Comme lui, ces artistes sont des prophètes avec tout ce que cela implique comme sacrifice et abnégation qui naissent souvent de ce que Baudelaire désigne dans ses textes de critique d'art, comme étant de la *naïveté*<sup>3</sup>. Etat qu'incarne le poète dans « L'Albatros » et dans « Le Soleil » :

*Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté<sup>4</sup>*

C'est donc à travers ces différents *Phares* que Baudelaire tente de proposer une image de l'art moderne. Certains de ces artistes réapparaissent dans d'autres poèmes

---

<sup>1</sup> *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, (E.C. [M. A. R.], Op. Cit., p. 517.

<sup>2</sup> Cf. Analyse de la prière de la fin du poème « Les Phares », p. 275 à 284.

<sup>3</sup> Le concept de *naïveté* apparaît à plusieurs reprises dans les différents salons, notamment pour parler des œuvres de William Houssoulier, d'Arondel ou de Chazal.

<sup>4</sup> Claude Pichois (Texte établi et présenté par), *Charles Baudelaire critique d'art* (Tome I), Librairie Armand Colin, Paris, 1965, p. 188.

accompagnés par d'autres artistes, écrivains ou poètes qui ont marqué l'imaginaire baudelairien d'une influence manifeste.

### 2.3. Une lecture intersémiotique : correspondances entre art et poésie :

La pièce VI de *Les Fleurs du Mal* ainsi que la lecture de « L'Idéal » et de « La Beauté » ont bien montré l'importance des différents arts dans la perception esthétique baudelairienne. En tant que poète et critique d'art, Baudelaire a longtemps essayé d'atteindre une correspondance esthétique entre les arts, une définition du beau qui serait compatible à tous les domaines artistiques.

L'hybridité entre les arts existe depuis l'antiquité. De nos jours, quelques chercheurs tentent, depuis plusieurs dizaines d'années, de proposer une méthodologie d'analyse de cette hybridité. En 1963, Roman Jakobson parle d'une « *traduction intersémiotique* » qui serait une « *interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques* »<sup>1</sup>, avec la possibilité de procéder à l'opération inverse. De son côté, Roland Barthes s'interroge en 1969<sup>2</sup>, sur la possibilité et la manière dont pourrait se traduire une peinture en langage. En 1995, c'est Leo H. Hoek qui parle d'une « *transposition intersémiotique [qui] se fait d'une œuvre d'art à une autre verbale* »<sup>3</sup>. De son côté Georges Molinié désigne par *intersémiotique* : « *L'étude des traces du traitement sémiotique d'un art dans la matérialité d'un autre art* »<sup>4</sup>.

Sans avoir aucunement l'ambition de trancher la question d'un point de vue méthodologique, ce chapitre s'arrête sur les différentes traces de l'art dans la poésie baudelairienne. A cet effet, sont convoquées les notions d'*Ut pictura poesis* et d'*ekphrasis*. Il est également question de s'intéresser au lexique artistique employé dans les deux recueils baudelairiens en faisant appel à quelques interprétations psychanalytiques.

#### 2.3.1. De la tradition de l'*ut pictura poesis* à l'*ekphrasis* : sources et influences de l'art :

Après les huit artistes cités dans « Les Phares », la référence à la statue de Michel-

---

<sup>1</sup> Roman Jakobson, «Aspects linguistiques de la traduction», in *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963 pp.71-86, p. 79. [traduction de Nicolas RUWET]. Edition originale: "On Linguistic Aspects of Translation", in. *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, 1959.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « La Peinture est-elle un langage ? », in. *La Quinzaine littéraire*, 1-15 mars 1969, p. 12.

<sup>3</sup> Leo H. Hoek & Kess Meekhoff, *Rhétorique et image*, Collection « Faux-titre », N°98, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1995, p. 68.

<sup>4</sup> Georges Molinié, *Sémiostylistique : L'Effet de l'art*, PUF, Paris 1998, p. 41.

Ange que Baudelaire a employé pour expliquer sa vision de l'idéal, ainsi que le langage manifestement artistique qu'il emploie dans ses textes poétiques, ce chapitre a pour objet de s'intéresser aux sources artistiques qui apparaissent dans la poésie baudelairienne en offrant un aperçu des différentes influences relevées dans les deux recueils. Cette influence se reflète chez Baudelaire sous trois formes : la première s'inscrit dans le cadre de l'*ut pictura poesis*, tradition qui date de la Renaissance ; la deuxième se reflète à travers différents ekphrasis de tableaux allégoriques que Baudelaire imagine sous forme de toiles ; la troisième s'offre par le biais d'allusions ou de références à des œuvres d'art que beaucoup de spécialistes ont tenté d'identifier. Ce chapitre tente de faire le point sur ces différentes influences.

C'est à l'Antiquité que remontent les origines de la tradition de l'*ut pictura poesis* devenue depuis, incontournable. Elle consiste en une sorte de « rapprochement entre la littérature et la peinture »<sup>1</sup>. C'est dans une maxime grecque de Simonide<sup>2</sup> que le rapprochement a été fait pour la première fois entre l'art de la poésie et celui de la peinture : « *La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante.* »<sup>3</sup>

Depuis, la tradition s'est installée à la suite du fondement théorique de ce rapprochement qui s'est peu à peu fait avec la *Poétique* d'Aristote<sup>4</sup>, ainsi qu'avec le célèbre vers d'Horace dans *L'Art poétique*, où ce dernier écrit : « *Ut pictura poesis* » qui signifie : « *une poésie est comme une peinture* »<sup>5</sup>.

En effet, comme le note Dóra Schneller :

*Selon l'auteur latin un poème particulier peut, comme un tableau, nous donner une impression de plaisir grâce à un savoir-faire et un tour de main particulier.*<sup>6</sup>

La formule de l'*Ut pictura poesis* a servi à redorer le blason de la peinture qui se trouve comparée à la poésie à une époque où celle-ci est considérée comme le plus noble

---

<sup>1</sup> Saadia Yahia Khabou, *Evocation de la peinture figurative classique dans quelques œuvres de Butor, Quignard et Bonnefoy*, Collection « Critiques Littéraires », L'Harmattan, Paris, 2014, p. 29.

<sup>2</sup> Selon Plutarque, in. *Ibid.*

<sup>3</sup> Cité in. *Ibid.*

<sup>4</sup> Aristote affirme que « Puisque le poète est auteur de représentation, tout comme le peintre [...] », in. *Poétique*, Collection « Poétiques », Seuil, Paris, 1980.

<sup>5</sup> « Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres, reprises dix fois, font toujours plaisir. » in. Horace, *Art poétique*, Collection « GF », Flammarion, Paris, 1990, p. 264.

<sup>6</sup> Dóra Schneller, « Écrire la peinture : la doctrine de l'*Ut pictura poesis* dans la littérature française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », in. *Revue d'Études Françaises* », N°12, 2007, p.133 – 144, p. 133.

des arts. Cependant, l'ambiguïté que présente cette formulation d'Horace – qui ne précise pas lequel des arts influence l'autre –, ouvre la possibilité à deux lectures différentes qui s'imposeront chacune, au fil du temps et à des périodes différentes<sup>1</sup>.

En effet, dès la Renaissance, cette comparaison entre la poésie et la peinture connaît un inversement des rôles du comparant et du comparé, faisant en sorte que la poésie devienne le point de référence : l'*Ut pictura poesis* devient l'*Ut poesis pictura*<sup>2</sup> en donnant naissance à plusieurs peintures dont l'inspiration s'est puisée dans des œuvres littéraires.

Cette opposition qui semblait être ontologique entre la peinture et la poésie, disparaît peu à peu pendant le XVII<sup>ème</sup> siècle, donnant naissance à une nouvelle conception bien plus harmonieuse entre les deux arts qui se mettent d'une part, à s'inspirer des mêmes sources – à l'instar du genre pastoral dont les deux arts s'imprègnent pendant cette période –, d'autre part, à accorder une plus grande importance à l'inspiration qui consiste à s'éloigner, notamment en peinture, d'une reproduction trop réaliste du paysage.

Le siècle de Baudelaire se caractérise quant à lui, par le retour vers une conception plus ancienne qui remet la peinture au centre de la comparaison. A ce propos, Dóra Schneller souligne :

*Au XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>3</sup>, l'avènement des romantiques va une fois de plus changer la conception des rapports entre ces deux arts devenus proches, en favorisant un *ut pictura poesis* qui rejoint la conception des anciens. La nouvelle transposition artistique remet la peinture en position de pôle de référence donnant ainsi naissance à plusieurs œuvres poétiques dont l'inspiration prend source dans la peinture ou la sculpture. Les *Fleurs du Mal* en est l'un des meilleurs exemples : L'immense travail d'intégration du pictural et du graphique dans *Les Fleurs du Mal* a pleinement joué son rôle dans la redéfinition de l'*Ut pictura poesis* et, par là même, a très singulièrement établi de nouveaux liens entre poésie et critique. En ce domaine la spécificité des *Fleurs du Mal* réside en ce qu'elles n'ont pas contenté de traduction directe, de description, autrement dit en ce que Baudelaire a intégré à son œuvre critique les exigences de sa poétique : il ne visait pas l'étonnement littéraire, il voulait penser la peinture.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> L'*Ut pictura poesis* confère, d'un point de vue syntaxique, à la poésie le rôle de comparé, pendant que la peinture se trouve être le comparant, ce qui, logiquement fait de la peinture la référence initiale et donc celle par ou à travers laquelle naît la poésie. La peinture, pour Horace, est donc la référence première.

<sup>2</sup> In. Op. Cit. S. Yahia Khabou, p. 32.

<sup>3</sup> A propos de la tradition de l'*ut pictura poesis* chez les romantiques, voir le chapitre d'Anne Larue, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », Chapitre 3, in. *La Synthèse des arts*, Joëlle Caullier (sous la direction de), Presses du Septentrion, Lille, 1998.

<sup>4</sup> Op. Cit. Dóra Schneller, p. 136.

A travers sa vie de critique d'art, Baudelaire a donc enclenché un changement dans la conception de la peinture par rapport à la poésie en tentant d'appliquer aux deux arts, les mêmes critères esthétiques<sup>1</sup>. De fait, Baudelaire a voulu *penser la peinture* à travers son imagination poétique tout comme il a intégré la peinture ainsi que la sculpture, dans sa poésie. Ceci rejoint parfaitement l'idée contenue dans « Correspondances » où l'homme traverse un lieu jonché de symboles qui le regardent d'un œil familier. Cette familiarité peut supposer une pluralité de cet homme si l'on part du principe qu'il est lui-même, le symbole de tous les poètes et de tous les artistes qui se sont aventurés dans le monde de l'art où se créent des liens entre eux, et tous les symboles qui les entourent :

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*<sup>2</sup>

Les œuvres artistiques auxquelles recourt parfois la poésie baudelairienne sont toujours sujettes à interprétation car employées le plus clair du temps, d'une manière symbolique qui répond aux besoins de l'art poétique. Dans sa manière de les employer, Baudelaire vise surtout une correspondance voire, une fusion des arts, de la même manière que ces arts fusionnent en lui. Stéphane Guégan souligne à ce sujet :

*Même quand le modèle est explicite, Baudelaire se garde bien de transposer un art dans l'autre, il brouille au contraire leurs frontières en vue d'une unité supérieure, mentale et sensible à la fois, synesthésique, celle du texte.*<sup>3</sup>

Dans sa poésie qui se donne souvent pour objet d'écrire l'art, Baudelaire<sup>4</sup> recourt de manière originale, à l'exercice de l'*ekphrasis*, équivalent grec du *lexème* latin « *descriptio* »<sup>5</sup> consistant le plus souvent, à faire la description d'une œuvre d'art.

---

<sup>1</sup> Ceci qui rejoint l'idée que le *Poète* de « Bénédiction » renvoie au poète tout en étant le symbole de l'artiste de manière générale.

<sup>2</sup> « Correspondances », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>3</sup> S. Guégan (2014), *Op. Cit.* p. 85.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet, l'étude détaillée proposée par Pierre Laforgue dans *Ut Pictura Poesis : Baudelaire la peinture et le romantisme*, *Op. Cit.*

<sup>5</sup> *Op. Cit.* S. Yahia-Khabou, p. 36.

Roland Barthes reprend dans *L'Effet du réel* en 1982, la définition antique du mot.

Il le définit comme étant un :

*[...] morceau brillant détachable ayant donc sa fin en soi, indépendant de toute fonction d'ensemble, qui avait pour objet de décrire des lieux, des personnes ou des œuvres d'art, tradition qui s'est maintenu dans le Moyen-âge.<sup>1</sup>*

Dans sa définition traditionnelle, l'ekphrasis désigne donc toute description dynamique et vivace d'un objet qui peut ou non être une œuvre artistique. Cette définition évoluera en préservant le même principe de vivacité, mais en se consacrant davantage à la description d'une œuvre d'art. L'ekphrasis devient ainsi un :

*[...] modèle codé de discours qui décrit une représentation (peinture, motif architectural, sculpture, orfèvrerie, tapisserie). Cette représentation est donc à la fois elle-même objet du monde, un thème à traiter et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage.<sup>2</sup>*

En d'autres termes, l'ekphrasis doit remplir trois conditions. Il doit créer une illusion de réel, fournir au lecteur des détails qui lui permettent une visualisation de l'objet décrit et enfin, une description qui crée une forte émotion semblable à celle que provoquer l'œuvre d'art regardée.

En somme, à la différence de *l'ut pictura poesis* qui renvoie à une exclusive relation entre la peinture et la poésie, l'*ekphrasis* s'attèle quant à lui à différentes descriptions de différents domaines de l'art.

Plusieurs *ekphrasis* et *l'ut pictura poesis* apparaissent dans la poésie baudelairienne où le poète ajoute à la description des peintures ou des sculptures, des effets d'allégorisation qui tendent à personnaliser ses textes en les faisant toujours transiter par le prisme de son imagination. C'est le cas à titre d'exemple de l'ekphrasis établi dans le poème intitulé « Le Masque », inspiré d'une sculpture d'Ernest Christophe, dédicataire du poème ou encore, dans « Une Martyre », poème dédié à un artiste inconnu où Baudelaire fait la description du corps inerte d'une jeune femme décapitée.

Les statues, ces représentations du corps, ont une importance particulière dans

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *L'Effet du réel*, Collection « Points », Seuil, Paris, 1982, p.84.

<sup>2</sup>George Molinié & Michèle Acquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Gallimard-Flammarion, 1999, p. 140-142.

l'imaginaire baudelairien. En effet, comme nous l'avons déjà vu, la première statue de la poésie baudelairienne apparaît au pluriel, dans la pièce « V » de *Les Fleurs du Mal*. Les statues y sont le symbole de la bonne santé et de l'harmonie qui se révèlent dans une époque antique où l'homme et la femme vivaient heureux dans un monde caractérisé par la beauté idéale de leur corps-statues.

Le chapitre précédent s'est arrêté sur la statue *La Nuit* de Michel-Ange évoquée dans « L'Idéal », poème qui se veut éclairé sur la notion même de l'idéal esthétique baudelairien. Cette statue a depuis longtemps suscité un intérêt particulier par la position qu'elle prend – et à laquelle ont fait référence Baudelaire ainsi que Stendhal –, mais également par la forme particulière de son sein déformé qui altère sa féminité.

Cette statue qui se trouve en présence d'une chouette et qui tient un masque – ce qui rappelle le poème « Le Masque », vingtième de *Les Fleurs du Mal* –, se présente également avec des lèvres et des dents de formes particulières, ce qui suggère selon Daniel Ménager « une allusion à ses rêves sensuels »<sup>1</sup>. Ce dernier ajoute que le masque : « est autre chose qu'une allusion à la tromperie des songes. [Qu']il nous dirige vers le riche inconscient de cette femme, et vers ses visions »<sup>2</sup>.

Les particularités du corps sculpté de *La Nuit* qui remettent en question sa féminité ainsi que le masque qu'elle tient, rappellent donc « Le Masque » que Baudelaire dédie au statuaire Ernest Christophe, il y fait l'ekphrasis de sa statue appelée *La Comédie humaine*<sup>3</sup>. Cette sculpture dans le marbre représente une femme nue munie d'un drap. Une femme dont la face du visage se cache derrière un masque qu'il faut contourner pour en apercevoir ses traits. « Le Masque » s'ouvre sur une référence à un « trésor de grâces florentines »<sup>4</sup> qui pourrait très probablement faire allusion à Michel-Ange, d'autant que le poème porte le sous-titre « Statue allégorique dans le goût de la renaissance ».

Ainsi, le poème s'inscrit dès son sous-titre, dans la perspective d'un ekphrasis qui se veut allégorique et dans le goût de la renaissance mais qui s'avère, comme le précise Richard Stamelman, « un poème allégorique dans le goût de l'époque moderne »<sup>5</sup>. Ce

---

<sup>1</sup> Daniel Ménager, *La Renaissance et la nuit*, Librairie Droz, Genève, 2005, p. 52.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ernest Christophe, *La Comédie humaine*, 1876, statue en marbre, Musée D'Orsay, Paris, France. Baudelaire a découvert le premier moulage de la statue dans l'atelier de l'artiste en 1859. Cf. Annexe n° 12, p. XV & XVI.

<sup>4</sup> « Le Masque », *FDM*, Str. 1.

<sup>5</sup> Richard Stamelman, « L'anamorphose baudelairienne : l'allégorie du *Masque* ». In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1989, n°41. P. 252.

dernier propose également dans sa communication, une analyse intéressante de la technique de l'anamorphose présente dans ce texte tout en faisant référence à « Danse Macabre », l'autre poème dédié à Ernest Christophe. En effet, ce jeune statuaire est dédicataire de deux poèmes de *Les Fleurs du Mal* : « Le Masque » et « Danse macabre », ce qui fait de lui le statuaire le plus proche de Baudelaire<sup>1</sup>.

De nos jours, ces deux statues sont dans le domaine de l'art et de la littérature, toujours reliées aux poèmes qu'elles ont inspiré à Baudelaire. C'est d'ailleurs une photo de la statue *La Comédie humaine* – communément appelée « Le Masque » suite au poème de Baudelaire – qui fait la première de couverture du livre *Baudelaire antique et moderne* de Patrick Brunel<sup>2</sup>.

Le corps de la statue allégorique dans le « Le Masque » est à l'image des corps antiques de la pièce « V » qui rappellent par ailleurs, les corps sculptés par Michel-Ange. Comme eux, il est « *musculeux* », « *robuste* » ou encore « *adorablement mince* »<sup>3</sup>. Baudelaire avait aperçu la statuette qui sera ensuite réalisée dans le marbre à l'atelier d'Ernest Christophe, le lieu où le poème lui a été inspiré. Quelques années plus tard, il en parle dans le *Salon de 1859* :

*L'agréable occurrence de ce sujet macabre m'a fait regretter que M. Christophe n'ait pas exposé deux morceaux de sa composition, l'un d'une nature tout à fait analogue, l'autre plus gracieusement allégorique. Ce dernier représente une femme nue, d'une grande et vigoureuse tournure florentine [...] et qui, vue en face, présente au spectateur un visage souriant et mignard, un visage de théâtre. Une légère draperie, habilement tortillée, sert de suture entre cette jolie tête de convention et la robuste poitrine sur laquelle elle a l'air de s'appuyer. Mais, en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous découvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du monde la douleur ou le remords. Dans cet ouvrage, tout est charmant et robuste.*<sup>4</sup>

Dans son poème comme dans son texte critique, Baudelaire invite avec beaucoup d'enthousiasme son lecteur à contempler ce corps-statue devant lequel il s'émerveille pour

---

<sup>1</sup> Lire à ce propos l'article de Stéphane Guégan, « A propos d'Ernest Christophe : D'une allégorie à l'autre » in. Op. Cit. *FDM : Actes du colloque de la Sorbonne*, 2003.

<sup>2</sup> P. Brunel (2007), Op. Cit.

<sup>3</sup> « Le Masque », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1094.

finalement, peu à peu, arriver à la vraie face de cette beauté, celle qui se cache derrière le masque. Néanmoins, pendant que le texte critique rend compte de la réalité de la statue – en décrivant son visage caché derrière un masque comme pour symboliser l'hypocrisie humaine –, le poème quant à lui, allégorise ce visage symbole de *douleur* ou de *remords* en lui attribuant une intention particulière – ou serait-il plus juste de parler d'un désir particulier –, celle de mourir pour se libérer de la douleur.

C'est d'ailleurs l'idée de la mort qui apparaît dans *La Danse macabre*, l'autre œuvre d'Ernest Christophe qui inspire à Baudelaire « Danse Macabre » quatre-vingt-dix-septième poème qui apparaît dans la section Tableaux parisiens dont le titre même évoque l'art et la peinture. De cette deuxième œuvre Baudelaire écrit, toujours dans le *Salon de 1859* :

*Figurez-vous un grand squelette féminin tout prêt à partir pour une fête. Avec sa face aplatie de négresse, son sourire sans lèvre et sans gencive, et son regard qui n'est qu'un trou plein d'ombre, l'horrible chose qui fut une belle femme a l'air de chercher vaguement dans l'espace l'heure délicieuse du rendez-vous ou l'heure solennelle du sabbat inscrite au cadran invisible des siècles. Son buste, disséqué par le temps, s'élançe coquettement de son corsage, comme de son cornet un bouquet desséché, et toute cette pensée funèbre se dresse sur le piédestal d'une fastueuse crinoline. Qu'il me soit permis, pour abréger, de citer un lambeau rimé dans lequel j'ai essayé non pas d'illustrer, mais d'expliquer le plaisir subtil contenu dans cette figurine, à peu près comme un lecteur soigneux barbouille de crayon les marges de son livre.<sup>1</sup>*

Baudelaire fait suivre ce commentaire de la statue, de cinq quatrains et d'un distique qui seront les premiers du poème « Danse macabre » qui compte treize strophes. Ces quatrains s'articulent autour de la mort et de l'horreur qu'inspire la statue avec la manifeste présence d'une sorte de pitié mêlée à de l'admiration envers un corps féminins revenus d'entre les morts. Le poète aime ce que cette « *caricature* »<sup>2</sup>, cette « *gouge* »<sup>3</sup> porte en elle de différent et d'inconnu mais *hélas* – comme il le dit aussi dans le *Salon de 1859* – cette femme, ce magnifique cadavre ne trouvera point prenant car :

*Pour dire vrai, je crains que ta coquetterie  
Ne trouve pas un prix digne de ses efforts ;  
Qui, de ces cœurs mortels, entend la raillerie ?  
Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts !*

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 1095.

<sup>2</sup> « Danse macabre », *FDM*, Str. 5.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 12.

*Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées,  
Exhale le vertige, et les danseurs prudents  
Ne contempleront pas sans d'amères nausées  
Le sourire éternel de tes trente-deux dents.*

*Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,  
Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau ?  
Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette ?  
Qui fait le dégoût montre qu'il se croit beau.<sup>1</sup>*

Cette femme que tous fuient est donc la représentation même de la mort à travers ce squelette qui lui sert de corps. Le poète est le seul à l'aimer, le seul à la trouver à son goût morbide et funèbre. Avec d'autres pièces comme « Une Charogne », « Danse macabre » est l'un des nombreux poèmes dans lesquels Baudelaire « mêle "l'extase" de la mort et "le dégoût" de la mort »<sup>2</sup>. Ce goût de la bizarrerie que l'on peut noter dans « Danse macabre » renvoie selon nous, à deux points importants dans l'imaginaire baudelairien.

Le premier, bien connu, est celui de l'amour de l'étrange. Il renvoie à l'idée de la beauté originale, nouvelle, une beauté qui exige un mal nécessaire. Une esthétique de l'étrange qui naît de la curiosité comme on peut le noter à titre d'exemple, dans *Morale du joujou*, publié le 11 avril 1853 dans le *Monde littéraire*. Dans ce texte, et en s'inspirant de sa propre expérience, Baudelaire décrit en l'objet du joujou, une sorte de prédisposition qui mène l'enfant dès son plus jeune âge, à être ou non un artiste.

Cette prédisposition se résume dans la curiosité que peuvent susciter les objets qui entourent la personne. Dans le cas de ce poème, ces objets sont des joujoux qui représentent des corps qui suscitent la curiosité de la découverte du secret de l'âme et de la vie :

*Du reste, il y a des enfants qui [...] n'usent pas de leurs joujoux, ils les économisent, ils les mettent en ordre, en font des bibliothèques et des musées, et les montrent de temps à autre à leurs petits amis en les priant de ne pas toucher. Je me défierais volontiers de ces enfants-hommes. La plupart des marmots veulent surtout voir l'âme, les uns au bout de quelque temps d'exercice, les autres tout de suite. C'est la plus ou moins rapide invasion de ce désir qui fait la plus ou moins grande longévité du joujou.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 9 à 11.

<sup>2</sup> André Guyaux, *Un demi-siècle de lecture de Les Fleurs du Mal*, Broché, Paris, 2007, p. 49.

<sup>3</sup> *Morale du joujou*, in. *Œ.C. [M. A. R.]*, Op. Cit., p. 360.

La curiosité du corps et de l'âme que Baudelaire évoque ici n'est pas sans rappeler quelques-uns des artistes-phares de la pièce VI. Ces artistes avaient été connus à leur époque pour leur curiosité envers le corps qui les avait poussés à des autopsies afin de mieux connaître la machine humaine et de mieux en représenter les détails. Rembrandt<sup>1</sup>, Michel-Ange<sup>2</sup> et à leur tête, Léonard de Vinci<sup>3</sup> avaient non seulement la curiosité du corps, mais aussi celle de l'âme qui y est contenue. C'est cette même curiosité qui mène vers la seconde idée qui apparaît dans « Danse macabre ».

En effet, le deuxième point capital dans l'imaginaire baudelairien, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, est un peu plus complexe et concerne ce rapport qu'entretient Baudelaire avec la mort. En effet, à travers son goût du bizarre, le poète lance un jeu de séduction, quoiqu'innocent, avec cette femme-statue à qui il déclare une flamme plus admirative que passionnelle. Cette femme-statue, cette femme-mort, aux airs morbides et funèbres, attire le poète en rappelant non seulement le désir de la mort relevé dans « Le Masque » mais également, le goût de l'horreur et du corps décomposé que l'on retrouve, notamment dans « Une Charogne ».

Vingt-neuvième pièce de *Les Fleurs du Mal*, « Une Charogne » est parmi les pièces qui constituent la deuxième forme sous laquelle apparaît l'influence de l'art dans la poésie baudelairienne. Elle est l'une de ces pièces où le poète procède à l'ekphrasis d'œuvres imaginaires qu'il se représente – et qu'il représente à son lecteur – avec le même effet de réel qui naît du détail et de l'émotion. Ceci n'est pas sans rappeler l'ekphrasis qu'il fait du frontispice de *Les Épaves* avant même de rencontrer Félicien Rops comme nous l'avons vu dans la première partie.

Ces peintures imaginaires sont des « *tableaux allégoriques* »<sup>4</sup> semés ça-et-là dans les deux recueils baudelairiens. C'est là le cas d'« Une Charogne » qu'il peint à travers les mots, mais aussi des « Les Sept vieillards », « Les Petites vieilles », « Un Voyage à Cythère », « Le Désir de peindre » ou encore « Une Martyre ». Ce dernier, dédié à un artiste inconnu qui pourrait être, selon plusieurs critiques, Baudelaire lui-même.

C'est dans une chambre au décor à la fois somptueux, féminin et morbide que peu à peu se dévoile aux yeux du lecteur dans « Une Martyre », la toile d'une femme allongée

---

<sup>1</sup> Documentaire : *Les Grands Maîtres de la Peinture : Rembrandt*, © 2015 - MEDARPI Productions – AB Productions.

<sup>2</sup> Documentaire : *Michel-Ange, une vie de génie*, © 2005 ZDF.

<sup>3</sup> Documentaire : *Léonard De Vinci : Dans la tête d'un génie*, Op. Cit.

<sup>4</sup> P. Labarthe (1999), Op. Cit. p.48.

sur un lit sanglant. La description de la chambre qui débute sur un plan général, évolue petit à petit vers ce corps inerte allongé sur le lit avec une impression moderne d'une prise de vue en contre-plongée qui finit par donner toute son importance à ce corps féminin, à ce « *cadavre sans tête* ». Le poète qui constate les différents détails qu'offre la peinture de cette femme décapitée, s'interroge sur les raisons qui l'ont conduit à cet état :

*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.<sup>1</sup>*

C'est en mettant le corps au premier plan, que Baudelaire décrit avec beaucoup de détails cette femme décapitée. Comme lui dans les différents « Spleen », cette femme est jeune et portant déjà morte, dévorée d'une certaine manière, par l'*Ennui* car c'est lui qui l'a menée vers l'homme cruel, tout aussi ennuyé qu'elle, en lui permettant d'exercer sa cruauté sur son jeune corps. Baudelaire joint l'idée du meurtre cruel où une femme se fait décapiter à celle de « *L'immensité du désir* », ce qui relève de l'amour passionnel du morbide. Le corps, lieu de désirs, est ainsi investi par l'*Ennui* qui le mène à une sorte de sadomasochisme débouchant sur une forme artistique de nécrophilie.

Dans « La Chambre double », Baudelaire reprend le même genre de description pour parler d'une femme allongée sur son lit dans une chambre qui ressemble curieusement à celle où se trouve « La Martyre », à la différence près que dans le deuxième texte, la femme est vivante, du moins dans la tête du poète où elle apparaît comme une *Idole*. Cette présence féminine décrite comme étant une *Sylphide*, semble sortir de la rêverie de ses souvenirs car elle s'évanouit aussitôt que l'huissier vient frapper à sa porte. Sa vision disparaît en l'abandonnant à son « *éternel ennui* »<sup>2</sup> qui lui suggère l'omniprésence du *Temps* telle une épée de Damoclès qui lui rappelle sans cesse l'inéluctabilité de la mort.

S'inspirant également de la mort et succédant à « Le Serpent qui danse » qui chante le jeune corps féminin dans son sensuel mouvement, « Une charogne » annonce dès son titre un univers singulier d'emblée placée sous le signe du macabre, où la danse sybarite laisse place à un tumulte corporel qui prend vie dans la mort. Ce poème rappelle d'une part, l'importance que Baudelaire accorde au choix du sujet poétique ou artistique de

---

<sup>1</sup> « Une Martyre », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 13.

manière générale – comme nous l'avons vu dans l'analyse de « L'Idéal » –, d'autre part, l'écartèlement qui existe entre le *spleen* et l'*idéal* comme le rappelle le titre de la première section dans laquelle il apparaît.

« Une charogne » est parmi les nombreuses pièces qui ouvrent la voie à « *une forme nouvelle du beau qui est le fief de l'expressionisme* »<sup>1</sup>. Elle représente également, une inscription dans la tradition baroque du *momento mori*<sup>2</sup>. Ce poème chante le triomphe de l'art et de l'éternité dans une dimension impliquant à la fois le présent, le passé et le futur. Cette fusion temporelle se caractérise néanmoins, par un « *réalisme outrancier* »<sup>3</sup> qui choque le bon goût des contemporains de Baudelaire en s'éloignant de la « *peinture complaisante* »<sup>4</sup>, propre au romantisme de l'époque.

« Une charogne » pourrait être divisée en trois parties d'inégale longueur, chacune correspondant à un laps temporel différent. C'est le présent qui marque la première strophe dont la fonction introductive se fait par la souvenance d'un objet aperçu par le poète, accompagné de son âme qu'il commande de se remémorer. C'est cet objet même du souvenir qui sera placé, dans la deuxième partie du poème – strophe 2 à 9 –, au centre de la description à laquelle s'adonne le poète en employant l'imparfait de l'indicatif, une forme du passé qui confère néanmoins à ce dernier, une durée dans le temps qui semble plus ou moins longue. Ce choix temporel permet une profonde contemplation.

La troisième partie du poème, qui se caractérise par une projection dans le futur, se constitue quant à elle des trois dernières strophes du poème où le poète rappelle à sa maîtresse que ce tableau qui s'est offert à eux « *au détour d'un sentier* »<sup>5</sup>, est l'exact reflet d'un futur morbide qui l'attend, elle, « *la reine des grâces* »<sup>6</sup>.

C'est dans la deuxième partie du poème qu'apparaît l'influence de la peinture à travers l'ekphrasis à la fois imaginaire et morbide que dépeint le poète. C'est en effet, à travers ces souvenances qu'apparaissent les réminiscences picturales qui confèrent à « Une Charogne », un réalisme singulier qui « *a tenté les peintres eux-mêmes* »<sup>7</sup>.

Ces strophes mettent en scène un affreux paysage, celui d'une charogne, d'un

---

<sup>1</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 127.

<sup>2</sup> A. Compagnon (2003), Op. Cit., p. 11.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 1.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 11.

<sup>7</sup> A. Guyaux, Un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal, Op. Cit. p. 49.

cadavre en plein décomposition. Pour rendre compte de l'atrocité du spectacle, le poète recourt à l'image des mouches et des larves qui habitent cette « *pourriture* »<sup>1</sup> tout en symbolisant par leur grouillement, l'âme qui s'échappe de son enveloppe charnelle.

Par ailleurs, signifiant 'masque', celui qui voile une réalité future, la larve apparaît comme le déguisement d'un avenir irrémédiable, celui d'une mort certaine. Associée à l'image des mouches, ces insectes donnent à la charogne anonyme, une impression de vie dans la mort. Cette impression naît du mouvement mais également du cycle naturel qui apparaît dans la décomposition du corps, aidée par le grand soleil qui contribue à la putréfaction.

De son côté, la chienne qui guette le cadavre contribue d'une part, – dans le processus de disparition des formes – à une transformation comparée à l'ébauche d'une toile « *que l'artiste achève / Seulement par le souvenir* »<sup>2</sup>, d'autre part, à accentuer la présence de la mort qui rôde, à l'instar de l'animal, autour du cadavre mais aussi autour du poète et de sa maîtresse. L'association du canidé et des insectes révèle une profonde angoisse face au temps qui passe, elle est le reflet d'une « *phobie d'Anubis* »<sup>3</sup> qui semble obséder le poète, à tel point qu'il finit son poème sur une projection future et morbide où sa maîtresse devient elle-même, une charogne.

En effet, dans la dernière partie du poème, l'image de la vermine vient remplacer celle des mouches, mais surtout celle des larves. Ainsi, le masque tombe pour donner naissance à une nouvelle *imago*, l'image d'une réalité future dans laquelle le corps de la femme dépasse la décomposition de l'enveloppe charnelle et devient « *essence divine* »<sup>4</sup>.

Par ailleurs, à côté de la tradition de l'*ut pictura poesis* et des quelques ekphrasis d'œuvres réelles ou imaginaires qui apparaissent dans la poésie baudelairienne, plusieurs spécialistes ont longtemps été à l'affût de quelque signe que ce soit afin d'identifier les œuvres artistiques que Baudelaire, au vu de sa carrière de critique d'art, aurait pu employer à nourrir son inspiration. Un large éventail de ces œuvres auxquelles Baudelaire fait allusion a pu être découvert.

Étant diverses et variées, nous n'avons aucunement la prétention de présenter une analyse rigoureuse de ces différentes influences qui jonchent la poésie de Baudelaire. Nous

---

<sup>1</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 8.

<sup>3</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 92.

<sup>4</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 12.

en proposons néanmoins, un large paysage afin de montrer l'importance de l'art dans la perception baudelairienne de la beauté, qui passe la plupart du temps par le Mal ainsi que pas une présence indéniable du corps qu'il soit humain ou animal.

Avant de retracer brièvement l'influence des œuvres d'art qui ont déjà été identifiées dans la poésie baudelairienne, nous aimerions nous arrêter sur trois probables œuvres que nous supposons avoir influencé Baudelaire dans trois des poèmes précédemment analysés : « Au Lecteur », « Bénédiction » et la pièce « V ». Rappelons que le premier poème décrit l'omniprésence du Mal, pendant que le second décrit la souffrance de l'artiste dans la société – en employant un travestissement de l'image de la Sainte Vierge et du Christ – et qu'enfin, le troisième, oppose la beauté idéale du passé antique à la beauté monstrueuse du présent moderne.

Comme relevée dans la première partie, la première référence à l'homme et à la femme est effectuée dans la cinquième strophe d'« Au Lecteur » où ils sont désignés comme vivant dans le péché de la chair et dans la clandestinité du plaisir. Ils apparaissent comme une probable déformation de l'image édénique d'Adam et Ève tels qu'ils apparaissent dans la première strophe de la pièce « V ».

Par ailleurs, les métaphores employées en l'occurrence, « *l'antique catin* » et la « *vieille orange* » marquent un contraste temporel avec la présence du « *débauché* » qui ne présente quant à elle, aucun signe du passage du temps. Cette distorsion temporelle qui n'altère que le corps féminin, pourrait être le signe que le poète ne fait pas forcément référence à la femme en tant que telle, mais à la Beauté dans son sens absolu, une beauté dont l'origine antique se voit corrompue par le caractère vénal qui caractérise les temps modernes :

*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.<sup>1</sup>*

De son côté, le *débauché* qui semble intemporel et qui tente de profiter du plaisir furtif, pourrait rappeler tous ces artistes dont l'œil connaisseur tente de capturer et de reproduire l'instant furtif où ils ont pu apercevoir la beauté idéale – comme nous l'avons vu dans « Le désir de peindre », ou comme il apparaît dans « A une passante » –. Cet

---

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 5.

instant passe comme un éclair qui reflète le passage rapide du temps fugitif, que le poète suggère dans « Au Lecteur », de presser « *bien fort comme une vieille orange* ».

Joos Van Der Beke, plus connu sous le nom de Joos Van Cleve (1485-1541), est un peintre flamand de la Renaissance connu en France dès cette période, pour avoir travaillé à la cour de François I<sup>er</sup> dont il peint le portrait, ainsi que celui de la reine Éléonore d'Habsbourg, entre 1530 et 1536. Quinze des tableaux du peintre se trouvent actuellement dans différents musées en France, dont sept au musée du Louvre. L'œuvre de Joos Van Cleve est marquée par une inspiration chrétienne qui se traduit à travers les différents thèmes choisis pour ses tableaux dont les plus récurrents sont : la Vierge et l'Enfant et la Sainte Famille. Ce dernier est parmi les plus reproduits dans l'histoire de la peinture. On le retrouve chez plusieurs peintres célèbres dont sept sont cités dans « Les Phares » : Rubens, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya. Delacroix, qui n'a pas peint le thème de la sainte famille, s'est néanmoins délecté de celle peinte par Raphael qu'il cite à de nombreuses reprises dans son journal.

La particularité qu'on peut relever dans les différents tableaux de Joos Van Cleve qui représentent les thèmes de la Sainte Famille ou de la Vierge et l'Enfant, est la présence systématique d'une orange ou, parfois d'une fleur d'oranger blanche. Le fruit y apparaît seul ou accompagné d'autres fruits<sup>1</sup>. L'orange apparaît dans l'œuvre du peintre flamand sous deux formes ; coupée sur la table où elle est accompagnée d'un couteau – peut-être en symbole des prochaines souffrances de la Vierge – ; ou fermement tenue par l'enfant qui n'est manifestement pas en âge de tenir le fruit et encore moins, de le manger.

C'est justement cette curieuse présence de l'orange qui a attiré notre attention, particulièrement dans le tableau nommé *The Holy Family*<sup>2</sup> qui nous a rappelé la cinquième strophe d'« Au Lecteur ». En effet, cette toile met en scène le Christ – jeune nourrisson – s'appêtant à prendre le sein de la Sainte Vierge qui le tient dans ses bras. Sa main droite tient le sein pendant que sa main gauche serre une orange fraîche. Notre hypothèse est que Baudelaire aurait pu s'inspirer de ce tableau dans la cinquième strophe d'« Au Lecteur » en effectuant un travestissement temporel afin de l'adapter à l'idée générale du poème ainsi qu'à l'image qu'il veut y offrir de l'homme et de la femme.

En mettant cette supposition en rapport avec le titre du tableau qui signifie « La

---

<sup>1</sup> Il est cependant à signaler que beaucoup de peintres flamands de cette époque figuraient des fruits sur leurs tableaux. Néanmoins, la présence de l'orange reste très manifeste chez Joos Van Cleve.

<sup>2</sup> Joos Van Cleve, *The Holy Family*, 1515, Galerie Nationale de Londres, cf. Annexe n°13, p. XVII.

Sainte Famille », nous avons pensé qu'on était de nouveau, face à une déformation à caractère religieux qui rejoint l'idée d'« Au Lecteur », où le poète s'attriste du manque d'hardiesse de l'âme humaine devant les péchés.

Par ailleurs, l'association du sacré – qui apparaît dans le titre et le thème du tableau – à la cinquième strophe d'« Au Lecteur », rappelle une des anciennes légendes chrétiennes attribuées à la Sainte Vierge où elle apparaît comme guérisseuse en usant de son sein. Cette légende épouse parfaitement la supposition que la *catin* du poème-préface pourrait être l'incarnation de la Beauté absolu qui nourrit l'artiste. Paule Bétérous cite ce célèbre mythe cistercien en notant que :

*La vierge aurait pressé son sein pour en faire goûter le lait au fondateur de Clairvaux. Cette légende est transposée dans deux Cantigas où Marie guérit de son lait un moine malade.<sup>1</sup>*

Cette triple présence de l'image du *sein* – qui apparaît à la fois dans la légende chrétienne ainsi que dans le tableau du peintre flamand, et dans la cinquième strophe d'« Au Lecteur » – suppose un lien religieux qui mettrait une fois de plus, l'accent sur une double dimension temporelle à la fois antique – à travers l'*antique catin* – et chrétienne – à travers le mythe de la Vierge –.

Si un lien existe bel et bien entre ces trois images, la sainte famille devient dans la strophe baudelairienne une mise en scène dont le travestissement crée une sorte de provocation blasphématoire. C'est d'ailleurs ce qu'explique Baudelaire à Théophile Gautier dans la première préface refusée par ce dernier, où le poète de *Les Fleurs du Mal* explique à son maître, la dimension blasphématoire que les lecteurs et la critique littéraire pourraient trouver dans son recueil.

La distorsion temporelle qui naîtrait de ce supposé lien, pourrait également être une autre des oppositions soulignées entre la beauté qui caractérise le passé antique et qui se reflète à travers l'adjectif même d'*antique*, et la monstruosité malade qui marque la modernité et qui se traduit quant à elle, par la prostitution et la vieillesse du corps de la *catin* symbolisée par la *vieille orange* qui fait songer à son sein.

La vieillesse de cette orange devient ainsi le symbole de la furtivité du temps et de

---

<sup>1</sup> Paule Bétérous, « Quels noms pour quelle Maria dans les collections romane du miracle de la Vierge au XIII<sup>ème</sup> siècle », in. *La Vierge dans la tradition cistercienne* : (Communications présentées à la 54<sup>ème</sup> session de la Société Française d'Etudes Martiales, Abbaye Notre-Dame d'Orval), textes réunis par Jean Longère, MédiaPaul, Paris, 1999, p. 188.

la nécessité urgente de s'en délecter.

Par ailleurs, le poème « Bénédiction », marqué lui aussi – comme précédemment vu dans la première partie – par le travestissement de l'Ave et du Christ, auquel s'ajoute le sentiment de pitié éprouvé par Dieu à l'égard de la colère maternel, pourrait de son côté, renvoyer à l'une des plus célèbres scènes bibliques représentées dans l'art ; celle de la *Pietà*<sup>1</sup>, symbole du deuil maternel.

En effet, la *Pietà* appelée également *La Vierge de Pitié*, est une figure artistique qui a émergé dans l'art chrétien, en peinture comme en sculpture. Elle est la représentation de « *La Vierge mise en présence du corps de son Fils descendu de la Croix* »<sup>2</sup>. Selon Jacques Baudoin qui en étudie les différentes représentations sculpturales :

*La figuration la plus habituelle consiste à représenter la Vierge assise, soutenant le corps de son Fils placé sur ses genoux. Un modèle différent montre la Vierge, les mains jointes au-dessus du corps du Christ.*<sup>3</sup>

En plus de ces différentes représentation, les nombreuses toiles représentant la *Pietà* que l'on pouvait déjà admirer au musée du Louvre au XIX<sup>ème</sup> siècle, se focalisent également sur la position des mains de la Sainte-Vierge face au corps de son Fils crucifié. Dans la célèbre *Pietà de Villeneuve-Lès-Avignon*<sup>4</sup> à titre d'exemple, les mains de la Vierge sont jointes comme dans une prière. La *Pietà* de Quentin Metsys<sup>5</sup> évoque l'Ave, les mains en croix sur sa poitrine, pendant que celle de Rosso Fiorentino<sup>6</sup> l'incarne à côté du corps du Christ, les bras levés en signe de douleur et de prière.

En d'autres termes, Baudelaire pourrait bien s'inspirer de cette scène biblique, largement représentée dans l'art chrétien, en la dénaturant afin qu'elle puisse s'assortir à l'image travestie qu'il veut donner à la mère du poète. Ce travestissement pourrait également avoir été employé afin de mieux exprimer le rejet maternel que subit le poète dont la mère « *crispe les poings* » à son apparition dans le monde et non à sa mort.

---

<sup>1</sup> La *Pietà* : « Mot italien qui signifie à la fois « pitié » et « piété ». Peinture ou sculpture représentant Marie assise au pied de la croix, tenant sur ses genoux le corps mort de son Fils (Les *Pietà* de Michel-Ange). On dit également *Mater Dolorosa* ou *Vierge de Pitié* » in. M. Feuillet, Op. Cit. p. 92-93.

<sup>2</sup> Jacques Baudoin, *La Sculpture flamboyante : Les Grands Imagiers d'Occident*, Collection « Sculpture et Imagiers », Editions CREER, Saint-Just-près-Brioude, 1983, p. 35.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> *Pietà de Villeneuve-Lès-Avignon* tardivement attribuée à Enguerrand Quarton, peinte vers 1455, exposée au musée du Louvre. Cette toile a été découverte par Prosper Mérimée en 1834 du temps où il était jeune inspecteur des monuments historiques, dans une chapelle obscure de l'église paroissiale de Villeneuve-Lès-Avignon. Cf. Annexe n°14, p. XVIII.

<sup>5</sup> *Pietà* de Quentin Metsys, (entre 1515 et 1530), Musée du Louvre. Cf. Annexe n°14, p. XVIII.

<sup>6</sup> *Pietà* de Rosso Fiorentino, 1540, Musée du Louvre. Cf. Annexe n°14, p. XIX.

De son côté la pièce « V » oppose la beauté antique à la beauté moderne. Comme précédemment mentionné dans la première partie, le recours aux statues pour symboliser le corps idéal est, selon J. D. Hubert, « une métaphore décrivant ces bons sauvages dénués d'âme »<sup>1</sup>. Pour Léon Bopp, ces « époques nues » renvoient à des « époques primitives où l'homme et la femme ne portaient sans doute point de vêtements »<sup>2</sup>. Il est vrai, pour ce qui est de l'affirmation de Bopp, que ces corps pourraient renvoyer à Adam et Ève.

Cependant, nous pensons que ces mêmes corps, décrits comme débordants de santé et d'agilité, et présentés sous forme de statues, sont un hommage rendu au canon de la beauté antique parfaite qui pourrait rappeler la statue du *Doryphore* (*Le porteur de lance*) de Polyclète<sup>3</sup>. Cette sculpture qui représente un athlète dorien, est considérée comme le parfait emblème de « l'homme sain et fort »<sup>4</sup>. Par ailleurs, cette statue antique aurait connu « au XIX<sup>ème</sup> siècle une nouvelle actualité due à un changement de goût dans le domaine de l'art. »<sup>5</sup>.

Cette sculpture de Polyclète, qui se veut la représentation des proportions parfaites que peut avoir un corps, est selon André Bonnard, « l'image d'une beauté parfaitement naturelle. »<sup>6</sup>. Claire Barbillon la présente elle aussi comme :

[...] la connotation nostalgique qui accompagne toute évocation d'un paradis perdu – en l'occurrence celui d'une époque où la formule, quasi-magique, de la beauté, aurait été à la disposition des artistes.<sup>7</sup>

N'est-ce pas là exactement ce que représentent les statues dans la pièce « V » ? Des corps sains et quasi-athlétiques, signe nostalgique d'une époque révolue où la Beauté était nourrie par la générosité de la nature à travers le soleil de Phœbus et la fertilité de Cybèle. La statue du *Doryphore* présente encore plus d'intérêt lorsqu'on sait que Baudelaire, en tant que critique d'art, avait lui-même tenté de trouver, comme nous l'avons déjà noté, la formule adéquate entre « le bon dosage du métier et de ce qu'il appelle tantôt l'âme, tantôt

---

<sup>1</sup> J. D. Hubert, Op. Cit. p. 54.

<sup>2</sup> Op. Cit. Léon Bopp, Psychologie des Fleurs du mal (vol. 1), p. 24.

<sup>3</sup> Cf. Annexe n°15, p. XX.

<sup>4</sup> Claire Barbillon, Les canons du corps humain au XIX<sup>ème</sup> siècle : L'art de la règle, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 197.

<sup>5</sup> Lukas Thommen cité par Claire Barbillon, in. Ibid. p. 192.

<sup>6</sup> André Bonnard, *Civilisation grecque, d'Antigone à Sophocle V.2*, Collec. « Historiques », Editions Complexe, Bruxelles, 1991, p. 284.

<sup>7</sup> Ibid. p. 194.

*le tempérament ou la naïveté* »<sup>1</sup>, dans la production de toute œuvre d'art.

En somme, ces trois hypothétiques influences nécessitent une enquête plus approfondie et restent pour lors, de simples suppositions qui devraient être plus étayées.

Par ailleurs, il pourrait être très intéressant de procéder à une lecture de la poésie baudelairienne à travers le prisme du critique d'art qu'a été Baudelaire, tout en mettant l'accent sur les différents artistes qu'il convoque et leurs éventuelles influences. « Le Mauvais moine » à titre d'exemple, est inspiré selon Jean Prévost, d'une fresque italienne du Campo Santo à Pise qui s'appelle *Le Triomphe de la Mort*<sup>2</sup>. Cette fresque fut attribuée par ce dernier, à Andrea Oreagna mais plus tard, des spécialistes de l'art l'attribuent finalement à Francisco Trami ou Buonamro Buffalciasco. Baudelaire ouvre « Le Mauvais moine » en faisant référence à ces cloîtres où les moines vivent retirés. Des lieux qui n'ont pour seul décor que des tableaux représentant « *la sainte Vérité* »<sup>3</sup>, ce qui rappelle les murs du Campo Santo avec toutes les fresques religieuses qui les recouvrent.

Dans « La Corde », poème dédié à Édouard Manet, Baudelaire revient d'une manière indirecte sur quelques œuvres du peintre moderne. C'est à travers un « *je* » qui se veut peintre que le narrateur se met à la place de Manet afin de raconter le suicide de l'un de ses jeunes modèles. Ce poème souvent considéré comme source de référence par les biographes de Manet, présente néanmoins des détails purement inventés par Baudelaire comme le précise Steve Murphy<sup>4</sup>. Ce poème qui met en scène l'égoïsme du peintre dépossédant le jeune modèle de son propre corps, comme le rappelle Constance Cagnat-Debœuf<sup>5</sup>, du moment où ses parents le lui *cèdent* jusqu'au jour de son suicide. Elle revient notamment sur l'exclamation que le narrateur emprunte au Christ, quand il s'écrie après que le cadavre ait été évacué de chez lui :

*Enfin ! enfin ! tout était accompli. Il ne me restait plus qu'à me remettre au travail, plus vivement encore que d'habitude, pour chasser peu à peu ce petit cadavre qui hantait les replis de mon cerveau, et dont le fantôme me fatiguait de ses grands yeux fixes. [...]*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Préface de Marcel A. Ruff, in. *Œ.C. [M. A. R.]*, Op. Cit., p. 12.

<sup>2</sup> *Le Triomphe de la mort* est une fresque du vieux cimetière monumental de Pise. Elle a été peinte suite aux ravages qu'avait causés la peste dans cette région. La fresque représente quelques chevaliers, quelques femmes et des cercueils ouverts contenant les cadavres des victimes de cette épidémie.

<sup>3</sup> Ajouter la référence

<sup>4</sup> Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion Classiques, Paris, 2007, p. 565-566.

<sup>5</sup> Constance Cagnat-Debœuf, « De l'art de la mystification dans le Spleen de Paris ; une lecture de "La Corde" », in *Romantisme*, n°157, Mars 2012, pp. 101 – 115, p. 102.

<sup>6</sup> « La Corde », *SDP*, § 8.

Il est à noter que l'inspiration religieuse<sup>1</sup> ne manque pas non plus dans ce poème en prose où le cadavre retrouvé du jeune modèle rappelle curieusement la posture du Christ à sa crucifixion tout comme le jeune modèle l'avait incarné avant son suicide :

*Les descriptions successives du petit cadavre déclinent en effet différents moments de la Passion du Christ – crucifixion, descente de croix, ensevelissement –, et les termes utilisés à son sujet, comme ceux d'« instrument » et de « relique », ont une forte connotation chrétienne.*

Cette inlassable présence de la mort n'est pas sans rappeler le squelette du frontispice qui accompagne l'édition de *Les Épaves*. Rappelons que Baudelaire en avait fait la description avant même qu'il ne soit dessiné. En effet, les estampes jouent un rôle important dans l'inspiration picturale chez Baudelaire. Elles évoquent généralement une atmosphère morbide marquée par l'angoisse du poète ou de l'artiste. Les textes critiques de Baudelaire témoignent de l'importance qu'il avait accordée à ces représentations artistiques. Il écrit en 1862, dans la *Revue anecdotique des excentricités contemporaines* :

*Décidément, l'eau-forte devient à la mode. Certes nous n'espérons pas que ce genre obtienne autant de faveur qu'il en a obtenu à [...] En vérité, ce serait trop d'engouement.  
Non seulement l'eau-forte est faite pour glorifier l'individualité de l'artiste, mais il est même impossible à l'artiste de ne pas inscrire sur la planche son individualité la plus intime.<sup>2</sup>*

Inspiré d'une vignette, « L'Amour et le crâne » est l'un de ces poèmes dont l'inspiration est en vogue au XIX<sup>ème</sup> siècle. A l'unanimité, la critique littéraire<sup>3</sup> souligne l'influence iconographique à l'origine de ce poème, en évoquant la vignette d'Heinrich Goltzius intitulée *Quis evadet*<sup>4</sup>. Cette gravure représente un enfant assis sur un crâne à fabriquer des bulles de savon dont l'une contient l'inscription « nihil », comme dans l'expression latine : « nihil obstat » signifiant : « "rien ne s'oppose", par laquelle est manifesté le jugement favorable d'un censeur ecclésiastique chargé par l'évêque de

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet : Pierre Pachet, *Le Premier Venu. Essai sur la pensée de Baudelaire*, Denoël, Paris, 1976, p. 193-4.

<sup>2</sup> [Charles Baudelaire], « [Sans titre] » [L'eau-forte est à la mode], 15-30 avril 1862, p. 169-171, in. *Charles BAUDELAIRE, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, Gallimard, Paris, 1976.

<sup>3</sup> L'influence de cette gravure a été confirmée, entre autres, par Patrick Labarthe dans *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, p. 578, par R.B. Chérix dans *Commentaire des Fleurs du Mal : Essai d'une critique intégrale*, p. 427, par Rosemary Lloyd dans *Baudelaire et Hoffmann : Affinités et influences*, Cambridge University Press, 1979, p. 133, ainsi que par M. Richter, Op. Cit. p.1423.

<sup>4</sup> Cf. Annexe n°16, p. XXI.

*contrôler l'orthodoxie d'un ouvrage avant sa publication* »<sup>1</sup>. Goltzius n'avait donc gardé de l'expression que son 'néant' comme pour se révolter contre la censure.

C'est d'ailleurs à travers l'allégorisation du *Néant* et de la *Mort* que Baudelaire évoque des « *planches d'anatomie* »<sup>2</sup> dans « *Le Squelette laboureur* »<sup>3</sup>, où il exprime une angoisse face à une éventuelle vie après la mort où les squelettes se verraient « *pousser une lourde bêche / Sous [leurs] pied[s] sanglant[s] et nu[s]* »<sup>4</sup>. Ces planches anatomiques ont d'abord été identifiées en 1929 par Edouard Maynial<sup>5</sup>, comme étant une référence au *Triomphe de la Mort* (1562), œuvre de Brueghel l'Ancien surnommé Brueghel le Drôle, notamment par Baudelaire dans le *Salon de 1859*, où il semble vouer une admiration particulière à son inspiration satanique. Plusieurs années après, Jean Prévost<sup>6</sup> y voit plutôt une allusion aux dessins anatomiques de Titien qui illustrent le traité *De corporis humani fabrica libri septem*<sup>7</sup> (1543), du médecin hollandais André Vésale.

De son côté, l'influence goyесque est l'une des plus présentes dans la poésie baudelairienne. Baudelaire évoque le peintre dans son texte *Quelques caricaturistes étrangers*, où il fait la critique des *Caprices* en soulignant le mépris de Goya pour l'ordre monastique, et où il semble complètement adhérer à sa position :

*Goya, lui aussi, s'est attaqué à la gent monastique. Je présume qu'il n'aimait pas les moines, car il les fait bien laids ; mais qu'ils sont beaux dans leur laideur et triomphant dans leur crasse et leur crapule monacales ! Ici l'art domina, l'art purificateur comme le feu ; là, la servilité qui corrompt l'art. Comparez maintenant l'artiste à un courtisan : ici de superbes dessins, là un prêche voltairien.*<sup>8</sup>

C'est à travers l'article du dédicataire de *Les Fleurs du Mal* dans *Le Cabinet de l'Amateur*<sup>9</sup>, que Baudelaire découvre le point de vue de son maître sur le caricaturiste

---

<sup>1</sup> <http://www.eglise.catholique.fr/glossaire/nihil-obstat> consulté le 11.06.2016.

<sup>2</sup> « *Le Squelette laboureur* », I, *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Voir l'analyse proposée par P. Labarthe (1999), Op. Cit. p. 196-197 et celle de Michael Tilby, « Poetry, image and post-Napoleonic politics : Baudelaire's "Le Squelette Laboureur" », in. *Studi Francesi : Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, N°168 (LVI – III), Varia, 2012, pp. 422 – 436.

<sup>4</sup> Ibid. II. Str. 5.

<sup>5</sup> *Baudelaire, Les Fleurs du mal*, éditée par É. Maynial, Fernand Roches, Paris, 1929, p. xiii. L'idée fut reprise notamment par, D. J. Mossop, dans *Baudelaire's Tragic Hero. A Study of the Architecture of "Les Fleurs du Mal"*, Oxford, Clarendon Press, 1961, p. 188.

<sup>6</sup> Jean Prévost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Mercure de France, Paris, 1953, p. 166.

<sup>7</sup> À propos de la fabrique du corps humain en sept livres.

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 997.

<sup>9</sup> Baudelaire commence sa critique du travail de Goya en citant ce qu'il qualifie d' « excellent article que Théophile Gautier a écrit dans le « Cabinet de l'Amateur », et qui fut depuis reproduit dans un volume de

espagnol. L'influence de ce dernier, dont Baudelaire apprécie le côté fantastique et moderne, se reflète dans *Les Fleurs du Mal* dans au moins trois poèmes, selon R. B. Chérix qui affirme que « *Le cycle des pièces goyesques de Baudelaire, soit Duellum et La Lune offensée [...] s'achève [...] avec La Béatrice* »<sup>1</sup>.

A travers la fresque du Campo Santo ainsi que *Les Caprices* de Goya, nous remarquons que Baudelaire emploie non seulement sa poésie mais également ses critiques, à remettre en question la religion et ses attributs. Baudelaire, toujours dans *Quelques caricaturistes étrangers*, évoque une autre planche de Goya qui met en scène l'affrontement de deux sorcières qui portent sur leur visage « *toute la hideur, toutes les saletés morales, tous les vices que l'esprit humain peut concevoir* »<sup>2</sup>. Chérix cite Jean Prévost<sup>3</sup> qui observe à ce sujet que ces sorcières ne peuvent être que les deux guerriers qui s'entretuent dans « Duellum » et qui représentent la guerre amoureuse que vit le poète avec Jeanne, souvent évoquée dans sa poésie, à travers l'image de la sorcière.

En évoquant une autre planche de Goya, « La Lune offensée » revient sur l'idée des muses tardives qui rappellent la monstruosité des corps modernes évoquée dans la pièce « V ». C'est la quatrième strophe du poème qui rappelle le plus le peintre et sa planche nommée *Les Vieilles* – ou *Le Temps*<sup>4</sup> –, qui représente une vieille femme coquettement habillée, se mirant dans un miroir dont le dos porte une inscription en espagnol : « *Que Tal ?* » qui signifie « *Comment ça va ?* ».

Cette planche qui représente le passage inévitable du temps, est employée par Baudelaire afin de parler de la fin de la notion de beauté telle qu'elle a été connue jusque-là. La vieillesse de la femme est employée dans son poème, comme le signe de la fin d'une ère artistique ainsi que ses valeurs esthétiques :

– *Je vois ta mère, enfant de ce siècle appauvri,  
Qui vers son miroir penche un lourd amas d'années,  
Et plâtre artistement le sein qui t'a nourri* »<sup>5</sup>

Enfin, c'est le soixante-unième *Caprice* goyesque – en noire et blanc – s'intitulant

---

mélanges. » in. Le chapitre réservé à Goya dans *Quelques Caricaturistes étrangers*, in. Ibid. p. 1017 à 1020.

<sup>1</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 419.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Quelques Caricaturistes étrangers*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1019.

<sup>3</sup> Jean Prévost, *Formes et couleurs*, Lausanne, n°5, cité par R.B. Chérix dans Op. Cit. p. 141.

<sup>4</sup> Francisco Goya, *Quel Tal ?*, entre 1808 et 1812, Palais des Beaux-Arts, Lille, France. Cf. p. 184 et Annexe n°10.

<sup>5</sup> « La Lune offensée », *FDM*, Str. 4.

*Volaverunt*<sup>1</sup> (*Elles s'envolèrent*), qui inspira à Baudelaire « La Béatrice ». La planche est une caricature qui représente selon l'interprétation du musée du Prado, la Duchesse Alba, munie d'ailes qui lui permettent de voler pendant qu'à ses pieds, trois de ses amants sont croquevillés et représentés comme des diables aux visages impitoyables et aux traits féroces. Goya l'aurait peint suite à la trahison qu'il a subie de la part de la duchesse. C'est dans ce même esprit que Baudelaire emploie cette caricature aux côtés de la référence à *Hamlet*. Sa Béatrice le trahit en caressant le troupeau de démons venu l'humilier.

Toujours dans la section Fleurs du Mal, « Un Voyage à Cythère » est quant à lui fortement inspiré du tableau de Watteau, intitulé *Embarquement pour Cythère*. Le début de ce poème est marqué par la présence de couleurs chatoyantes, qui rappellent la strophe réservée au peintre dans « Les Phares ». Sur la toile de Watteau, on peut admirer des couples d'amoureux, dont les corps se prélassent pour la plupart, ainsi que des sortes de cupidons qui voltigent en suggérant une présence antique malgré les tenues vestimentaires contemporaines au peintre.

Dans son poème, Baudelaire décrit l'île de l'amour comme un champ dévasté où un pendu se fait dévorer par des animaux sauvages pour expier ses péchés. C'est au début du poème que se fait la référence à Watteau, bien avant d'apercevoir le pendu, ce qui de nouveau, crée une sorte de parallèle temporel entre la période fastueuse de Cythère et l'ère nouvelle où le péché, dans un sens religieux, s'est installé en caractérisant le début de la modernité :

*Le célèbre tableau de Watteau présenté en 1717, et connu sous le nom d'Embarquement pour Cythère, a cristallisé au XIX<sup>ème</sup> siècle un mythe littéraire, avant de devenir une métaphore amoureuse banale. Baudelaire transpose l'imaginaire des scènes galantes chères à Watteau, à travers un réseau de correspondances ou de synesthésie.<sup>2</sup>*

De son côté, « Une Martyre » ne renvoie pas à une toile particulière mais rend hommage – à travers les descriptions qui y sont employées – à la peinture, plus précisément à celle de Delacroix. De ce poème se dégage une inspiration picturale à travers laquelle Baudelaire « révèle à la perfection ses dons d'expression plastique »<sup>3</sup>. « Une Martyre » se caractérise notamment par la tâche rouge de sang, une couleur qui revient

---

<sup>1</sup> *Volaverunt* est une eau-forte de Goya qui date de 1799, elle porte le n° 61 dans sa série *Los Caprichos* (Les Caprices) qui en compte 80. Cf. Annexe n°10, p. XI.

<sup>2</sup> Dominique Bertrand « Aux origines du voyage à Cythère : Le songe de Poliphile », in. *Mythe et récit poétique*, Collection « Littératures », Clermont-Ferrand, 1998, p. 133.

<sup>3</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 395.

souvent dans la peinture de Delacroix comme il est le cas dans *La Mort de Sardanapale*. A ce propos, Patrick Labarthe souligne que ce poème est :

*[...] une description des éléments du décor et du drame, rehaussée d'une mise en valeur picturale du corps de la martyre où peut se lire un hommage à Delacroix [...].<sup>1</sup>*

Mise à part la strophe qui lui est réservée dans « Les Phares », Baudelaire ne fait pas directement référence à Delacroix dans sa poésie. Celle-ci est pourtant marquée par l'influence du peintre à travers l'emploi des couleurs, notamment le rouge et le vert qui sont très présents dans les toiles du peintre comme il apparaît, dans la description baudelairienne de son œuvre, dans la huitième strophe de « Les Phares ». Delacroix avait révolutionné la peinture romantique par son travail de coloriste. Il use de couleurs vives qui offrent à ses toiles une ardeur et une profondeur sans précédent. Ce peintre tant admiré par Baudelaire, avait son propre classement des couleurs fondamentales et secondaires. Max Imdahl explique à ce sujet que :

*Dans le triangle chromatique de Delacroix, couleurs fondamentales et secondaires se font face et forment les trois contrastes complémentaires : rouge-vert, bleu-orange, jaune-violet.<sup>2</sup>*

Le critique d'art que fut Baudelaire avait bien compris ce système de couleurs et note dans le *Salon de 1846* dans le chapitre III De la couleur :

*Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté [...]. Ce qui me frappe d'abord, c'est que partout, – coquelicots dans les gazons, pavots, perroquets, etc., – le rouge chante la gloire du vert ; le noir, – quand il y en a, – zéro solitaire et insignifiant, intercède le secours du bleu ou du rouge. Le bleu, c'est-à-dire le ciel, est coupé de légers flocons blancs ou de masses grises qui trempent heureusement sa morne crudité [...].<sup>3</sup>*

Par ailleurs, Baudelaire note au début de *Fusées* : « *Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison* »<sup>4</sup>. Ce jeu de couleurs se lit clairement dans sa poésie, notamment à travers les couleurs verte et rouge. Plusieurs textes critiques<sup>5</sup> évoquent

---

<sup>1</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 474.

<sup>2</sup> Max Imdahl, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1996, p. 109.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 880.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Journaux intimes*, in Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1248.

<sup>5</sup> Voir à ce propos l'intéressant article de Charles Grivel, « Baudelaire, Phénakistiscopie. La peinture et le mot », in *Des Mots et des couleurs* (Volume 2), Textes réunis par Jean-Pierre Guillermin, Presses

l'association du vert et du rose notée dans « La Muse malade » qui rappelle la strophe réservée à Delacroix dans « Les Phares », où son œuvre est évoquée à travers le rouge du sang et le vert des sapins.

Ces deux couleurs sont très visibles dans la poésie baudelairienne. Le rouge entache l'imaginaire de Baudelaire de manière très significative comme dans « La Fontaine de sang ». Cette couleur, lorsqu'elle n'est pas celle du sang du poète, est l'expression du suprême convoité par le poète comme il est le cas dans « L'Idéal » où l'écarlate est symbole de la passion et donc du cœur par extension :

*Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses  
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéale.<sup>1</sup>*

Le vert est quant à lui, souvent employé pour décrire la couleur des yeux qui dénotent de l'infini recherché par le poète mais aussi par tous ceux qui lui ressemblent. Dans « Les Bienfaits de la lune », la couleur verte distingue les yeux de tous les lunatiques. Les regards verts ou même verdâtres, peuvent apparaître seuls – comme dans « Ciel brouillé » où ils évoquent le mystère, ou encore dans la deuxième partie de « Chant d'automne » – ou accompagnés de la couleur rouge pour créer un contraste à la manière de Delacroix comme il est le cas entre autres, dans « Le Poison » où la couleur rouge du vin est mêlée au regard vert qui évoque le poison. On y note une référence au lac qui rappelle la strophe de « Les Phares » réservée au peintre romantique :

*Le vin sait revêtir le plus sordide bouge  
D'un luxe miraculeux,  
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux  
Dans l'or de sa vapeur rouge,  
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.  
[...]  
Tout cela ne vaut pas le poison qui découle  
De tes yeux, de tes yeux verts,  
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...  
Mes songes viennent en foule  
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.<sup>2</sup>*

Plusieurs autres poèmes de *Les Fleurs du Mal* ou de *Le Spleen de Paris* sont également dédiés à d'autres artistes qui peuvent être photographes ou musiciens, comme il

---

Universitaire de Lille, 1986, ainsi que l'étude sur Baudelaire et Delacroix de Armand Moss, *Baudelaire et Delacroix* (Volume 1), Editions A. G. Nizet, Paris, 1973.

<sup>1</sup> « L'Idéale », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « Le Poison », *FDM*, Str. 1 & 3.

est le cas dans *Les Fleurs du Mal*, pour « Rêve parisien » dédié à Constantin Guys où « Le Rêve d'un curieux », à Félix Nadar. Nous pouvons également noter dans *Le Spleen de Paris* des exemples comme « Le Thyse » à Frantz Liszt, compositeur et pianiste hongrois.

Les deux poèmes dédiés, l'un à Guys et l'autre à Nadar, ont pour leur part l'objectif de dénoncer le danger de la modernité que représente la photographie laquelle, aux yeux de Baudelaire, pouvait être le signe de la fin de la peinture. En effet, dans « Rêve parisien » dédié à Guys, Baudelaire parle de l'importance de l'imagination et termine la première partie du poème sur des vers qui annoncent clairement, sa peur de ce nouveau phénomène à la mode qu'est la photographie :

*Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges  
De soleil, même au bas du ciel,  
Pour illuminer ces prodiges,  
Qui brillaient d'un feu personnel !*

*Et sur ces mouvantes merveilles  
Planait (terrible nouveauté !  
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)  
Un silence d'éternité.<sup>1</sup>*

Nous pouvons clairement percevoir ici que Baudelaire ressent un risque qui plane sur l'imagination de tout artiste car la photographie, qui consiste à capturer les images, risque bien à ses yeux, de tuer toute capacité de création. Cette « terrible nouveauté » qui s'éloigne de l'harmonie des mots et de la musicalité des couleurs, le fait songer à « un silence d'éternité » qui pourrait être le symbole de la mort.

Plusieurs critiques relèvent cette guerre que faisait Baudelaire à la photographie. Antoine Compagnon revient sur le « sonnet dédié 'À F. N.', c'est-à-dire Félix Nadar »<sup>2</sup>, en affirmant que cette pièce « éclaire sur les relations antagoniques entre Baudelaire et Nadar »<sup>3</sup>. A. Compagnon cite également « Le rêve d'un curieux » en le mettant en relation avec le poème suivant, « Le Voyage » dédié quant à lui, à Maxime de Camp et relève que :

*Ce poème figure dans la section La Mort de l'édition de 1861 de Les Fleurs du Mal. C'est même l'avant-dernier du recueil, précédant Le Voyage, dédié, lui, à Maxime de Camp, autre adulateur du progrès, chantre du gaz et des chemins de fer, comme si la fin des Fleurs du Mal*

---

<sup>1</sup> « Rêve parisien », *FDM*, Str. 12 & 13.

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *Baudelaire : L'irréductible*, Flammarion, Paris, 2014, p. 135.

<sup>3</sup> Ibid.

*réglait quelques comptes avec des camarades qui avaient trahi.*<sup>1</sup>

Il s'agit donc ici de deux poèmes dédiés à des photographes – tous deux partisans de la modernité – qui ont choisi de s'éloigner de l'imagination, en faveur de ces images mortes. Placer ces deux poèmes à la fin de la section La Mort, symbolise donc très probablement la mort de l'art et de la beauté qui naissent de l'individu et de sa sensibilité personnelle. Ce qui n'est pas sans rappeler le rouge idéal de Baudelaire qui renvoie d'une part, à la passion qui naît de la sensibilité et d'autre part, à la couleur fétiche de son peintre préféré. De fait, la photographie altère tous les critères de beauté dans la perception baudelairienne.

Antoine Compagnon s'arrête particulièrement sur « Le Rêve d'un curieux », destiné à Nadar, en s'interrogeant sur la raison qui aurait poussé Baudelaire à ne mettre que les initiales du photographe. Il suppose que cela peut être une manière de « *tempérer l'hommage en limitant sa reconnaissance* »<sup>2</sup>. En même temps, il souligne que le fait même que Nadar soit un des dédicataires des textes de *Les Fleurs du Mal*, montre en soi un hommage au photographe :

*Cette épithète de caractère, toujours laudative, place Nadar, s'il s'agit de lui, dans l'élite des esprits forts. Baudelaire combattit Nadar, mais l'imposante présence du photographe dans sa vie et dans l'œuvre du poète aboutit tout de même à rachat de son art.*<sup>3</sup>

Il est vrai que Baudelaire s'est déjà laissé plusieurs fois, prendre en photo par Nadar mais en conclure à un rachat de la photographie, n'est pas chose assurée car Baudelaire aimait à tenter les nouvelles expériences sans pour autant forcément les apprécier. Deux raisons nous font douter du rachat de la photographie aux yeux de Baudelaire ; la première est que le poème dédié à Nadar, comme le souligne A. Compagnon, est parmi « *les plus abstraits, les plus métaphysiques sur la curiosité de la mort* »<sup>4</sup> alors que, proche de Nadar, Baudelaire n'était pas sans savoir que ce dernier « *était peu doué pour l'abstraction* »<sup>5</sup>, ce qui reflète une sorte de sadisme de la part du poète de *Les Fleurs du Mal*.

La deuxième raison se voit selon nous, dans la position qu'épouse Baudelaire face

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid. p. 136.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. p. 137.

<sup>5</sup> Ibid.

à Maxime de Camp, dédicataire de « Le Voyage », le poème qui suit « Le rêve d'un curieux » et qui clôt la section La Mort. Ce dernier a été parmi les premiers photographes voyageurs. Il a été proche de Flaubert avec qui il voyage en Orient. Cependant, la différence entre la littérature et la photographie qui séparait les deux hommes, fait naître du côté de Flaubert, une sorte d'amertume voire, de révolte contre cette ère nouvelle de la technologie et surtout « *contre un régime qui récompensait un photographe et chassait Hugo* »<sup>1</sup>. Baudelaire, comme le souligne A. Compagnon, n'avait pas apprécié le texte de Maxime de Camp intitulé *Les Chants modernes*, qui fait l'éloge du progrès de la nouvelle civilisation. Il y répond dans *L'Exposition Universelle de 1855* :

*Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder  
comme de l'enfer. – Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur,  
invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou  
de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les  
objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtiment disparaît.  
Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal  
perfide.*<sup>2</sup>

La réponse à Maxime de Camp dénote clairement de l'aversion que Baudelaire éprouve à l'égard de la photographie. Par ailleurs, le poème qui lui est dédié place celle-ci au seuil du poème de la fin de tout. A. Compagnon<sup>3</sup> cite Philippe Ortel<sup>4</sup> qui en fait une lecture à travers le prisme de la photographie et qui y voit des références claires à celle-ci, notamment dans la troisième partie du poème :

*Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires  
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !  
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,  
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.*

*Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !  
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.*<sup>5</sup>

En effet, Compagnon cite les « *yeux profonds* » qui seraient assimilés à l'objectif du photographe ainsi qu'à ses yeux, pendant que « *les écrins de vos riches mémoires* »,

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 146.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 958.

<sup>3</sup> A. Compagnon (2014), Op. Cit., p. 150.

<sup>4</sup> Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p. 61.

<sup>5</sup> « Le Voyage » III, *FDM*, Str. 1 & 2.

seraient les « *écrins que Marcelin, dans sa bouffonnerie, transformait en tombeaux* »<sup>1</sup>. Cette association de la photographie à la mort se voit chez Baudelaire à travers la place même qu'occupent ces poèmes qui s'inspirent de la photographie, à la fin de la section La Mort.

De son côté, Jérôme Thélot s'arrête aussi sur la présence de la photographie dans la poésie baudelairienne et se concentre quant à lui, sur le poème en prose « Mademoiselle Bistouri »<sup>2</sup> où celle-ci garde en sa possession, comme une sorte de collection privée, plusieurs photographies de médecins, de chirurgiens et d'internes. Cette collection de visages humains la conduit vers une certaine forme de folie qui apparaît nettement à la fin du texte dans la prière adressée à Dieu. J. Thélot s'arrête sur cette prière en évoquant un autre poème en prose, « Le Mauvais vitrier » :

*Que cette prière soit entendue comme il convient, comme s'opposant, insatiablement compatissante, aux puissances conjuguées de l'imagerie industrielle et du savoir objectivant, et qu'elle soit dite après Baudelaire par quelques lecteurs 'qui pensent un peu mieux que les médecins'<sup>3</sup>, et peut-être qui sait ? ces puissances s'en trouveront-elles inaptés à nous rendre fous.<sup>4</sup>*

J. Thélot tente d'établir un lien entre l'évolution de la photographie et celle de la médecine en citant l'un des phares du sixième poème de Baudelaire, Rembrandt qui avait, comme nous l'avons précédemment vu, peint la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* ouvrant ainsi la voie à l'art mais également à la médecine, à la découverte du corps humain et son intériorité.

Le rapport qu'arrive à établir J. Thélot dans le cadre de la modernité, entre la médecine et la photographie tout en partant de la toile de Rembrandt, est très intéressant. En effet, ces éléments mènent vers une nouvelle d'Allan Edgar Poe ; *Double assassinat dans la rue Morgue*. Cette nouvelle traduite au français par Baudelaire, mêle à la fois le suspense, le meurtre sadique ainsi que la médecine et la chirurgie qui interviennent dans l'autopsie des corps des deux femmes assassinées, dont l'une fut décapitée par la violence du meurtre – rappelant « Une Martyre », elle aussi décapitée –.

---

<sup>1</sup> A. Compagnon (2014), Op. Cit., p. 150.

<sup>2</sup> Jérôme Thélot, « Une collectionneuse du nom de 'Bistouri'. Photographie, médecine, prière », in. *Lectures du Spleen de Paris*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

<sup>3</sup> « Le Mauvais vitrier », *SDP*, § 10.

<sup>4</sup> Op. Cit. Jérôme Thélot, « Une collectionneuse du nom de 'Bistouri'. Photographie, médecine, prière », p. 223.

Il est vrai que nous avons précisé au début de ce chapitre que ce dernier se concentrerait sur l'influence de l'art, il faut néanmoins préciser que Baudelaire a voué une admiration particulière à Edgar Poe en qui il reconnaissait un frère spirituel. La présence de Poe dans la vie et dans l'œuvre de Baudelaire dépasse de loin le cadre de l'influence littéraire. Pour reprendre le titre de l'article de Karl Philipp Ellerbrock, Baudelaire voyait « Poe comme une seconde peau »<sup>1</sup>.

Dans la lettre adressée à Maria Clemm, la belle-mère de Poe, sur laquelle nous nous sommes arrêtée dans la première partie, il est possible de voir le lien qu'avait développé Baudelaire non seulement avec l'auteur d'outre-mer mais également, avec la vie de ce dernier. Il est clair que, dès le début de ses traductions des contes de Poe, Baudelaire s'est senti lié à cet auteur. En fait, ce lien s'est créé avant même de commencer la traduction. Selon Asselineau, Baudelaire a découvert l'écrivain américain à travers les traductions de Madame Meunier :

*[...] une curiosité nouvelle s'empara de l'esprit de Baudelaire et remplit sa vie. On devine que je veux parler d'Edgar Poe, qui lui fut révélé par les traductions de Mme Adèle Meunier, publiées en feuilletons dans les journaux. Dès les premières lectures il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu qui affinait au sien par tant de rapports. J'ai peu vu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues. A tout venant, où qu'il se trouvât, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant Connaissez-vous : Edgar Poe ?<sup>2</sup>*

Baudelaire avait déjà écrit plusieurs pièces de *Les Fleurs du Mal* au moment où il rencontra Poe, il n'en demeure pas moins que ce dernier le séduit surtout à deux niveaux. D'abord, à travers son monde fantastique, notamment par ses intrigues policières qui baignent souvent dans le sang et le mystère, ensuite, à travers sa vision du beau. Baudelaire affirme que l'auteur du *Double assassinat dans la rue Morgue* a su voir dans la nature humaine, le réel critère du mal et de la méchanceté. Baudelaire note à ce propos dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe* que :

*[...] cet auteur [...], a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l'Homme. Il y a dans l'homme, dit-il, une force mystérieuse [...] et [...] sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d'actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n'ont d'attrait que parce qu'elles sont*

---

<sup>1</sup> Karl Philipp Ellerbrock, « Poe comme une seconde peau », in Op. Cit. *Le Magazine littéraire*, n°548, octobre 2014, p. 71.

<sup>2</sup> Charles Asselineau, *Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre*, Alphonse Lemerre Editeur, 1868, p. 39.

*mauvaises, dangereuses ; elles possèdent l'attrance du gouffre. Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau ; – car, ajoute-t-il, avec une subtilité remarquablement satanique, l'impossibilité de trouver un motif raisonnable suffisant pour certaines actions mauvaises et périlleuses pourrait nous conduire à les considérer comme le résultat des suggestions du Diable, si l'expérience et l'histoire ne nous enseignaient pas que Dieu en tire souvent l'établissement de l'ordre et le châtimement des coquins ; – après s'être servi des mêmes coquins comme de complices ! tel est le mot qui se glisse, je l'avoue, dans mon esprit comme un sous-entendu aussi perfide qu'inévitable. Mais je ne veux, pour le présent, tenir compte que de la grande vérité oubliée, – la perversité primordiale de l'homme, – et ce n'est pas sans une certaine satisfaction que je vois quelques épaves de l'antique sagesse nous revenir d'un pays d'où on ne les attendait pas.<sup>1</sup>*

Cette présentation que fait Baudelaire de la pensée de Poe ne rappelle-t-elle pas la vision du Mal telle que présentée par le poète dès le poème-préface de son premier recueil ? Même si Baudelaire a découvert Edgar Poe après l'écriture de ses premiers poèmes selon ce qu'affirme Charles Asselineau, il est normal que l'auteur américain ait été pour lui la révélation de l'existence d'un autre *moi* de l'autre côté de l'atlantique.

Baudelaire retrouve donc dans l'auteur américain ses propres pensées. Il confie à A Armand Fraisse en 1858 :

*Je puis vous marquer quelque chose de plus singulier et de presque incroyable. En :1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe : j'éprouvai une commotion singulière. [...] Et alors je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe su combiner et mener à la perfection...<sup>2</sup>*

A voir la manière dont Baudelaire se reconnaît en Poe, il est légitime de s'interroger sur les raisons qui font que l'auteur américain n'ait eu, dans la poésie baudelairienne aucune dédicace, contrairement à d'autres auteurs et artistes que Baudelaire n'a jamais connus ou peu connus. Nous pensons que la réponse se trouve dans l'une des lettres que Baudelaire adresse à sa mère – que nous avons déjà notée plus haut – et où il dit clairement avoir horreur « *de prostituer les choses intimes de la famille* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* [1858], Œ.C. [M. A. R.], Op. Cit., p. 347.

<sup>2</sup> Lettre à Armand Fraisse, *Charles Baudelaire : Lettres : 1841-1866*, Société du Mercure de France, Paris, 1906, p. 176.

<sup>3</sup> Lettre de Charles à sa mère qui date du 11 janvier 1858, in. Charles Baudelaire, *Correspondances*, Tome 1 (1832-1860), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Coll. «

Par ailleurs, dans un extrait d'*Hygiène*, Baudelaire cite Edgar Poe dans ses prières aux côtés de sa mère et de Mariette, ce qui pourrait être une explication à cette absence de dédicace :

*Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère une vie assez longue pour jouir de ma transformation ; travailler toute la journée, ou du moins tant que mes forces me le permettront.<sup>1</sup>*

Bien que ce chapitre se concentre sur l'apport de l'art et bien que nous ne nous soyons pas, à proprement parler, arrêtée sur l'apport de l'écrivain américain sur la poésie baudelairienne, nous avons néanmoins voulu clore ce chapitre avec cette prière qui montre l'impact qu'a pu avoir Edgar Poe sur Baudelaire.

En définitive, les points soulevés dans ce chapitre montrent le culte que Baudelaire voue aux images qu'il puise la plupart du temps, dans un imaginaire sombre et morbide, habité par le rouge du sang, les ombres de la mort ou les ossements des squelettes. Par ailleurs, la supériorité qu'il accorde à l'artiste se reflète à travers les différents peintres et sculpteurs qui hantent sa poésie ainsi que sa vie de critique d'art, dans laquelle il s'est attelé à découvrir de nouvelles valeurs esthétiques, compatibles avec son époque. Cette perpétuelle quête de définir la beauté idéale est probablement, comme on l'a vu dans le chapitre sur l'inachèvement, une manière de lutter contre le temps qui passe ou d'euphémiser ses traces sur le corps, causées par le vieillissement ou la décomposition de la mort.

### **2.3.2. Peinture poétique et corps sculpté**

La beauté idéale selon Baudelaire, comme précédemment vu dans la pièce « V » ainsi que dans « La Beauté », se présente souvent sous la forme d'un corps-statue. Ceci souligne l'importance de l'art plastique dans l'inspiration de Baudelaire dont l'œuvre regorge de références qui indiquent l'existence d'une correspondance entre les différents arts parmi lesquels l'imaginaire baudelairien se fraye un chemin, à travers le langage

---

Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, p. 443-445.

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Hygiène*, in. *Journaux Intimes*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1269-1270.

poétique. Ce chapitre se donne pour objet de souligner d'une part, ces différentes correspondances à travers le recours de la poésie baudelairienne à un vocabulaire qui évoque l'art, d'autre part, de tenter d'interpréter la part de l'imaginaire baudelairien qui s'exprime à travers toutes ces références.

Pour Jean Starobinski, Baudelaire est parmi les artistes qui ont « *le plus obstinément interrogé le regard des statues* »<sup>1</sup>. Il est vrai que dans ses textes de critique artistique, Baudelaire accorde une place de choix à l'art sculptural comme il est aisé de remarquer, notamment dans le neuvième chapitre dédié à la sculpture dans le *Salon de 1859*. Les statues apparaissent dans des décors qui reflètent un hommage rendu aux gloires du passé antique, et à celles accomplies par de grands hommes passionnés quels que soient leurs horizons. C'est ainsi que s'ouvre le neuvième chapitre du Salon :

*Au fond d'une bibliothèque antique, dans le demi-jour propice qui caresse et suggère les longues pensées, Harpocrate, debout et solennel, un doigt posé sur sa bouche, vous commande le silence, et, comme un pédagogue pythagoricien, vous dit: Chut! avec un geste plein d'autorité. Apollon et les Muses, fantômes impérieux, dont les formes divines éclatent dans la pénombre, surveillent vos pensées, assistent à vos travaux, et vous encouragent au sublime.*<sup>2</sup>

Ces voix, à la fois fantomatiques et impérieuses, des sculptures antiques rappellent curieusement celles qu'entend le poète dans « La Voix », du temps où son « *berceau s'adossait à la bibliothèque* »<sup>3</sup> et où « *la cendre latine et la poussière grecque, / Se mêlaient* »<sup>4</sup>. Au poète, les deux voix proposaient chacune une perspective différente de l'avenir ; l'une matérielle – faisant songer au *Dieu de l'Utile* de la pièce « V » –, propose un grand appétit pour dévorer l'énorme gâteau qu'est la vie ; pendant que la deuxième, « *Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie* »<sup>5</sup>, propose un mystérieux avenir « *Au-delà du possible, au-delà du connu !* »<sup>6</sup>.

C'est à ce moment, qui remonte donc à sa tendre enfance, que le poète fit le choix de poursuivre des rêves qu'il espère le mener au-delà de la réalité connue, à la recherche de

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, « Le regard des statues », in *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n°50, Gallimard, Paris, 1994, pp. 45-64, p. 55.

<sup>2</sup> *Salon de 1859* : « Chapitre : IX. Sculpture », in *Œ.C.* [C.P. 1961], Op. Cit, p. 1085.

<sup>3</sup> « La Voix », *Pièces Diverses*, v. 1.

<sup>4</sup> Ibid. v. 3-4.

<sup>5</sup> Ibid. v. 13.

<sup>6</sup> Ibid. v. 10.

sensations et de beautés nouvelles. Ainsi, « *les yeux au ciel* »<sup>1</sup> tel « L'Étranger » amoureux des nuages qui ouvre le recueil en prose, le poète tombe amoureux de l'art comme le jeune garçon dans « Les Vocations ».

Le jeune âge auquel renvoie le *berceau* du poète, sur lequel s'ouvre « La Voix », peut rappeler l'enfance du jeune Charles, du temps où il déambulait avec son père dans le jardin du Luxembourg, où « *le vieillard à long cheveux blancs, tout en menaçant de sa canne les chiens irrespectueux, lui expliquait les statues* »<sup>2</sup>, ce qui selon Eugène Crépet, confère au futur poète, un goût prononcé pour les représentations plastiques. En effet, l'enfance baudelairienne – qui s'est vécue dans la petite maison de la rue Hautefeuille, sous la bienveillance d'un père encore vivant – est marquée par la présence de « *maintes sculptures – des copies de l'antique, Vénus accroupie, l'Hermaphrodite, qui choquait la mère du poète, Apollon, mêlées à des œuvres modernes et attestant comme il est facile de passer des nudités grecques à l'érotisme Louis XV* »<sup>3</sup>.

C'est d'ailleurs à travers la remémoration du passé qu'apparaît l'image de la statue dans le poème XCIX qui souligne la souvenance nostalgique du poète. Ce dernier se rappelle les doux souvenirs partagés avec sa mère à qui il écrit à propos de ce poème :

*Vous n'avez donc pas remarqué qu'il y avait dans Les Fleurs du Mal deux pièces vous concernant, ou du moins allusionnelles à des détails intimes de notre ancienne vie, de cette époque de veuvage qui m'a laissé de singuliers et tristes souvenirs [...] ? J'ai laissé ces pièces sans titre et sans indications claires parce que j'ai horreur de prostituer les choses intimes de la famille*<sup>4</sup>.

Baudelaire associe donc les statues aux souvenirs mais également, comme dans la pièce « V », à la période de l'antiquité comme on peut le noter dans les quatre premiers vers :

*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,  
Notre blanche maison, petite mais tranquille ;  
Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus  
Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid. v. 26.

<sup>2</sup> CRÉPET Eugène *Charles Baudelaire*, étude biographique, revue et mise à jour par Jacques Crépet, suivie des *Baudelairiana* d'Asselineau, Edition Léon Vanier, Paris, 1906, p. 9.

<sup>3</sup> Alain Niderst, *La Formation des Fleurs du Mal*, Eurédit, Paris, 2002, p. 25.

<sup>4</sup> Lettre de Charles à sa mère qui date du 11 janvier 1858, in. *Corr.* [C. P. I], p. 443 – 445.

<sup>5</sup> « XCIX : Je n'ai pas oublié, voisine de la ville », *FDM*, vers 1 – 4.

Dans ses souvenirs, le poète se rappelle une petite maison qui suppose également un petit jardin et des petites statues. La taille de celles-ci paraît agrandie par le peu de verdure qui les recouvre à peine en laissant échapper leur nudité et leur beauté. Les deux statues installées dans le jardin du petit Charles et de sa mère sont selon le poète adulte, Pomone et Vénus. L'une déesse des jardins et des fruits, symboles de richesse, est citée à travers le plâtre dont elle est faite. L'autre, déesse de l'amour censée être intemporelle, est quant à elle qualifiée de vieille. La vieillesse de Vénus pourrait être perçue d'une part, comme celle de la statue elle-même ou d'autre part, comme le signe d'un amour et d'un bonheur morts depuis longtemps car vieux déjà alors.

La mélancolie qui naît du souvenir d'un passé lointain où la vie familiale fut paisible auprès d'un père qui désormais n'est plus, s'accroît par la disparition du présent de ces statues qui furent les témoins du passé du poète. En évoquant la statue *Melancholia* de Chirico, Jean Starobinski souligne les effets de la perte du contact visuel entre la sculpture et celui censé la regarder :

*Cette perte de relation entre regardant et regardé est [...] un aspect de l'expérience mélancolique. Le sujet mélancolique, privé d'avenir, tourné vers le passé ravagé, éprouve la plus grande difficulté à recevoir et à rendre un regard. Incapable de faire face, il a le sentiment que le monde est aveugle à sa misère.<sup>1</sup>*

C'est vers le présent que les yeux du poète se tournent dans la pièce « XXXIX : *Je te donne ces vers afin que si mon nom* », pour admirer une beauté sculpturale qui s'offre à son regard pendant qu'il rêve d'une future renommée. Telle « *une ombre à la trace éphémère* » et « *amère* », cette beauté froide comme l'airain, foule de son pied les amoureux de l'art et malgré son amertume, porte sur ses amoureux un regard serein qui introduit celui de l'« Allégorie » dans la pièce CXIV :

– Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,  
Foules d'un pied léger et d'un regard serein  
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,  
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain !<sup>2</sup>

La présence de la mort dans ce poème sans titre, donne l'impression que le poète n'envisage la notoriété qu'à travers l'anonymat d'un cadavre. Chose curieuse car le grand succès qu'a connu l'œuvre baudelairienne n'a vu le jour qu'à titre posthume. La sculpture

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski (1994), Op. Cit. p. 46.

<sup>2</sup> « XXXIX : *Je te donne ces vers...* », *FDM*, Str. 3 et 4.

évoquée symbolise l'immortalité dont rêve le poète, une éternité qui permettrait la célébrité et qui se reflète dans les yeux sombres et brillants de la statue au « *front d'airain* ».

Jean Starobinski souligne que :

*[...] l'image de pierre établit avec les images de chair un contraste où est inévitablement impliquée une pensée de la vie, de la mort et de la survie.<sup>1</sup>*

Dans ce poème, la pierre n'apparaît pas seulement en contraste avec la chair, elle la remplace progressivement pour atteindre l'immortalité. A l'opposé de la mythique Méduse qui transforme les hommes en pierre, la beauté baudelairienne donne l'impression de se pétrifier elle-même au fur et à mesure que les regards se posent sur elle. A ce propos, Starobinski souligne encore :

*Savoir que l'âme vivante est fragile conduit à imaginer l'implacable supériorité de ce qui n'est pas l'âme. Réciproquement, rencontrer le pesant vouloir, le pas têtue de la matière minérale, c'est ressentir de manière extrême l'imperfection de notre fluctuante existence.<sup>2</sup>*

La poésie baudelairienne offre plusieurs exemples de ces corps de chair transformés, par leur stupéfiante beauté en statues antiques. A l'instar de la pièce XXXIX, la comparaison de la femme à la statue dans « A Une passante » se fait à travers la démarche de celle-ci, ainsi que par sa jambe ou son pied qui foulent le poète, ou les hommes de manière générale. La passante, comme les autres statues rencontrées, fait elle aussi preuve d'agilité.

Ces statues mouvantes apparaissent également dans *Le Spleen de Paris* à travers une comparaison que fait le narrateur entre les comédiens et les sculptures antiques. En effet, les statues apparaissent dans « Une Mort héroïque » comme point de comparaison au narrateur qui décrit l'effort remarquable de Fanciouille à jouer son dernier rôle avant d'être exécuté :

*Quand on dit d'un comédien : « Voilà un bon comédien », on se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien, c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté. Or, si un comédien arrivait à être, relativement au personnage qu'il est chargé d'exprimer, ce que les meilleures statues de l'Antiquité, miraculeusement animées, vivantes, marchantes, voyantes, seraient relativement à l'idée*

---

<sup>1</sup> J. Starobinski (1994), Op. Cit. p. 46.

<sup>2</sup> Ibid. p. 48.

*générale et confuse de beauté, ce serait là, sans doute, un cas singulier et tout à fait imprévu. Fancioulle fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation, qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle.*<sup>1</sup>

Cette description du talent de Fancioulle et du comédien de manière générale, prend source dans la beauté de certaines statues antiques qui sont présentées comme un modèle idéal, à travers la vie qu'elles dégagent. Par ailleurs, cette beauté absolue, perceptible dans le talent du comédien, naît de la correspondance entre les deux arts que sont le théâtre et la sculpture. Cette fusion semble répétitive chez Baudelaire qui voudrait atteindre un idéal unique et une beauté absolue par une union esthétique entre les différents arts qui le passionnent. Cette fusion des arts est largement suggérée dans l'idée des « Correspondances » qui apparaissent dès la quatrième pièce de *Les Fleurs du Mal* où « *de vivants piliers* » qui « *Laissent parfois sortir de confuses paroles* »<sup>2</sup>, pourraient confondre voire fusionner la chair et la pierre.

Par ailleurs, l'influence de l'art sculptural apparaît également dans le vocabulaire poétique baudelairien, à travers des termes plus allusifs comme la *pierre* et le *marbre*, qui sont souvent employés pour renvoyer à une beauté statuaire telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire de Baudelaire. Les références sculpturales qui sont employées dans la poésie baudelairienne en tant que comparants à la beauté féminine, apparaissent toujours comme idéales, ce qui n'est pas sans rappeler la suprématie esthétique des statues antiques évoquées dans la pièce « V », ou encore la première strophe de « La Beauté » où l'allégorie éminente, rappelle elle aussi les statues antiques lorsqu'elle se décrit « *comme un rêve de pierre* » qui inspire « *au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière* ».

Cette matière qui s'avère souvent être du marbre fait la grandeur et la beauté des statues antiques dont l'attrait a traversé les ères tout en leur conférant un caractère immortel et éternel. C'est bien en marbre qu'apparaît le front de l'une de « Les Petites vieilles » comme inspirant la gloire et la grandeur antiques à travers le laurier qui lui est attribué. En effet, le laurier dont s'empare Apollon est « *le symbole du rayonnement lumineux du soleil et par là même de la parole puisque Apollon est le dieu des oracles et de la gloire poétique* »<sup>3</sup>. Cette référence qui rappelle celle à Phœbus – autre nom d'Apollon –

---

<sup>1</sup> « Une Mort héroïque », *SDP*, p. 169.

<sup>2</sup> « Correspondances », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Eve Duperray, *L'Or des mots : Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Nauclose des origines à*

dans la pièce « V », souligne une fois de plus le lien entre la poésie et l'antiquité qui s'établit dans l'imaginaire baudelairien, à travers une esthétique faite de lumière mais aussi de pierre.

C'est peut-être cette lumière éteinte par la modernité qui manque au marbre de « La Muse vénale » dont les épaules, pour se réanimer, trouvent refuge dans les rayons nocturnes de la lune :

*Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées  
Aux nocturnes rayons qui percent les volets ?<sup>1</sup>*

A l'instar de la pièce XXXIX et d'« A une passante », où la beauté se compare à une jambe de statue, le charme irrésistible de « La Belle Dorothée » réside entre autres, dans « *son pieds, pareils aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées* »<sup>2</sup>, pendant que la froideur qui fait la beauté de la déesse dans « Le Fou et la Vénus », se reflète dans « *ses yeux de marbre* »<sup>3</sup>.

Attribut des statues antiques, le marbre rappelle également la froideur qui fait l'exception des beautés baudelairiennes qui s'offrent au lecteur comme souveraines et impérissables, à l'image de ces sculptures desquelles elles pourraient naître dans l'imaginaire du poète.

En plus de ses pieds qui rappellent le marbre des statues européennes, Dorothée, la belle métisse, apparaît sous un soleil de plomb « *à l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur* »<sup>4</sup>. Son apparition se fait à travers un corps paresseux et une beauté « *froide comme le bronze* »<sup>5</sup>. De son côté, la femme-chat dans « Le Chat XXXIV », se voit elle aussi conférée un regard « *profond et froid* »<sup>6</sup> qui « *coupe et fend comme dard* »<sup>7</sup>. Ce regard naît dans des yeux semblables à ceux du félin, « *mêlés d'or et d'agate* »<sup>8</sup>.

Dans la pièce « XXVII », la sensualité de la femme au corps dansant, s'accroît elle aussi, avec des « *yeux polis* »<sup>9</sup> comme des pierres précieuses « *où tout n'est qu'or,*

---

l'orée du XX<sup>e</sup> siècle. Histoire du pétrarquisme en France, Publications de la Sorbonne, Paris, 1957, p. 59.

<sup>1</sup> « La Muse vénale », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « La Belle Dorothée », *SDP*, § 6.

<sup>3</sup> « Le Fou et la Vénus », *SDP*, § 7.

<sup>4</sup> « La Belle Dorothée », *SDP*, § 9.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> « Le Chat : *Viens mon chat* », *FDM*, Str. 3.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>9</sup> « XXVII : Avec ses vêtements ondoyants et nacrés », *FDM*, Str. 3.

*acier, lumière et diamants* »<sup>1</sup>. Des yeux qui font resplendir son caractère sculptural à travers une stérilité qui se mêle à sa « *froide majesté* »<sup>2</sup>.

Les yeux froids d'un corps qui danse reviennent dans le poème suivant où la femme-chat laisse place à la femme-serpent qui suggère une sensualité exotique avec une peau miroitante et une paresse qui rappelle celle de « La Belle Dorothée ». Le poète est comme magnétisé par cette beauté qui le fait rêver d'un « *ciel lointain* »<sup>3</sup> :

*Tes yeux, où rien ne se révèle  
De doux ni d'amer,  
Sont deux bijoux froids où se mêle  
L'or avec le fer.*<sup>4</sup>

Ces références à la beauté froide – qui se révèle au lecteur à travers des yeux le plus souvent décrits comme des pierres précieuses où se mêlent le métal et l'or – ne sont pas sans rappeler tous les bijoux cités à la fin de « Bénédiction » et dans « Les Litanies de Satan ». Cette association entre la froideur de la beauté – qui rappelle les statues antiques – et ses yeux – qui rappellent les bijoux offerts à Lucifer avant sa chute –, pourrait être encore une fois, le signe d'une fusion de deux époques qui précèdent l'existence du péché : l'une céleste en se référant au Lucifer lumineux, l'autre terrestre en se référant à la période antique. Cette supposition rejoindrait parfaitement l'analyse effectuée dans la première partie où il a été question de placer la pensée baudelairienne avant l'avènement du christianisme. Elle rejoint également la description que fait le poète des « *époques nues* »<sup>5</sup> dans la pièce « V », où les beautés idéales apparaissent à travers le symbole des statues antiques, ainsi que des corps qui jouissent « *sans mensonge et sans anxiété* »<sup>6</sup> dans la période précédant la Chute d'Adam et Ève de l'Éden.

Les beautés froides comme le marbre apparaissent également triomphantes à travers leur férocité qui rappelle celle de la femme du poète dans « Bénédiction ». C'est en effet la cruauté qui s'allie à la froideur pour qualifier la beauté féminine dans la pièce « XXIV : *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne* », où le poète se confère des instincts bestiaux et où la mort fait écho à l'amour :

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> « Le Serpent qui danse », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>5</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 1.

<sup>6</sup> Ibid.

*Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,  
Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,  
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !<sup>1</sup>*

Huit poèmes plus loin, dans la pièce « XXXII : Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive », le poète n'est plus le chasseur qui s'amuse avec sa proie, il se transforme en victime qui offre son pleur, sans effort, à la « reine des cruelles »<sup>2</sup> dont la majesté se reflète dans « la splendeur de [s]es froides prunelles »<sup>3</sup>.

La beauté sculpturale froide et implacable « appartient à la grande famille des tyrans baudelairiens »<sup>4</sup>. Non seulement ces femmes-statues lui inspirent des vers qu'il espère tout aussi éternels, mais elles le pétrifient par leur beauté idéale parce que antique. Dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire précise clairement :

*L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être. Ces gravures peuvent être traduites en beau et en laid; en laid, elles deviennent des caricatures; en beau, des statues antiques.<sup>5</sup>*

La beauté rime donc avec statue de l'antiquité et l'artiste, rêvant de beauté idéale, peut confondre sa chair mortelle et sa vie à jamais inachevée, avec la pierre éternelle de la statue qui symbolise l'achèvement parfait de la beauté. L'artiste peut finir lui-même par être médusé comme le poète dans « Spleen : J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans ». Dans ce poème où s'allie la pierre de la pyramide et du tombeau aux « modes surannées » du XVIII<sup>ème</sup> siècle à travers les pastels de Boucher<sup>6</sup>, souligne selon Alain Niderst<sup>7</sup>, la présence du père de Baudelaire à travers la référence aux « morts les plus chers »<sup>8</sup>. François Baudelaire fut en effet, d'une culture du dix-huitième siècle, ce qui pourrait expliquer la seule référence aux tableaux de Boucher dans l'œuvre baudelairienne :

<sup>1</sup> « XXIV : Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne », FDM, Str. 2.

<sup>2</sup> « XXXII : Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive », FDM, Str. 4.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> J. Starobinski (1994), Op. Cit. p. 64.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1153.

<sup>6</sup> François Boucher (1703-1770), peintre rococo français qui dans son œuvre, a cherché à saisir la beauté épanouie et le charme piquant, ce qui lui valut une réputation de libertin.

<sup>7</sup> A. Niderst, Op. Cit. p. 25.

<sup>8</sup> « Spleen : J'ai plus de souvenirs », FDM, Str. 3.

*Chez son père il y avait de ses « cartons poudreux » pleins de « charmantes eaux-fortes » du dix-huitième siècle. Chez son père il y avait des caricatures de Carle Vernet, des gravures de Debucourt, « des estampes libertines », de « ces annales de la luxure, enfouis dans les bibliothèques », et à les feuilleter l'auteur des *Fleurs du Mal* avoue « tomber de grandes mélancolies [...] Plaisir et douleur mêlés, amertume dont la lèvre a toujours soif »<sup>1,2</sup>*

C'est donc dans ce deuxième « Spleen », qui pourrait souligner l'influence artistique qu'il a tenu de son père, que le poète se fige à son tour, ou l'espère du moins, dans une mélancolie qui rappelle la finitude et l'inachèvement de l'artiste face à la matière éternelle :

*– Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !  
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,  
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux !  
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,<sup>3</sup>*

Un désir d'éternité, qui se traduit par la transformation de la chair du poète en granit, se mêle à une impression de mystère que symbolise le sphinx mythique qui a traversé les âges. L'ingéniosité de la transformation, qui permet au poète de rejoindre les statues qu'il a dressé dans ses vers, est selon Jean Starobinski, le signe de « *l'expérience mélancolique* » :

*Un condensé d'agression et de souffrance, et [...] en même temps [...] une sensation de déperdition vitale, de pétrification.<sup>4</sup>*

En définitive, les références à l'art sculptural tiennent une place de choix dans l'imaginaire baudelairien. Leur importance se reflète à travers un vocabulaire qui d'une part, fait explicitement référence à des statues qui symbolisent une beauté idéale qui rappelle celle des statues antiques, d'autre part, évoque la statue de manière implicite à travers ses attributs qui sont, dans l'imaginaire baudelairien, le marbre, la stérilité et le froid. Ces attributs font référence à une beauté plus moderne où fusionnent l'esthétique antique et l'implacable cruauté qui naît du Mal qui caractérise les beautés modernes.

De leur côté, les références à l'art pictural, comme on l'a vu plus haut, ne sont pas

---

<sup>1</sup> Citations du *Salon de 1846*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 901.

<sup>2</sup> A. Niderst, Op. Cit. p. 25.

<sup>3</sup> « Spleen : J'ai plus de souvenirs », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> J. Starobinski (1994), Op. Cit. p. 64.

en reste dans la poésie baudelairienne. L'amour de la peinture pourrait lui aussi remonter à l'enfance de Baudelaire dont le père<sup>1</sup>, Joseph-François Baudelaire, en plus d'être un connaisseur de l'art sculptural auquel il a initié le jeune Charles, comme noté plus haut, fut également amateur de peinture en s'improvisant peintre du dimanche et en se liant d'amitié avec des peintres et des sculpteurs de son époque. Baudelaire a donc été dès son plus jeune âge, en contact avec le monde de l'art, bercé par sa magie et ses couleurs. Il écrit à sa mère le 30 décembre 1857 :

*Il y a quelques mois, j'ai découvert chez un marchand du passage des Panoramas un tableau de mon père (une figure nue, une femme couchée voyant deux figures nues en rêve) [...] – Mon père était un détestable artiste ; mais toutes ces vieilleries-là ont une valeur morale.<sup>2</sup>*

Dans *Les Fleurs du Mal*, le narrateur apparaît dans « Un Fantôme », comme un poète-peintre condamné par un Dieu sadique « à peindre, hélas ! sur les ténèbres »<sup>3</sup>. Dans le premier fragment du poème où apparaît le poète-peintre, l'obscurité se fait prédominante et les ténèbres donnent le ton dès le titre. Les caveaux, l'allégorie de la *Nuit* et la fatalité imposée par un Dieu moqueur, se liguent dans les deux premières strophes contre le poète-peintre dont la passion déborde sur ce funèbre décor, le poussant à dévorer son propre cœur.

La deuxième partie du sonnet qui s'attèle à la description de Jeanne Duval, décrit le spectre de la maîtresse métisse qui rend visite au poète, rongé par la passion de l'art et pour qui le fantôme apparaît comme une lumière orientale à l'allure rêveuse :

*Je reconnais ma belle visiteuse :  
C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse.<sup>4</sup>*

Ce poème est marqué par un manifeste contraste entre obscurité et lumière qui naît entre la première partie du poème – où apparaît le poète-peintre qui peint sur les ténèbres - et la deuxième partie – où apparaît le spectre lumineux de Jeanne –. Ce même

---

<sup>1</sup> « [...] Joseph-François Baudelaire a le loisir de se consacré à ce qui, au fond, le passionne le plus : la peinture. Car, depuis qu'il a fréquenté le salon de Mme Helvétius et côtoyé des hommes illustres, il se pique de manier le pinceau et se plaît à composer des gouaches. D'ailleurs, il s'est lié avec les peintres Pierre-Paul Prud'hon et Louis Léopold Boilly, qui ont tous les deux à peu près son âge, avec le sculpteur Claude Ramey et avec Jean Naigeon [...]. Il se pique aussi de collectionner des tableaux, des statuettes, des meubles ouvragés en acajou, en noyer ou en laque, des bibelots, de préférence d'époque Louis XVI, et des tas de belles vieilleries. » in. Jean-Baptiste Baronian, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 2006, p. 12-13.

<sup>2</sup> *Corr.* [C.P. & J.T], p. 144.

<sup>3</sup> « Un Fantôme : I- Les Ténèbres », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> *Ibid.* Str. 4.

contraste revient dans le dernier vers du poème, à travers la présence même de Jeanne « *noire et pourtant lumineuse* ». Ce contraste n'est pas sans rappeler la technique du clair-obscur employée par Léonard de Vinci et surtout par Rembrandt, deux des artistes que Baudelaire célèbre parmi les phares de l'humanité.

Les deux derniers fragments d'« Un Fantôme » sont eux aussi marqués par l'art pictural qui se traduit d'emblée à travers leurs titres : « Le Cadre » et « Le Portrait ». Dans « Le Cadre », Baudelaire présente Jeanne comme une œuvre d'art dont la « *nudité voluptueuse* »<sup>1</sup> transforme tout ce qui l'entoure – « *bijoux, meubles, métaux, dorure* »<sup>2</sup> –, en cadre servant à mettre sa beauté en avant. Il décrit cette métisse qui a marqué sa vie et sa poésie, telle une peinture en mouvement, tout comme le faisaient dans leurs tableaux et fresques les artistes-phares de la sixième pièce de *Les Fleurs du Mal*, notamment Eugène Delacroix :

*Et, lente ou brusque, à chaque mouvement  
Montrait la grâce enfantine du singe.*<sup>3</sup>

La peinture du mouvement qu'offre Baudelaire à son lecteur se fait à travers l'association de l'image du singe, animal connu pour son agilité, et la souplesse de l'enfance, ce qui confère à la beauté de Jeanne une grâce que le poète souhaite picturale. Cette beauté enfantine ne rappelle-t-elle pas l'hommage rendu « *à la sainte jeunesse* »<sup>4</sup>, seul trésor esthétique qui subsiste aux « *racés maldives* »<sup>5</sup>, dans la dernière strophe de la pièce « V » ?

De son côté, « Le Portrait », dernier fragment d'« Un Fantôme », s'arrête sur l'angoisse du poète face à la *Maladie* de Jeanne et face à la *Mort* qui guette toutes les personnes qu'il aime. L'allégorisation des sœurs jumelles que sont la *Maladie* et la *Mort*, qui n'est pas sans rappeler « Les Deux bonnes sœurs », met l'accent sur la fatalité qu'impose le « *Dieu moqueur* »<sup>6</sup> du premier fragment du poème, celui-là même qui a condamné le poète à peindre sur les ténèbres comme pour assassiner l'art. C'est probablement lui qui revient dans le dernier fragment du poème, symbolisé par l'allégorie

---

<sup>1</sup> « Un Fantôme : III- Le Cadre », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>4</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 3.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> « Un Fantôme : I- Les Ténèbres », *FDM*, Str. 2.

du *Temps* qui se manifeste à travers l'image de l'« *injurieux vieillard* »<sup>1</sup>, « *noir assassin de la Vie et de l'Art* »<sup>2</sup>, voire doublement assassin car dans ce long poème, s'offre deux œuvres d'art, une œuvre picturale et un poème.

De la Jeanne du passé, « *celle qui fut [s]on plaisir et [s]a gloire* »<sup>3</sup>, celle qui l'avait fait rêvé par sa grâce enfantine, ne reste au poète que la mémoire d'une vieille réalité dont il ne demeure à l'instant présent, « *rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons* »<sup>4</sup> dont la lividité accentue la présence du fantôme qui traverse les quatre fragments du poème.

Dans « *Le Beau navire* », le poète chante encore les louanges de la grâce enfantine autour de laquelle se réunissent tous les arts. Il souhaite tant être peintre, pour décrire cette beauté « *où l'enfance s'allie à la maturité* », qu'il renouvelle ce vœu deux fois, dans deux strophes identiques, la première et la quatrième, dans cette pièce qui en compte dix :

*Je veux te raconter, ô molle enchanteresse !  
Les diverses beautés qui parent ta jeunesse ;  
Je veux te peindre ta beauté,  
Où l'enfance s'allie à la maturité.*<sup>5</sup>

Dans cette pièce, la jeune beauté se distingue également par sa paresse et se voit comparé, comme la femme d'« *Un Serpent qui danse* », à un reptile. C'est en effet, un boa qui symbolise la force séductrice de ses bras. Pour chanter ses louanges, le poète met au service de la « *majestueuse enfant* », les différents arts dont il est fervent. Apparaît la peinture à travers son envie de la peindre mais également à travers la description qu'il fait du corps de cette jeune adulte en citant entre autres, les hercules – qui apparaissent souvent dans les nus picturaux, dotés de corps musclés –. L'art sculptural apparaît quant à lui, à travers les « *nobles jambes* » de la jeune beauté qui rappellent la « *jambe de statue* » – décrite comme « *agile et noble* » – dans « *A une passante* », ainsi que la « *jambe luisante et superbe* » de la belle Dorothée, digne des musées européens. Enfin, l'art musical, cher à Baudelaire, se souligne à travers le rythme qui décrit la démarche féminine.

Par ailleurs, l'influence de la peinture n'est pas en reste dans la poésie en prose où Baudelaire souligne dès la dédicace à Arsène Houssaye, son premier désir de réaliser une

---

<sup>1</sup> « *Un Fantôme* : IV- Le Portrait », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 4.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.* Str. 2.

<sup>5</sup> « *Le Beau navire* », *FDM*, Str. 1 & 4.

poésie semblable à celle d'Aloysius Bertrand qui s'est attelé à composer, en prose, une « *peinture de la vie ancienne* »<sup>1</sup>. Le résultat du travail baudelairien a été différent comme nous l'avons déjà souligné dans la première partie. Sa peinture poétique s'est surtout vue décrire des paysages modernes du Paris contemporain. Parmi ces paysages, apparaît la scène décrite dans « Le Joujou du pauvre » où deux enfants d'un milieu social différent, l'un manifestement pauvre, l'autre expressément riche, admirent tous deux avec le même enthousiasme, le charme inexplicable d'un jouet d'une nature saugrenue :

*De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.*

*A travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! Les parents, par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même.*

*Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur.*<sup>2</sup>

C'est à travers la métaphore de l'œil d'un amateur de peinture que le poète évoque la beauté du jeune enfant à l'allure pauvre et crasseuse. Connaisseur, le poète la voit et l'admire, ce qui le pousse à suivre l'échange innocent entre les deux enfants, séparés par la grille du château, symbole de la barrière sociale qui scinde leur petit univers en deux. Le poète admire la beauté du marmot-paria mais observe également le comportement du jeune enfant « *beau et frais, habillé de ces vêtements de compagne si pleins de coquetterie* ». Devait-il sans doute voir dans ce curieux échange, l'innocence qui fait le secret des jeunes beautés qu'il décrit dans la pièce « V » ou encore, la naïveté nécessaire à l'idéal esthétique. L'innocence consent à ce que ces deux enfants puissent partager de manière fraternelle, la beauté d'un instant d'échange où la candeur commune, qui caractérise leur regard sur les choses, leur permet d'apprécier la beauté d'un jouet hors-norme. Le portrait que brosse le poète du jouet, rejoint en tout point de vue, le regard qu'il porte sur l'esthétique qu'il souhaite partager avec son lecteur, celle « *d'extraire la beauté du Mal* »<sup>3</sup>.

Ces quelques exemples du vocabulaire employé dans la poésie baudelairienne,

---

<sup>1</sup> « A Arsène Houssaye », *SDP*, § 3.

<sup>2</sup> « Le Joujou du pauvre », *SDP*, § 5.

<sup>3</sup> Premier projet de préface de *Les Fleurs du Mal*, in. *Œ.C.* [C.P. T.1], p. 181.

soulignent l'importance de l'art, qu'il soit pictural ou sculptural, dans l'imaginaire du poète manifestement enclin à la peinture.

Baudelaire aurait-il eu envie d'être peintre ? Peut-être bien, c'est du moins le vœu qu'il exprime dans le trente-sixième poème en prose qu'il nomme « Le Désir de peindre ».

Dans cette trente-sixième pièce en prose, Baudelaire souligne de nouveau son intérêt pour la beauté qu'il perçoit dans la curiosité et la bizarrerie et qui apparaît dans ce poème, à travers les traits d'une femme que le poète aperçoit furtivement avant qu'elle ne disparaisse en lui laissant une impression de beauté parfaite et idéale qu'il essaie de peindre à son lecteur. L'apparition et la disparition soudaines de cette beauté fugitive font naître chez le poète, une alliance émotionnelle, à la fois d'affliction et de bonheur. Elles sèment en lui, un profond désir de peindre. On retrouve ici la douleur qui fait l'exception de l'artiste telle qu'elle a été décrite dans les premières pièces de *Les Fleurs du Mal*. Une souffrance qui prend l'apparence d'une bénédiction :

*Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire !*

*Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu !<sup>1</sup>*

La fugacité de cette présence féminine lui confère les allures d'une apparition qui pourrait faire songer à toutes ses visions que le poète décrit, dans un état de rêve éveillé, dans ces deux recueils, notamment dans *Le Spleen de Paris* où l'on peut citer l'exemple de la *Sylphide*, *l'Idole* qui apparaît au poète dans « La Chambre double », comme par enchantement, couchée sur le lit et qui disparaît brusquement quand des coups à la porte le réveillent de son hallucination. Ce sont ces visions à caractère démonique, avec lesquelles naît un « rapport fantasmatique »<sup>2</sup>, qui font le bonheur du poète ainsi que de l'artiste. Des apparitions qu'engendrent toutes les substances hallucinogènes qui permettent de mieux goûter aux différentes sensations et d'apprécier davantage les détails qui font la beauté des choses.

De son côté, la distinction entre l'homme ordinaire et l'artiste rappelle l'œil du connaisseur évoqué dans « Le Joujou du pauvre », qui permet au narrateur du poème d'apprécier la beauté de l'enfant-paria et de son jeune ami en train de contempler leur jouet

---

<sup>1</sup> « Le Désir de peindre », *SDP*, § 1 et 2.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, « Le Désir de peindre et la poétique du désir », *Béréenice* n°7, mars 1983, pp. 53-63.

fascinant. C'est le même genre de regard que l'artiste porte sur cette présence fugitive qui hante son esprit et qu'il décrit dans un langage chthonien<sup>1</sup> qui accentue la bizarrerie.

Tout compte fait, à travers la peinture de ce qu'il voudrait être la beauté de la vie moderne, Baudelaire insiste sur l'importance de capturer des instants furtifs dans une sorte d'hyper-nature où apparaissent des sylphides hallucinatoires et où les statues prennent vie pour rappeler la beauté idéale des sculptures antiques. Cette furtivité du temps que le poète voudrait étirer, met l'accent sur son irrémédiable passage qui mène, inéluctablement vers la mort. « *Le Temps mange la vie !* » s'écrie Baudelaire dans « L'Ennemi », ce qui fait de l'œuvre artistique, la seule possibilité pour l'artiste d'atteindre l'immortalité.

En parlant de l'art sculptural, Jean Starobinski souligne :

*La statue surpasse la temporalité humaine et marque une supériorité ontologique. Les statues sont l'en-soi de la gloire et du chagrin. Du fait de leur achèvement, elles éveillent dans le spectateur la culpabilité de son inachèvement.*<sup>2</sup>

N'est-ce pas là le propre de toute œuvre d'art ? L'art n'est-il pas destiné à « *résit[er] à la ruine du temps* »<sup>3</sup> ?

En définitive, l'influence de l'art apparaît dans la poésie baudelairienne à travers un langage poétique qui l'évoque en créant des correspondances et une unicité de l'esthétique. Cette fusion se fait d'une part, à travers l'idée de la beauté qui trouve sa source d'abord, dans le souvenir nostalgique du passé, notamment celui de l'antiquité, ensuite, dans les beautés enfantines que peint le poète dans un langage qui évoque à la fois l'animal et l'exotisme, enfin, dans les beautés froides et cruelles dont le regard lumineux rappelle la lumière de Satan.

L'importance que semble avoir le langage artistique dans la poésie baudelairienne ainsi que la présence de la techniques du clair-obscur adoptée dans plusieurs de ses descriptions, soulignent l'importance de l'art dans l'imaginaire baudelairien qui constitue

---

<sup>1</sup> Voir l'analyse du poème « Le Désir de peindre » que propose Peter Fröhlicher dans « *Le Désir de peindre. Une poétique en acte* », in. *L'Année Baudelaire*, 2009, pp. 31-47 et où il tente de montrer que ce poème en prose, longtemps négligé par la critique littéraire, définit la poétique baudelairienne. Nous pensons quant à nous, que ce poème joue un rôle central dans la définition du bizarre tel que le conçoit Baudelaire mais ne constitue pas pour autant une poétique à la manière de la pièce « V » de *Les Fleurs du Mal*.

<sup>2</sup> J. Starobinski (1994), Op. Cit. p. 57.

<sup>3</sup> Jean-Claude Rolland, « L'esprit délié du temps », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », N°50, Gallimard, Paris, 1994, pp. 35-43, p. 36.

une partie importante de son trajet anthropologique.

### **Conclusion :**

Cette deuxième partie qui s'est donnée pour objet d'analyser la relation intime entre l'art et la poésie baudelairienne, a permis de montrer l'existence ainsi que l'importance de l'art dans les représentations imaginaires de Baudelaire. C'est la même supériorité que Baudelaire accorde au poète et à l'artiste. Faute d'être compris, cette supériorité les pousse souvent à se réfugier dans la solitude.

Par ailleurs, de par son expérience de critique d'art et de grand amateur de peinture et de sculpture, Baudelaire a voulu d'une part, atteindre une nouvelle conception de la beauté esthétique qui s'inspire du Mal tout en étant commune à tous les arts et d'autre part, intégrer dans ses propres textes poétiques des fragments de ces arts à travers des ekphrasis, qui passent souvent par un langage corporel ou par des tableaux poétiques, qui mettent l'accent sur l'influence de ces arts sur son propre imaginaire.

Cette synesthésie qui naît des arts et qui s'effectue à travers une conception esthétique nouvelle qui leur est commune, met l'accent sur la complexité d'accès à l'art. Cette difficulté de l'esthétique pousse le poète d'une part, à s'intéresser de plus près au récepteur de l'art qu'il soit poétique, pictural ou plastique, en l'occurrence le lecteur et le public et d'autre part, à se révolter contre l'esprit français du XIX<sup>ème</sup> siècle, incapable d'apprécier la vraie beauté des choses. L'esprit friand de progrès a été critiqué à travers le public lui-même et son indifférence mais également, à travers la décadence de la poésie et de la peinture dont la réelle beauté, difficile à saisir, devient de plus en plus obsolète face à l'apparition d'une nouvelle génération d'artistes qui ont choisi la facilité à travers des textes sans passion et sans beauté intérieure, dont le seul but est de séduire un public de plus en plus amateur de facilité, ou encore à travers l'apparition d'un nouvel art qui s'apprête à ôter à la poésie et à la peinture leur essence ontologique, à savoir, la photographie.

Cette partie a également permis de voir l'importance du corps dans les représentations picturales et sculpturales qui s'offrent d'une part, à travers un langage corporel ou le corps est assimilé aux statues et aux matériaux dans lesquels elles sont fondues, d'autre part, à travers des ekphrasis comme dans « Danse macabre » ou à travers des *tableaux allégoriques* où Baudelaire se fait à la fois poète et peintre comme dans « Une

Martyre » ou « Une Charogne ».

Ces descriptions corporelles qui sont le reflet de la constante présence de l'art, sont également le reflet d'un imaginaire féminin et morbide sur lequel règne la violence et la mort. En s'accroissant, ces motifs rejoignent ceux relevés dans le premier chapitre d'où la nécessité de revenir, dans la dernière partie de ce travail, sur ce trio thématique que forme le corps – notamment féminin –, la violence et la mort.

### **Troisième partie**

## **L'imaginaire religieux : La poésie du Mal**

## TROISIÈME PARTIE: L'imaginaire religieux : La poésie du Mal

*Je forme la lumière et crée les ténèbres, j'établis  
la paix et je suis l'auteur du mal: moi, l'Eternel,  
je fais tout cela.*

(ESAÏE 45: 7 - Bible du rabbinat français – 1966)

### Introduction :

La première partie de ce travail avait eu pour objectif d'exposer les prémices de l'imaginaire baudelairien qui apparaissent dès les poèmes liminaires. D'une part, cette analyse a permis de dégager les thèmes importants annoncés dès le seuil du recueil, d'autre part, de relever la constante présence du Mal, souvent exprimé à travers des images corporelles par lesquelles s'exprime le poète pour refléter ses plus intimes pensées. De son côté, la deuxième partie qui a eu pour objet de montrer la centralité de l'art dans la poésie baudelairienne, a permis de constater l'importance du Mal dans l'imaginaire artistique baudelairien.

Par ailleurs, l'arrêt sur l'image de Satan a permis de faire une nouvelle lecture du poème « Bénédiction » considéré jusque-là comme le poème de l'inspiration divine, où le poète se résigne à la souffrance. La nouvelle lecture de ce poème a montré la nécessité d'étudier de plus près la conception que se fait Baudelaire de la religion afin de mieux cerner son imaginaire qui souvent s'y attèle.

De son côté, la critique littéraire s'est souvent appliquée à étudier la versatilité baudelairienne afin de trancher la question et de dire, selon les uns, que Baudelaire est un « catholique romain »<sup>1</sup> qui représente « avant tout le Satan méchant dont une longue tradition a fixé l'image »<sup>2</sup>, un Baudelaire qui se place dans « l'orthodoxie chrétienne »<sup>3</sup>. D'autres tentent de convaincre d'un Baudelaire luciférien<sup>4</sup> ou encore, d'un poète du satanisme romantique<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Prévost, *Baudelaire : Essai sur l'inspiration et la critique poétique*, Mercure de France, Paris, 1953, p. 69. Voir aussi Lloyd James Austin, *L'Univers poétique de Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1956, p. 112-126.

<sup>2</sup> Op. Cit. Paul Bénichou, p. 11.

<sup>3</sup> Marcel-A Ruff, *L'esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, Paris, 1955, p. 223.

<sup>4</sup> Jean Kostka, *Lucifer démasqué*, Slatkine, Genève et Paris, 1983, pp. 107 – 108.

<sup>5</sup> Mariella Di Maio, « La chair, la mort et le diable » in. Op. Cit. *Baudelaire : Actes du colloque de la Sorbonne*, p. 75

Dans l'une des dernières réflexions à ce sujet, Yves Bonnefoy souligne clairement que Baudelaire « *ne croit pas* »<sup>1</sup> en Dieu pendant que Jean-Paul Sartre dans son *Baudelaire*, voit en lui un « *prêtre des messes noires* » :

*Il y a entre ses actes et ceux du coupable vulgaire la différence qui sépare les messes noires de l'athéisme. L'athée ne se soucie pas de Dieu, parce qu'il a décidé une fois pour toutes qu'il n'existait pas. Mais le prêtre des messes noires hait Dieu parce qu'Il est aimable, le bafoue parce qu'Il est respectable ; il met sa volonté à nier l'ordre établi, mais, en même temps, il conserve cet ordre et le conserve plus que jamais.*<sup>2</sup>

Dans sa réponse à l'analyse sartrienne au sujet de la religion de Baudelaire, la position de Georges Bataille pourrait rappeler celle du poète lui-même telle qu'on l'a vue dans la dédicace refusée par Théophile Gautier<sup>3</sup> :

*La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aigüe du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une « hypermorale ».*<sup>4</sup>

Walter Benjamin rejoint également ce point de vue en se basant sur la dualité qui apparaît dans la poésie baudelairienne entre le passé antique et le présent chrétien et moderne :

*L'opposition entre l'antiquité et la modernité, qui apparaît chez Baudelaire dans le contexte pragmatique, doit être placée dans le contexte allégorique.*<sup>5</sup>

De son côté, Anatole France précise que :

*Baudelaire n'est pas le poète du vice ; il est le poète du péché, ce qui est bien différent.*<sup>6</sup>

Pendant que Léon Bopp va plus loin en affirmant que :

*Chacun lit dans l'œuvre baudelairienne – et il en ira ainsi de l'interprétation des diverses pièces – la conviction de ses propres convictions.*<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Yves Bonnefoy, *Le siècle de Baudelaire*, Paris, Seuil, 2014, p. 8.

<sup>2</sup> J. P. Sartre, Op. Cit. p. 80-81.

<sup>3</sup> Cf. p. 30.

<sup>4</sup> Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, « Folio essais », Gallimard, Paris, 1957, p. 27.

<sup>5</sup> W. Benjamin, Op. Cit. p. 217.

<sup>6</sup> Anatole France, *Le Temps*, 14 avril 1889, in. Œuvres complètes, Tome VII, p. 734. Cité par A. Guyaux, Op. Cit. p. 131.

<sup>7</sup> Léon Bopp, *Ésotérisme de Baudelaire*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1972, p. 35.

De notre point de vue, la question qui se pose réellement ne porte pas tant sur la versatilité du poète connue et avérée mais surtout sur les raisons même de cette versatilité. En d'autres termes ; pourquoi Baudelaire connaît-il cette inconstance dans sa croyance poétique et qu'est-ce qui le pousse d'un extrême religieux à un autre ?

Afin de tenter de répondre à cette question, il serait nécessaire de voir de plus près la place qu'occupe la religion dans l'esprit du XIX<sup>ème</sup> siècle afin de mieux situer la pensée baudelairienne et son originalité. Ce sera là l'objet du premier chapitre de cette partie. Quant à lui, le deuxième chapitre aura pour objectif d'étudier, d'une part, les différentes représentations de la religion telles qu'elles apparaissent dans les deux recueils baudelairiens avec toute la versatilité qui en ressort et de constater, d'autre part, la présence ainsi que l'importance du corps dans ces différentes représentations.

### **1. La religion dans l'esprit du XIX<sup>ème</sup> siècle :**

Ce chapitre n'a aucunement la prétention d'étudier minutieusement la place qu'a pu occuper la religion dans l'esprit du XIX<sup>ème</sup>. Il vise seulement à en donner un aperçu général afin de pouvoir situer le point de vue baudelairien dans ce siècle qui est le sien, ce qui pourrait permettre de mieux approcher son imaginaire.

Dans son dernier livre intitulé *Le siècle de Baudelaire*<sup>1</sup>, Yves Bonnefoy aborde de manière synthétique et efficace le sujet de la religion dans ce siècle qui connaît une crise de l'Esprit intellectuel. Cette crise est selon Bonnefoy, une manifeste conséquence de la pensée du siècle des lumières qui connut une grande élévation de l'esprit scientifique par la force de l'analyse et de la déduction. En effet, le XVIII<sup>ème</sup> siècle est celui de « *la banalisation de l'incroyance* »<sup>2</sup> à travers des icônes de la pensée française comme Voltaire qui fut tantôt athée, tantôt déiste, notamment à travers sa célèbre expression « *écrasez l'infâme !* », cet infâme n'étant autre que la religion. Voltaire est même allé jusqu'à construire de cette même expression, devenue célèbre, un genre de « *formule cabaliste* »<sup>3</sup> ; *Écrlinf* constituée à partir du début des mots formant son expression et « *qu'il opposera au monogramme du Christ et à l'inscription de la foi.* »<sup>4</sup>

Y. Bonnefoy affirme que l'éloignement du divin a causé le déclin de la poésie,

---

<sup>1</sup> Y. Bonnefoy (2014), Op. Cit., p. 7-12.

<sup>2</sup> Ibid. p. 7.

<sup>3</sup> M. L'abbé Maynard, *Voltaire, sa vie et ses œuvres*, Ambroise Bray, Paris, 1857, p. 485.

<sup>4</sup>Ibid.

que « *Pompignan ou Voltaire n'avaient guère de religion, au siècle précédent* »<sup>1</sup> et que, parallèlement « *ils n'avaient pas non plus beaucoup de poésie* »<sup>2</sup>. De ce fait, les deux phénomènes sont liés malgré « *leur emploi de plus en plus résolument rhétorique de la parole rythmée dont [ces auteurs] tentaient de préserver l'apparence.* »<sup>3</sup>. Comme la religion, la poésie est ce qui permet la transcendance, et ce siècle de la raison qui renie la sensibilité, ne sait plus en maîtriser la rhétorique et donne naissance selon Bonnefoy, à une poésie voire à une littérature « *satisfaisante de soi* »<sup>4</sup>.

Née à la fin de l'ère des lumières en France, une nouvelle littérature d'inspiration anglo-saxonne s'éloigne de la raison de ce siècle mais également des articles de foi, en tentant de « *percevoir de la transcendance dans les situations et les choses de la réalité empirique* »<sup>5</sup>. Il s'agit de la littérature gothique qui s'est voulue « *antipapiste* »<sup>6</sup> en faisant « *du moine l'incarnation fantasmatique de la perversion* »<sup>7</sup>, et des personnages au service du Mal, des héros. Ces derniers s'incarnent dans des figures telles que « *anges maudits, hommes fatals, délinquants sublimes ou vampires* »<sup>8</sup> qui sont tous l'incarnation d'un mal d'une origine religieuse, influencée par l'enfer miltonien qui les a rendus « *moins diaboliques* »<sup>9</sup>.

Cette littérature avait cependant, « *à errer – étonnée, effrayée, peu capable pourtant encore d'un vrai ressaisissement –* »<sup>10</sup>. Elle, qui fut exclusive au genre romanesque et qui fut d'abord féminine – écrite mais également lue surtout par des femmes<sup>11</sup> –, finit par s'imposer dans toute l'Europe et même aux États-Unis, en cultivant le goût de la peur et de la terreur que l'on retrouve à titre d'exemple chez Allan Edgar Poe dont l'influence sur Baudelaire est indéniable.

Le romantisme naît alors à un moment de déchéance religieuse et marque une rupture avec cette crise de la foi chrétienne tout en consolidant ses liens avec celle-ci. L'époque romantique est d'ailleurs considérée par l'histoire littéraire, comme l'une des

---

<sup>1</sup> Y. Bonnefoy (2014), Op. Cit. p. 7.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> François Angelier, « À quel saint se vouer ? » in. *Le Magazine littéraire* n°552 – Février 2015.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> M. Di Maio, Op. Cit. p. 75.

<sup>9</sup> Ibid. p. 74.

<sup>10</sup> Y. Bonnefoy (2014), Op. Cit.

<sup>11</sup> Citons à titre d'exemple ; Ann Radcliff avec *Les mystères d'Udolphe en 1794* et Mary Shelley avec *Frankenstein ou le Prométhée moderne* en 1818.

dernières caractérisées par une présence du divin. En effet, comme le précise Chrétien Muller, « *l'élan sublime de la religion chrétienne et l'enthousiasme pour l'histoire nationale en font la base* »<sup>1</sup>, notamment à la naissance du courant. C'est d'ailleurs avec Chateaubriand et son *Génie du christianisme* (1802), que s'ouvre le siècle romantique faisant de ce courant littéraire une sorte de renaissance religieuse et spirituelle qui s'éloigne de la ferveur scientifique de la philosophie des lumières car « *le point de départ de la religion* » est, comme l'affirme Victor Hugo, « *toujours le point de départ de la poésie* »<sup>2</sup>.

A travers sa douleur, Le poète lui-même était considéré par les romantiques comme une sorte de prophète. Il devient à l'image de tous les prophètes à travers l'histoire des religions, « *un génie, traversé par la parole confuse de Dieu, ou des Dieux* », vivant « *nécessairement une tragédie existentielle, condition et effet de sa vocation* »<sup>3</sup>.

Cependant, ce retour vers la religion ne se présente pas toujours de manière traditionnelle chez tous les auteurs. Beaucoup d'entre eux tentent de trouver de nouvelles voies impénétrables que celles connues jusque-là, laissant ainsi planer un sentiment de prochaine décadence qui mènera les penseurs et les écrivains de la fin du siècle, vers des « *temps impies* »<sup>4</sup>, vers la « *mort de Dieu* »<sup>5</sup>. En effet, si « *certains écrivains, poètes ou romanciers sont (...) considérés comme des penseurs religieux : c'est le cas de Coleridge, devenu fervent croyant, aussi bien que Novalis, Leopardi ou encore Dostoïevski* »<sup>6</sup> et Lamartine en France – ce dernier enclin à des préoccupations humanitaires –, d'autres préfèrent « *chercher des voies nouvelles en s'affranchissant du catholicisme (Hugo, Quinet, Zola), ou en tentant de surmonter le rapport chrétien au monde (Nietzsche, Rimbaud)[...]* »<sup>7</sup> à la fin du siècle.

Ainsi, pendant que Victor Hugo définit le poète comme un prophète dont la mission est de guider vers la vérité, Alfred de Vigny ne voit dans les textes religieux

---

<sup>1</sup> Chrétien Muller, *De la littérature allemande*, J. J. Paschoud, Genève, 1826, p. 43, cité in. Christian A. E. Jackson, *L'Évolution du romantisme : l'année 1826*, Slatkine, Genève, 1986, p. 48.

<sup>2</sup> Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Critique et présentation de Jean Pierre Reynaud, Robert Laffont, Paris, 1985, p. 9.

<sup>3</sup> Hugues Lethierry (Dir.), *Humour et discipline(s)*, Tome I : Mûrir de rire, Editions Publibook Université, 2015, p. 151.

<sup>4</sup> Cité par Sophie Guermès, « Avant-propos », in. *Les Religions du XIX<sup>ème</sup> siècle : IV<sup>ème</sup> Congrès de la SERD à Paris du 26 au 28 novembre 2009*. Actes édités par Sophie Guermès et Bertrand Marchal (Mise en ligne septembre 2011) sur : [www.etudes.romantiques.ish-lyon.cnrs.fr](http://www.etudes.romantiques.ish-lyon.cnrs.fr)

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

qu'une référence culturelle où il puise des images imprégnées dans l'imaginaire collectif. De son côté, Balzac affirme dans la préface du *Père Goriot* :

*La vertu est absolue, elle est indivisible (...) tandis que le vice est multiforme, multicolore<sup>1</sup>, ondoyant, capricieux.<sup>2</sup>*

Cette réflexion – qui rappelle l'idée du vice telle que présentée par l'auteur des *Fleurs du Mal* dans « Au Lecteur » – reflète la révolte de certains écrivains comme Baudelaire, ou encore Stendhal, qui prônent la nécessité de la liberté de l'art vis-à-vis de la religion et œuvrent « pour une « spiritualisation » du réel qui n'a[urait] de compte à rendre qu'à l'homme »<sup>3</sup>. De son côté, Théophile Gautier replonge dans l'idéal de la Beauté tel que perçu par le monde gréco-romain, « la religion d'Homère se confond à ses yeux avec la religion de l'art »<sup>4</sup>.

Par ailleurs, ce qui caractérise ce retour au mysticisme chrétien, c'est le renouveau apporté aux symboles de la foi auxquels les romantiques accordent de nouvelles interprétations imaginaires qui ne présentent pour la plupart, aucune concordance avec les textes sacrés.

Parmi ces références religieuses, apparaît l'idée optimiste que les romantiques se font de Satan. En effet, ce dernier qui représente l'image du Mal et de la Chute dans la tradition chrétienne où il détient le statut du Prince des Enfers, se voit accorder par les romantiques une sorte d'aura qui n'existe nulle part dans les textes sacrés. En d'autres termes, les romantiques réhabilitent Satan et s'attachent « à l'exalter comme la victime propriétaire d'un ciel aveugle et cruel »<sup>5</sup>. Les romantiques remettent au jour un débat qui fut clos au III<sup>ème</sup> siècle, « à savoir si Satan peut être racheté, peut obtenir le pardon, s'il peut sortir de son péché »<sup>6</sup>.

Byron, Shelley, Lamartine et Hugo voient en lui « le frère de [leurs] malheurs »<sup>7</sup>,

---

<sup>1</sup> Cette idée développée par Balzac, n'est pas sans rappeler l'idée du kaléidoscope que Baudelaire emploie dans l'ébauche de la dédicace à Arsène Houssaye pour décrire son recueil en prose. Cf. Première partie, p. 34-35.

<sup>2</sup> Préface de *Le Père Goriot*, Sous la direction de P.-G. Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1976.

<sup>3</sup> Michel Brix, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Editions Peeters, Société des Etudes Classiques, Louvain-Namur, 1999, p. 283.

<sup>4</sup> Ibid. p. 120.

<sup>5</sup> P. Arnold, Op. Cit. p.33.

<sup>6</sup> P. Benichou, Op. Cit., p. 10.

<sup>7</sup> P. Arnold, Op. Cit.

donnant « *le ton de toute une littérature du satanisme, point toujours sincère* »<sup>1</sup>. Hugo qui écrit vers la fin de sa vie *La fin de Satan et de Dieu*, offre des poèmes qui restent tout de même « *emprunts du sentiment d'une surnature* »<sup>2</sup>.

Cela dit, cette sympathie pour Satan, même si elle n'est pas toujours sincère, sert déjà cette distanciation entre l'art et la religion qui sera plus concrète chez les poètes qui succéderont à cette génération.

L'optimisme des romantiques vis-à-vis de la question de Satan naît entre autres, de leur désespérance de Dieu qui donnait à beaucoup d'entre eux, l'impression de les avoir abandonnés. Vers la moitié du siècle, « *les poètes répondaient à l'humanité qui les rejetait en la maudissant et au Dieu qui les désespérait en désespérant de lui* »<sup>3</sup>. C'est à cette période que Baudelaire commença à composer ses vers.

Déjà, très tôt dans la période romantique, Vigny<sup>4</sup> publie en 1824 le long poème « *Éloa ou la sœur des anges mystère* ». En 1838, c'est Lamartine qui publie *La chute d'un ange* et bien plus tard, en 1866 et à titre posthume, paraît *La fin de Satan* de Victor Hugo. Ces trois œuvres de trois influents auteurs, présentent deux points communs qui consistent d'une part, à faire de Satan l'image centrale de leur œuvre et d'autre part, à donner une conception optimiste à la fin que peut attendre le Prince des Enfers. En effet, en créant de nouvelles légendes autour de Satan, beaucoup de romantiques se sont mis à rêver de l'anéantissement du Mal au jour du Jugement Dernier. Cela consisterait selon eux, dans le pardon qui serait accordé par Dieu au Prince des Ténèbres. Par ailleurs, vu le contexte historique de la Révolution, le crime d'insoumission de Satan trouve de la sympathie aux yeux des romantiques qui font de lui une sorte de héros<sup>5</sup>.

En définitive, la crise religieuse du XVIII<sup>ème</sup> ne disparaît pas réellement. Elle ne fait que prendre une nouvelle forme car le romantisme revient certes vers la religion catholique, mais tente de la réinventer en donnant de nouvelles dimensions à ses mythes les plus anciens. Ce travail d'imagination basé sur les mythes bibliques pourrait être l'un

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Y. Bonnefoy (2014), Op. Cit. p. 8.

<sup>3</sup> P. Benichou, Op. Cit. p. 12.

<sup>4</sup> A propos de ce poème Vigny écrit à Deschamps le 7 septembre lui disant : « Je viens de faire des vers damnés, et je vous écris sur leur poitrine, je voudrais qu'on ne fit pas un autre pape, tant ils me font craindre l'excommunication par la suite. Vous devinez que c'est de Satan qu'il s'agit, il est presque sauvé. Je vais noircir un peu la fin pour me sauver ». Cité par André Jarry in. *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire : Lecture Psychanalytique*, (Tome I), Droz, Genève, 1998, p. 117.

<sup>5</sup> P. Bénichou, Op. Cit., p. 11.

des facteurs qui ont participé à la naissance du sentiment de liberté de l'art vis-à-vis de la religion. La poésie et la religion qui étaient jusque-là intimement liées par le désir de transcendance, se voient contraintes à un divorce ontologique faisant de chacune d'elle une entité à part entière. Yves Bonnefoy présente cette séparation comme l'un des critères de la poésie moderne et considère Baudelaire à ce titre, comme le poète qui a marqué le début de cette modernité<sup>1</sup> dont le flambeau sera passé aux symbolistes tels que Rimbaud et Mallarmé, dont la position par rapport à la religion fut sans équivoque.

C'est donc à cette période, où on commence à se demander s'il ne faut pas « *devenir nous-même des dieux* »<sup>2</sup>, qu'apparaît la poésie baudelairienne avec ses influences mais aussi son originalité qu'il sera question de voir de plus près dans les chapitres suivants.

## 2. La religion dans la poésie baudelairienne:

Le bref aperçu proposé dans le premier chapitre a permis de dresser un panorama de la place qu'a occupé la religion dans l'esprit littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il a surtout permis de constater la réinvention des mythes bibliques qui a mené entre autres, à une réhabilitation de l'image de Satan. Une image moderne qui aurait influencé l'écriture de Baudelaire car il y'avait, « *parmi les auteurs de rachat du diable, quelques-uns de ses amis* »<sup>3</sup>.

Le présent chapitre se donne pour objet de se centrer sur l'étude des représentations religieuses dans l'imaginaire baudelairien. L'analyse s'attelle à deux points importants : la réalité du supposé satanisme présent dans la poésie baudelairienne ; et les raisons de la versatilité qui y est clairement présente.

Ce chapitre s'articule autour de trois axes principaux. D'abord, l'étude de la présence de l'*Ennui*, l'un des maux fondamentaux – et même le pire de tous – annoncé dès « Au Lecteur ». Ensuite, inspiré de la lecture de « Bénédiction », ce chapitre se penche sur l'image que donne Baudelaire de la présence divine dans sa poésie. Il est enfin question

---

<sup>1</sup> La dissociation de la poésie et de la religion pourrait se refléter dans la dédicace refusée par Théophile Gautier où Baudelaire situe son recueil par de-là le Bien et le Mal. Cf. Première partie, p. 29-30.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Aphorisme 125 « L'Insensé », [Traduction de Henri Albert], Arvensa Editions, p. 249. Bien que le texte de Nietzsche apparaisse bien après la publication des écrits de Baudelaire, il n'en demeure pas moins que l'auteur des *Fleurs du Mal*, comme l'assure Bonnefoy, a été le premier à trouver une nouvelle manière de transcendance autre que la religion, en l'occurrence ; la poésie.

<sup>3</sup> P. Bénichou, Op. Cit. p. 11

d'analyser les deux sections centrales<sup>1</sup> de *Les Fleurs du Mal* : Fleurs du Mal et Révolte, à travers des parallèles textuels établis avec d'autres poèmes des deux recueils.

### 2.1. Le plus monstrueux des vices

Baudelaire entame son premier recueil, dès « Au Lecteur » qui joue le rôle traditionnel d'Avvertissement, avec la centralité de *l'Ennui* du point de vue du poète et de celui de son lecteur, présentés en relation fraternelle avec une sous-jacente complicité. *L'Ennui* allégorisé, mentionné à la fin du texte, est défini comme le pire des vices et le plus effroyable des monstres, ce qui pousse à croire que cet état d'âme est pour Baudelaire, plus dangereux que le Diable lui-même – présenté dès la troisième strophe du poème comme manipulateur de l'esprit humain—. De fait, le point de départ de cette analyse, sera l'étude de cette allégorisation de *l'Ennui* présentée comme une menace, à la fois religieuse et existentielle, au poète et à son lecteur.

L'emploi de *l'Ennui* dans les deux recueils baudelairiens présente des distinctions au fil des poèmes, notamment à travers son allégorisation qui n'est pas systématique ainsi que son emploi au singulier ou au pluriel. *L'Ennui*, employé au singulier, est allégorisé dans des poèmes comme « Au Lecteur », « La Destruction » ou « Le Joueur généreux ». Il est également mentionné en minuscule comme dans « Sed non Satiata », « La Chambre double » ou « Le Mauvais vitrier ». Ces différents emplois du mot impliquent différentes connotations.

Dès le poème-préface du premier recueil, *l'Ennui* est accompagné de l'omniprésence du Mal qui contrôle le corps et l'âme du poète et de son lecteur. Il y apparaît comme plus répugnant que les plus grands péchés et plus vil que les pires vices. Cela se reflète à travers les images d'animaux auxquelles se réfère le poète dans la huitième strophe du poème, ainsi qu'à travers l'image du monstre à laquelle *l'Ennui* est associé.

Le point de vue de certains critiques comme Paul Benichou, assimile cette image effrayante de *l'Ennui* au péché de *l'acardia* qui menace les moines vivant en isolement en les poussant à l'incuriosité. Il est vrai que dans « Spleen : *J'ai plus de souvenir que si j'avais mille ans* », Baudelaire associe l'ennui à l'incuriosité :

---

<sup>1</sup> Centrales de par la place qu'elles occupent dans le premier recueil. Elles constituent les quatrième et cinquième sections du recueil, celles qui précède la dernière intitulée La Mort.

*L'ennui, fruit de la morne incuriosité,  
Prend les proportions de l'immoralité.<sup>1</sup>*

Certes, l'association de l'*ennui* à l'*incuriosité* rappelle le péché de l'*acadia*, cependant, nous allons voir que le poète tente souvent de montrer que l'*Ennui* mène également à la cruauté et au sadisme, comme l'exprime bien la mention de l'*immoralité* dans les vers précédents. En effet, Baudelaire montre dans plusieurs de ses textes, qu'il préfère s'abandonner aux péchés que de se laisser en proie à l'*Ennui*.

C'est donc le Mal qui apparaît comme premier associé de l'*Ennui*. Dès « Au Lecteur », Baudelaire s'efforce de montrer l'omniprésence de ce Mal qui annonce des poèmes comme « Le Possédé » où le Diable, qui apparaît à travers l'image de *Belzébuth*, intervient comme une troisième présence dans la relation intime du poète et de sa vénéneuse. L'*Ennui* est donc associé dans ces deux poèmes à la femme et au Démon.

Pour sa part, le Démon dans « Le Possédé », comme il apparaît bien dès le titre, fait plus que manipuler l'esprit comme dans « Au Lecteur ». Il arrive à posséder l'âme du poète qui s'écrit dans le dernier vers : « Ô mon cher *Belzébuth*<sup>2</sup>, je t'adore ! »<sup>3</sup>. *Belzébuth* sort le poète et sa maîtresse du « gouffre de l'*Ennui* »<sup>4</sup> dans lequel ils étaient, il contrôle leurs âmes mais aussi, leurs corps. Il les mène vers une vie de débauche dans laquelle la maîtresse du poète s'en va offrir son corps dans des endroits où sa prunelle s'allume « à la flamme des lustres »<sup>5</sup> et où le désir qu'elle provoque allume « les regards des rustres »<sup>6</sup>.

Ces regards rappellent ceux des personnes qui entourent le Diable dans « Le Joueur généreux », elles aussi tentent de fuir l'*Ennui*. Dans la dernière strophe de « Le Possédé », le poète exprime sa totale possession par le Diable à travers l'image de son corps qui tremble d'amour devant le Mal :

*Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant  
Qui ne crie : Ô mon cher Belzébuth, je t'adore !<sup>7</sup>*

---

<sup>1</sup> « Spleen LXXVI », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> *Belzébuth* est le « prince des démons selon les écritures ; le premier en pouvoir et en crime après Satan, selon Milton ; chef suprême de l'empire infernal, selon la plupart des démonographes. » in. M. Colin de Plancy, *Dictionnaire infernal ou bibliothèque universelle : Sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses*, (Tome 1), La librairie universelle de P. Mongie, Paris, 1825, p. 357.

<sup>3</sup> « Le Possédé », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid. Str. 4.

L'*Ennui* allégorisé dans la première strophe de « Le Possédé », est caractérisé par sa profondeur semblable à un « gouffre »<sup>1</sup>. Le poète, après avoir averti son lecteur dans le poème liminaire de la larme de l'*Ennui*, joint ici la femme à sa peur du « *monstre délicat* »<sup>2</sup>. Il semble préférer sombrer dans la débauche que de s'abandonner au « *pleur involontaire* »<sup>3</sup>.

Dans « Le Destruction », l'allégorisation de l'*Ennui* apparaît elle aussi, accompagnée de l'image du Démon qui entre encore en possession du corps et de l'âme du poète qui se décrit dans un cadre infernal qui l'éloigne « *du regard de Dieu* »<sup>4</sup>. Le poète se présente comme une victime du Mal qui l'envahit en usurpant le contrôle de son être par la biais de son amour pour l'Art, la Beauté et les « *filtres infâmes* »<sup>5</sup>.

Malgré la possession du poète par le Démon, son corps n'est plus vibrant et en transe comme dans « Le Possédé », il est, au contraire blessé et souffrant. De leur côté, les prunelles allumés par le feu du désir du texte précédent, laissent place à « *des yeux plein de confusions* »<sup>6</sup> devant les « *plaines de l'Ennui* »<sup>7</sup> où le poète est conduit par le Démon.

Ainsi, se souligne la versatilité dont la poésie baudelairienne fait preuve car le Démon qui jusque-là possédait le corps et l'âme du poète pour le sauver de l'*Ennui*, devient celui qui l'y conduit pour l'abandonner.

Pourquoi ce changement de point de vue d'autant qu'à sa première publication en 1855, dans *La Revue des Deux Mondes*, ce poème portait alors le titre de « Volupté » ?

Dans *Le Spleen de Paris* et plus particulièrement dans « Le Mauvais vitrier » et « Le Joueur généreux », Baudelaire s'éloigne du « *désir éternel et coupable* »<sup>8</sup> pour replonger dans l'hystérie satanique qui pourrait rappeler celle d'« Épigraphe pour un livre condamné ». En effet, dans ces deux textes, le poète tente d'échapper à l'*Ennui* en abandonnant son âme aux pulsions sataniques dans le premier, et en la vendant au Diable dans le second.

En effet, pour échapper à l'*Ennui* et au désœuvrement, le poète s'abandonne dans

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>2</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 10.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 3.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>7</sup> Ibid. Str. 3. – Cf. à l'analyse approfondie du poème, p. 308 à 312.

<sup>8</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 1.

« Le Mauvais vitrier », à « *une impulsion mystérieuse et inconnue* »<sup>1</sup>, une « *folle énergie* »<sup>2</sup>, une force qu'il ne se soupçonnait pas. Il réalise que cette attitude frénétique n'est pas naturelle, qu'elle est exceptionnelle car le résultat de la manipulation « *des Démons malicieux [qui] se glissent en nous et [qui] nous font accomplir à notre insu, leurs plus absurdes volontés* »<sup>3</sup>. Cette image ramène une fois de plus, vers la conception première du Démon, possesseur de l'âme et délivreur de l'*Ennui*.

C'est en tentant d'échapper à la morosité d'un après-midi parisien que le poète se voit pris, dans cette neuvième pièce de *Le Spleen de Paris*, d'une excitation soudaine, vraisemblablement démoniaque, qui lui donne l'impression d'être sur le point d'accomplir « *quelque chose de grand, une action d'éclat* »<sup>4</sup>. C'est peu de le dire car c'est en grands éclats de verre que se termine le poème après que le narrateur ait jeté un pot de fleurs sur le dos d'un marchand de vitres ambulants à qui, par pur sadisme, il avait fait monter six étages pour finalement ne rien acheter, pour la simple raison que le marchand n'avait pas de vitres colorées. En vérité, c'est l'*Ennui* qui a poussé le narrateur à un geste aussi sadique. En se brisant, les vitres incolores provoquent « *le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre* »<sup>5</sup>, un son qui rend le narrateur « *ivre de [s]a folie* »<sup>6</sup>.

Cette énergie énigmatique et satanique est pour le poète, la délivrance absolue du poids de l'*Ennui* et, même si son geste est des plus répréhensibles, il se délecte de la symphonie des verres cassés en s'écriant : « *La vie en beau ! la vie en beau !* »<sup>7</sup>. De fait, la possession du Diable revient de nouveau. Ce dernier, pour le plus grand bonheur du poète, le pousse à sortir de l'*Ennui*, même si c'est pour accomplir des actions ignobles. Baudelaire clôt d'ailleurs son poème avec une des phrases les plus révélatrices vis-à-vis de ces impulsions : « *Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance* »<sup>8</sup>.

Dans « Le Joueur généreux », le poète – toujours pour échapper au « *monstre délicat* » – va plus loin que s'abandonner à la possession démoniaque. Il imagine un récit hallucinatoire – qui rappelle les textes de la littérature noire et fantastique – où le narrateur

---

<sup>1</sup> « Le Mauvais Vitrier », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> Ibid. § 2.

<sup>3</sup> Ibid. § 8.

<sup>4</sup> Ibid. § 9.

<sup>5</sup> Ibid. § 14.

<sup>6</sup> Ibid. § 15.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid. § 16.

rencontre « Un Joueur généreux » envers lequel il ressent une affection inexplicée et une sympathie telle, qu'il accepte de le suivre dans un endroit insoupçonné. Une fois sur les lieux, le poète découvre la présence d'hommes et de femmes ayant tous un point commun ; une lueur dans leurs yeux qui reflète « *l'horreur de l'ennui* » et le « *désir immortel de se sentir vivre* »<sup>1</sup>. Le narrateur, admiratif devant « Son Altesse » son hôte, passe une agréable soirée faite de divers échanges où, petit à petit, il amène le lecteur à deviner l'identité du *joueur généreux* qui s'avère être le Diable.

Dans l'intime échange, *le joueur généreux* confesse à son hôte, la seule frayeur qu'il a eue en sa longue vie. Elle survient un soir où un prédicateur dans une assemblée de personnes s'écria :

*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 !<sup>2</sup>*

Ce compère qui ne veut à aucun prix être démasqué, fait pourtant cette confession au poète. Pourquoi ?

Peut-être parce qu'il avait confiance en sa fidélité, d'autant que pendant cette curieuse soirée, le poète joue son âme et la perd. Cette perte ne semble point le perturber ou le troubler, il confie sans remords :

*[...] j'avais joué et perdu mon âme, en partie liée avec une insouciance et une légèreté héroïques. L'âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelques fois si gênante, que je n'éprouvai, quant à cette perte, qu'un peu moins d'émotion que si j'avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite.<sup>3</sup>*

Le narrateur perd donc son âme sans le moindre émoi, « *une perte irrémédiable* »<sup>4</sup> qui se voit offrir en guise de consolation, la capacité « *de soulager et de vaincre, pendant toute [sa] vie, cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes [ses] maladies et de tous [ses] misérables progrès* »<sup>5</sup>. De fait, même si cela se passe dans un récit hallucinatoire, le poète vend quand-même son âme au Diable et confesse avoir désiré, s'il n'avait pas eu peur de se ridiculiser devant l'assistance, de se jeter « *aux*

---

<sup>1</sup> « Le Joueur Généreux », *SDP*, p. 90.

<sup>2</sup> « Le Joueur Généreux », *SDP*, § 5.

<sup>3</sup> Ibid. § 3.

<sup>4</sup> Ibid. § 8.

<sup>5</sup> Ibid.

*pieds de ce joueur généreux pour le remercier* »<sup>1</sup>. Comme dans le poème précédent, la fin de « Le Joueur généreux » est assez troublante car le poète, en rentrant chez lui et après avoir vendu son âme au Diable, raconte :

*Mais peu à peu, après que je l'eus quitté, l'incurable défiance rentra dans mon sein ; je n'osais plus croire à un si prodigieux bonheur, et, en me couchant, faisant encore ma prière par un reste d'habitude imbécile, je répétais dans un demi-sommeil « Mon Dieu ! Seigneur, mon Dieu ! faites que le diable me tienne sa parole ! »*<sup>2</sup>

Cette curieuse soirée qui se termine sur une tout aussi curieuse prière, peut révéler d'une part, l'idée que la croyance en Dieu subsiste à toutes les tentations miroitées par le Démon. D'autre part – si l'on note la stupidité de l'habitude de la prière signalée par l'auteur – nous pourrions également supposer qu'il s'agit là d'une note d'humour ironique dont le but serait de remettre en question la croyance religieuse, d'autant que le poète prie Dieu de faire en sorte que le Diable puisse tenir sa parole, ce qui peut être considéré comme à la limite de l'absurde, voire d'une ironique provocation.

Jusque-là, l'*Ennui* apparaît la plupart du temps, comme le facteur principal qui pousse le poète à faire alliance avec le Diable, à se laisser posséder par cette entité qu'il présente comme étant positive parce qu'elle est la seule à pouvoir le sortir du désœuvrement duquel souffre son âme, en proie à une angoisse existentielle.

Si l'*Ennui* apparaît souvent à travers l'image du Diable, il apparaît également à travers celle de Dieu ou du moins, à travers un vocabulaire qui le suggère tel que *la cloche* et le *Ciel* ou encore *le paradis* et *les remords*. Ces références pourraient être une sorte de justificatif du refuge du poète dans le Mal. En effet, à la différence de ses semblables qui arrivent à trouver la compensation de leur souffrance dans la religion, le poète se sent abandonné de Dieu<sup>3</sup>.

C'est au pluriel qu'est employé le mot *ennui* dans « La Cloche fêlée » où l'image du Diable disparaît pour laisser place à l'autre versant de la religion qui apparaît dans le son de la cloche mais aussi, dans le désespoir et dans la mort :

*Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux  
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,  
Jette fidèlement son cri religieux,*

---

<sup>1</sup> Ibid. § 9.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Nous reviendrons sur les manifestations de l'absence divine dans le chapitre suivant, p. 259.

*Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !*

*Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ces ennuis  
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,  
Il arrive souvent que sa voix affaiblie*

*Seemble 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.<sup>1</sup>*

Loin de l'image du Diable, existe une présence divine implicite à travers la présence du « *cri religieux* » que lance la cloche vers le ciel, et à laquelle le poète compare son âme qui, contrairement au vieux clocher, est fêlée. Le poète se sent abandonné et son corps, auparavant vibrant sous l'effet de la possession de Belzébuth, se trouve ici blessé, saignant et se battant non contre la mort, mais pour mourir. En d'autres termes, le poète arrivait dans les poèmes précédents, à trouver refuge dans le Mal pour échapper à l'ennui mais loin de ce dernier, il se sent abandonné par Dieu et préfère fournir « *d'immenses efforts* » pour mourir.

Cette « *pulsion de la mort* »<sup>2</sup> relevée à la fin de « La Cloche fêlée », annonce les quatre poèmes suivants, les quatre « Spleen ». Poèmes d'inspiration morbide, où l'on retrouve dans le dernier, « *Quand le ciel bas et lourd* », l'image des cloches qui apparaît dans la quatrième strophe, en association à celle de l'ennui dans la première.

Ce quatrième « Spleen » est également marqué par la présence implicite de Dieu décrite dès le premier vers du poème, à travers l'image de ce « *ciel bas et lourd* » qui « *pèse comme un couvercle* ». Ce premier vers suggère une rupture mystique entre la terre et le ciel en attribuant à ce dernier, un poids qui se ressent dans l'âme du poète dont « *l'esprit gémissant est en proie aux longs ennuis* »<sup>3</sup>. De son côté, la quatrième strophe reprend l'idée de la croyance telle qu'elle apparaît dans « Le Joueur généreux », à la différence près qu'à l'endroit de l'humour noté dans le poème en prose, se révèle ici une sorte de critique amère, voire une noire colère envers ceux qui croient encore en ce ciel dont le poids se fait si lourd :

*Des cloches tout à coup sautent avec furie  
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,*

---

<sup>1</sup> « La Cloche fêlée », *FDM*, Str. 2 & 4.

<sup>2</sup> Dominique Poissonnier, *La Pulsion de la Mort : De Freud à Lacan*, Collection « Point Hors Ligne », Érès, Toulouse, 1998.

<sup>3</sup> « Spleen LXXVIII », *FDM*, Str. 1.

*Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.<sup>1</sup>*

Il est possible de noter un contraste avec le poème précédent qui apparaît dans l'effet produit par le son des cloches. En effet, dans « La Cloche fêlée », le poète jalouse le « *cri religieux* » qui semble procurer assurance et bien-être malgré la vieillesse ou la maladie du corps. Or, dans le présent poème, on note la description négative de ce même son qui se transforme en « *affreux hurlement* ». Il devient le signe de l'inutilité de la foi à travers ces esprits qui incarnent probablement les croyants. Ces derniers, parce qu'ils ont cru, se voient « *errants et sans patrie* »<sup>2</sup>.

Dans « L'Âme du vin », Baudelaire ne fait pas directement référence aux cloches mais décrit une journée dominicale où le vin prend, au lieu de la messe religieuse marquée par le son des cloches, une place centrale dans la vie « *d'un homme usé par les travaux* »<sup>3</sup> :

*Entends-tu retentir les refrains des dimanches  
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant ?  
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,  
Tu me glorifieras et tu seras content ;<sup>4</sup>*

Le son des cloches est remplacé ici par le retentissement des refrains dominicaux qui se caractérisent par le gazouillement du vin que le travailleur glorifie au lieu de Dieu, en cette journée du Seigneur. Le sein palpitant fait songer quant à lui, au poète lorsqu'il s'identifie au Christ dans « Bénédiction », lorsque sa femme se fraye un chemin vers son cœur avec ses ongles de harpie. Ce lien entre les deux poèmes montre la prétendue foi du poète de « Bénédiction », supplantée par l'âme du vin.

Par ailleurs, l'image de l'*Ennui*, associée à l'absence de Dieu, réapparaît souvent dans la poésie baudelairienne à travers des regards ennuyés qui se tournent vers un ciel censé transcender par un mysticisme qui se fait absent. C'est le cas à titre d'exemples, dans « Les Vocations » et « L'Amour du mensonge ». Dans ce dernier, le poète décrit « *l'ennui [du] regard profond* »<sup>5</sup> de sa maîtresse. Il s'interroge sur ce que cache sa mélancolie en faisant appel à une paire d'yeux anonyme et pourtant révélatrice du vide qu'elle recèle :

*Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,*

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>2</sup> « Spleen : *Quand le ciel bas et lourd* », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> « L'Âme du vin », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>5</sup> « L'Amour du mensonge », *FDM*, Str. 1.

*Qui ne recèle point de secrets précieux ;  
Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,  
Plus vides plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !<sup>1</sup>*

Cette strophe est probablement une sorte de dernière lueur crépusculaire de la fin de la croyance religieuse. Les *Cieux* sont bien là, aussi profonds qu'ils sont supposés l'être, mais leur profondeur ne trouve que l'écho de leur vide. La religion devient une belle vitrine du néant.

Dans « Les Vocations », Baudelaire fait la description de quatre petits garçons qui discutent en une fin de journée d'automne, sous un ciel « déjà verdâtre où les nuages d'or flottaient comme des continents en voyage »<sup>2</sup>. La couleur verte revient souvent dans la poésie baudelairienne avec une connotation négative<sup>3</sup>. Songeons au « succube verdâtre »<sup>4</sup> dans « La Muse malade » où à « l'eau verte du Léthé »<sup>5</sup> dans « Spleen LXXVII », où cette couleur présente une symbolique satanique lorsqu'elle est associée au rouge ou au rose, ce qui n'est pas sans rappeler les tableaux de Delacroix, notamment la strophe qui lui est consacrée dans « Les Phares ».

La couleur verte apparaît également comme couleur d'yeux qui s'avèrent cruels comme dans « Le Poison », « Ciel brouillé », « Les Bienfaits de la lune » ou « La Soupe et les nuages ». De fait, le recours à cette couleur dès le début de « Les Vocations » pour qualifier le ciel, pourrait supposer dès l'entrée du poème, une rupture avec le mysticisme divin qui revient, quelques lignes plus loin, au cours du singulier échange qu'ont les quatre petits garçons.

En effet, dans un sentiment d'intime confiance, chacun des petites garçons raconte une expérience singulière l'ayant marqué. Le premier décrit avec ferveur, l'excitation qu'a provoquée en lui le mélange de terreur et d'amour que dégagent des femmes aperçues, lors d'une sortie au théâtre. Le deuxième, fixant le ciel avec insistance, est convaincu de voir Dieu se déplacer sur un nuage pour finalement disparaître derrière un clocher. Le petit garçon attend vainement car Dieu ne réapparaît plus. Le troisième enfant

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>2</sup> « Les Vocations », *SDP*, § 1.

<sup>3</sup> La couleur verte apparaît aussi avec une connotation positive lorsqu'elle se rapporte à l'enfance ou au voyage comme dans « Parfum exotique » ou « Mœsta Errabunda ».

<sup>4</sup> « La Muse malade », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> « Spleen LXXVII », *FDM*, v. 18.

« dont toute la petite personne était marquée d'une vivacité et d'une vitalité singulière »<sup>1</sup>, pressé sans doute de confesser son expérience à lui, s'écrit comme pour mettre fin à une mascarade: « Est-il bête celui-là avec son bon Dieu, que lui seul peut apercevoir ! »<sup>2</sup>. Il réussit ainsi à avoir l'attention de son jeune auditoire afin de raconter une nuit passée dans le même lit que sa bonne. Avec ravissement, il décrit la douceur de sa peau et l'odeur enivrante de ses cheveux. L'extase de ce souvenir enflamme son regard à la lueur du soleil couchant.

Pour le poète qui raconte la scène, il était évident que :

*Le jeune auteur de cette prodigieuse révélation (...) ne perdrait pas sa vie à chercher la Divinité dans les nuées, et qu'il la trouverait fréquemment ailleurs*<sup>3</sup>.

Enfin, le dernier petit garçon n'ayant pas une « belle bonne pour [le] dorloter »<sup>4</sup>, privé de théâtre par son tuteur avare, et délaissé de Dieu qui ne s'intéresse guère à son ennui, raconte son désir de liberté et son rêve de l'ailleurs qu'il a cru reconnaître dans une troupe de musiciens ambulants au teint oriental et aux yeux sombres et brillants qu'il avait croisé au village. Il parle de leur vie de bohème et de pauvreté comme d'une existence idéale, libre de toute contrainte.

Ce discours précoce du jeune garçon désintéresse petit à petit ses trois jeunes amis et n'attire que la sympathie du poète :

*L'air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un 'incompris'. Je le regardais attentivement ; il y avait dans son œil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui je ne sais pourquoi, excitait la mienne, au point que j'eus un instant l'idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu.*<sup>5</sup>

De fait, Dieu est évoqué dans ce poème pour montrer son désintéressement de l'ennui du quatrième petit garçon dans lequel le poète se reconnaît. Il est également évoqué par le deuxième petit garçon qui regarde longuement le ciel mais en vain car le regard divin disparaît derrière le clocher, symbole religieux, comme pour montrer que le pouvoir divin n'existe que dans les Églises d'où il est incapable de sortir.

---

<sup>1</sup> « Les Vocations », *SDP*, § 6.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid. § 7.

<sup>4</sup> Ibid. § 8.

<sup>5</sup> Ibid. § 13.

Il y'a ici une sorte d'abandon divin des croyants symbolisés dans l'image ce jeune garçon. Le troisième est quant à lui décrit comme étant plus vif d'esprit que ses camarades. Il est celui qui réussira à échapper à l'*Ennui*, sachant trouver la transcendance dans les choses de la vie quotidienne.

A posteriori, lorsque le poète souffre de ce Mal *irréremédiable* qu'est l'*Ennui*, il choisit de s'abandonner aux manifestations frénétiques du Démon pour en échapper, mais quand ces dernières se font attendre et qu'il se sent abandonné de Dieu, le poète se réfugie dans le curieux espoir de mourir comme il fut le cas dans « La Cloche fêlée ». Cette envie de mourir mêlée au spleen et à l'*Ennui* se trouve encore plus accentuée dans les poèmes du spleen.

Imprégné de deux dimensions mystiques, l'une chrétienne, l'autre mythique et égyptienne, la pièce « Spleen : *J'ai plus de souvenirs* » est également marquée par une manifeste présence de l'ennui. Le poème s'ouvre sur la description des souvenirs affligés qui reflètent le désespoir d'un moribond, dans une solitude infernale. L'enfer baudelairien est souvent fait de solitude et de décor désertique comme il est le cas dans « La Destruction ».

Dans « Spleen LXXVI », l'inspiration macabre se fait ressentir à travers la description que le poète fait de son cerveau. Chargé de tristes souvenirs, ce centre de la réflexion devient « *un immense caveau* »<sup>1</sup> semblable à une pyramide, sanctuaire funéraire imposant par sa taille et par sa macabre symbolique.

Pour sa part, la référence égyptienne apparaît à la fin du poème avec le recours à l'image d'un Sphinx qui « *Ne chante qu'au rayons du soleil qui se couche* »<sup>2</sup>. Cette créature mythique à laquelle est comparé le poète, correspond parfaitement à l'idée de l'*Ennui* et de l'enfer baudelairien. Jadis crainte par les gens soucieux de traverser le lieu des sanctuaires, cette créature se trouve maintenant « *ignoré(e) du monde insoucieux* »<sup>3</sup>.

Le « *vieux sphinx* »<sup>4</sup> est comme le poète, décrit comme étant plongé dans la solitude « *d'un Sahara brumeux* »<sup>5</sup> où il est « *ignoré du monde* »<sup>6</sup>. Il rappelle, à travers une inversion révélatrice de la morbidité du poète, la statue de Memnon qui, elle, chantait aux

---

<sup>1</sup> « Spleen LXXVI », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

rayons du soleil levant.

Par ailleurs, il est possible de noter, dans la première strophe, ce qui pourrait être considéré comme une connotation chrétienne. En effet, la présence des remords associée, comme dans « Au Lecteur », aux vers qui dévorent des corps, souligne une morbidité plus accentuée que celle du poème-préface. Les vers du « Spleen » dévorent les morts :

*Je suis un cimetière abhorré de la lune,  
Où comme des remords se traînent de longs vers  
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.<sup>1</sup>*

L'association des remords aux insectes rappelle d'une part, la première strophe d'« Au Lecteur » où les corps des mendiants nourrissent la vermine comme le poète et son lecteur nourrissent leurs remords. Elle rappelle d'autre part, « Remords posthume » où le poète prévient sa belle ténébreuse du « *ver qui rongera [s]a peau comme un remords* »<sup>2</sup>.

Dans « Spleen LXXVI », la présence des vers est plus révélatrice de l'angoisse ressentie face à la mort car le poète décrit ces insectes qui dévorent, au présent, – et non au futur comme dans « Remords posthume » ou dans « Une Charogne » – des corps morts et non vivants – comme dans « Au Lecteur » –. Par ailleurs, en notant l'immensité du cerveau du poète, qui apparaît à travers l'image de la pyramide et de la mort, il serait possible de l'associer au cerveau qui apparaît dans la sixième strophe d'« Au Lecteur » où « *ribote un peuple de Démons* »<sup>3</sup>, « *comme un million d'helminthes* »<sup>4</sup>. Une strophe où le poète et son lecteur respirent la *Mort*. La présence de celle-ci est d'ailleurs plus accentuée, à travers le recours à l'image des chiens et du gibier qui vient remplacer le sphinx solitaire du poème précédent.

C'est au cœur de ce décor fait d'angoisse, de fiel et de mort qu'apparaît l'ennui comme facteur d'immoralité :

*L'ennui, fruit de la morne incuriosité,  
Prends les proportions de l'immoralité.<sup>5</sup>*

En ce lieu désertique et morbide où le poète s'imagine être un sphinx malheureux et solitaire, où malgré l'absence du Démon, de Satan ou du Diable, Baudelaire explique

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> « Remords posthume », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 6.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> « Spleen LXXVI », *FDM*, Str. 2.

clairement que c'est l'*Ennui* qui pousse à l'immoralité. Il donne l'impression que même en l'absence du Mal démoniaque, le poète, possédé par ce dernier, lui reste entièrement fidèle.

L'immoralité annoncée dans « Spleen LXXVI », se concrétise dans le poème suivant, « Spleen LXXVII » où le poète sombre dans la cruauté à travers l'image de ce roi qui n'arrive à se distraire de rien, ni de la souffrance de son peuple ni de l'impudeur de ses dames :

*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.  
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,  
Ni son peuple mourant en face du balcon.<sup>1</sup>*

« Spleen LXXVII » rappelle plusieurs des poèmes étudiés plus haut tels que « Les Vocations », à travers la vie idéale des musiciens ambulants qui sont pauvres mais puissants dans la liberté que leur offre leur mode de vie, ainsi qu'à travers la couleur verte, « *couleur satanique du diable et de ses créatures* »<sup>2</sup>. Cette couleur est mentionnée au dernier vers de « Spleen LXXVII », pour qualifier l'eau du Léthé<sup>3</sup>, fleuve mythique de l'oubli, qui coule dans les veines de ce jeune roi pourtant très vieux. Ce qui n'est pas sans rappeler le « Spleen » précédent où le poète affirme avoir « *plus de souvenirs que [s'il] avai[t] mille ans* »<sup>4</sup>.

Ce sont donc ces souvenirs cités dans le deuxième « Spleen » qui font que le poète – qui s'efface au profit de son double, le roi – s'ennuie malgré sa jeunesse comme s'il était condamné par des « *puissances suprêmes* »<sup>5</sup> à vivre dans une perpétuelle mélancolie due à « *cette bizarre affection de l'Ennui* »<sup>6</sup> qui le mène à « *l'immoralité* »<sup>7</sup>. Celle-ci se ressent à travers le sadisme du roi, « *ce cruel malade* »<sup>8</sup> que les glorieuses histoires des « *bains de sang qui des Romains nous viennent* »<sup>9</sup> n'arrivent point à distraire. Ce même roi devient

<sup>1</sup> « Spleen LXXVII », *FDM*, v. 1-6.

<sup>2</sup> *Le sens dans tous les sens : voir, toucher, écouter, respirer les Fleurs du Mal*, (Sous la direction de) Frederica Locatelli, EDUCatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, 2015.

<sup>3</sup> Dans la mythologie gréco-latine, le Léthé « est une source des Enfers. Les âmes des défunts viennent s'y désaltérer aux eaux de l'oubli et toutes les peines du monde terrestre s'évanouissent aussitôt. » in. M. Philibert, *Op. Cit.* p. 159.

<sup>4</sup> « Spleen LXXVI : J'ai plus de souvenirs », *FDM*, Str. 1.

<sup>5</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>6</sup> « Le Joueur généreux », *SDP*, § 8.

<sup>7</sup> « Spleen LXXVI », *FDM*, Str. 2.

<sup>8</sup> « Spleen LXXVII », v. 8.

<sup>9</sup> *Ibid.* v. 15.

prince dans « Une Mort héroïque » où le poète brosse un portrait plus détaillé de ce personnage cruel. Tout autant mélancolique et sadique, il va jusqu'à ressentir le besoin immoral d'être spectateur de ces bains de sang en les commettant lui-même.

Tel le poète, ce prince se distingue par son amour pour l'art dont il est fin connaisseur. Comme lui, il n'a « *d'ennemi [plus] dangereux que l'Ennui* »<sup>1</sup> qu'il tente de fuir par tous les moyens au point de mériter, sans conteste et tel le poète dans « Bénédiction », « *l'épithète de monstre* »<sup>2</sup>. Dans ses tentatives désespérées d'échapper à son pire ennemi, le prince, suite à une conspiration contre lui de quelques gentilshommes de son peuple parmi lesquels se trouve Fanciouille, son bouffon préféré, choisit de trouver en cela une nouvelle manière de découvrir « *des plaisirs inattendus* »<sup>3</sup>. En effet, dans un mouvement mental d'une extrême cruauté, il décide de tous les condamner à mort au détail près que Fanciouille serait obligé de monter sur scène pour faire rire l'assistance avant même de se faire exécuter. L'âme « *curieuse et malade* » du prince « *voulait juger de la valeur des talents scéniques d'un homme condamné à mort* »<sup>4</sup>.

Un personnage comparable à Fanciouille apparaît dans « Le Fou et la Vénus », le septième poème de *Le Spleen de Paris*. Ne portant pas de nom, il est également « *un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède* »<sup>5</sup>. Ainsi, c'est l'Ennui qui pousse encore à la cruauté, à l'envie de tirer un plaisir immoral de la souffrance de l'autre, exclu et marginalisé. Dans ce poème, il ne s'agit pas d'un roi ou d'un prince mais d'une Vénus, une sorte de reine au caractère mythique et divin qui, comme ses prédécesseurs, et par *Ennui*, se désintéresse de la souffrance de son bouffon aux « *yeux pleins de larmes (...) inférieur en cela au plus imparfait des animaux* »<sup>6</sup>.

La femme est donc décrite comme l'égale de l'homme face à l'Ennui. Comme lui, elle fait preuve de cruauté pour échapper à ce mal existentiel en recherchant « *L'extase universelle des choses* »<sup>7</sup>. L'ébauche de cette femme cruelle apparaissait déjà dans « Bénédiction » à travers la femme du poète arrachant le cœur de ce dernier pour le jeter en pâture aux bêtes.

---

<sup>1</sup> « Une Mort héroïque », *SDP*, § 3.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid. § 5.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> « Le Fou et la Vénus », *SDP*, § 5.

<sup>6</sup> Ibid. § 6.

<sup>7</sup> Ibid. § 2.

Même lorsqu'elle n'est pas divinisée telle la femme-Déesse dans « Le Fou et la Vénus », la femme est tout aussi cruelle, voire animalisée et diabolisée dans la pièce « XXV » de *Les Fleurs du Mal* :

*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle<sup>1</sup>,  
Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle.  
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,  
Il te faut chaque jour un cœur au râtelier.<sup>2</sup>*

La femme est ainsi décrite comme une créature insatiable, consumée par l'ennui qui l'amène à dévorer, tel un animal, le cœur de ses amants, et de se nourrir de leur sang. La deuxième strophe de ce poème rappelle la pièce « V » de *Les Fleurs du Mal* à travers l'image du corps-machine, qui symbolise la perfection, et celle de la fécondité de Cybèle, qui symbolise la générosité. Ces images subissent ici une inversion négative qui transforme la femme en une « *Machine aveugle et sourde* »<sup>3</sup> à la fécondité cruelle, dont le but est d'échapper à l'*Ennui*. Soumise elle-même au sadisme provoqué par l'ennui, elle devient « *reine des péchés* »<sup>4</sup>.

De son côté, le corps féminin est mis en avant à travers des descriptions visant à souligner la cruauté de la femme, à travers des dents acérées qui servent à dévorer le cœur du poète et de ses semblables. Le corps évoque aussi la séduction de la femme à travers ses yeux « *illuminés* »<sup>5</sup> qui rappellent le regard hypnotisant des vampires. Ils font ainsi naître une sorte d'attraction irrésistible et mystérieuse dont le but est de « *pétrir un génie* »<sup>6</sup>. Ainsi, la cruauté de la femme est à la fois destructrice mais aussi inspiratrice et génératrice de génie lorsqu'elle est tel le Démon, un « *Salutaire élément* »<sup>7</sup>.

La « *reine des péchés* », décrite comme portant en elle à la fois le Mal et son remède, revient dans « Sed non Satiata » dans un décor emprunt du paganisme de la culture antique, d'une part à travers le titre du poème qui reprend un vers de Juvénal<sup>8</sup>,

---

<sup>1</sup> « Autrefois, espace qu'on laissait entre le lit et la muraille ». In. *Dictionnaire Larousse* en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ruelle/70207?q=ruelle#69448>.

<sup>2</sup> « XXV : Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », FDM, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> « Le titre est un vers de Juvénal relatif à Messaline : 'Et lassata viris, sed non satiata, recessit' » in. Pierre-Louis Rey, *Madame Bovary et les savoirs*, (Sous la direction de Gisèle Séginger), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009, (n°1 p. 134).

d'autre part à travers plusieurs références à la mythologie telles que la Mégère<sup>1</sup>, le Styx<sup>2</sup> et Prospérine<sup>3</sup>.

La présence de *L'Ennui* dans ce poème, s'accompagne de celle du diable qui s'incarne cette fois, dans le corps de la Vénus noire. Le poète déclare la flamme de sa passion à sa maîtresse, incarnation du Démon, et l'aime d'autant que ses « *yeux sont la citerne où boivent [ses] ennuis* »<sup>4</sup>. D'une part, la femme de par son corps et son âme, un « *démon sans pitié* ». Elle est d'autre part, par ses « *deux grands yeux noirs* », un remède aux ennuis du poète qui lui est totalement soumis. Ce texte très ressemblant au poème « XXV », peut aussi rappeler par moments, « Le Possédé » à travers la référence aux yeux et au regard, ainsi qu'à travers la description du corps féminin qui se pavane comme une arme maléfique de séduction.

En définitive, *l'Ennui*, le plus terrible des monstres, apparaît dans la poésie baudelairienne sous différentes formes. Le poète peut tenter de lui échapper en se réfugiant dans le Mal que lui inspire le Démon. En effet, pour échapper au « *monstre délicat* »<sup>5</sup> qui lui rappelle l'omniprésence de la mort et le passage irrémédiable du temps, le poète choisit délibérément le Mal et préfère « *l'éternité de la damnation* »<sup>6</sup> à *l'Ennui*. Ce dernier est également évoqué pour décrire l'absence du divin face à ce Mal existentiel, montrant par-là que Dieu se désintéresse de *l'Ennui* des hommes, ce qui pousse le poète et ses semblables à une cruauté salvatrice qui passe souvent par des sévices corporels.

En d'autres termes, le poète est prêt à vendre son corps et son âme au Diable comme dans « Le Possédé » et dans « Le Joueur généreux », plutôt que de se laisser aller à *l'Ennui* qui lui rappelle sa condition d'humain, condamné à vivre dans l'irrémédiable passage du *Temps* qui attaque le corps par la vieillesse ou la maladie.

---

<sup>1</sup> Dans la mythologie gréco-latine, Mégère est l'une des trois furies avec Alecto et Tisiphone. Pour sa part, Mégère personnifie la haine et l'envie. In. M. Philibert, *Op. Cit.* p. 179.

<sup>2</sup> Dans la mythologie gréco-latine, le Styx est l'un des cinq fleuves qui séparent les Enfers du monde terrestre, il est le gardien des serments irrévocables sur lesquels jurent les dieux. In. *Ibid.* p. 255.

<sup>3</sup> Nom latin de Perséphone ravie par Hadès, le dieu des Enfers. Sa mère Déméter la chercha pendant neuf jours et neuf nuits avant d'affâmer la terre. In. *Ibid.* p. 228. – C'est peut-être pour cela que Baudelaire mentionne le chiffre neuf dans son poème.

<sup>4</sup> « *Sed non satiata* », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> « *Au Lecteur* », *FDM*, Str. 10.

<sup>6</sup> « *Le Mauvais vitrier* », *SDP*, § 16.

## 2.2. Dieu entre présence, absence et cruauté :

Le parallèle textuel entre « Bénédiction » et « Le Reniement de saint Pierre » effectué dans la première partie, a permis de relever des descriptions qui mettent en scène l'image d'un dieu cruel. Par ailleurs, apparaissent dans l'analyse de la présence de l'ennui dans la poésie baudelairienne, d'autres descriptions qui soulignent l'absence divine. Une défection qui mène le poète tantôt vers la dérision du divin, tantôt vers une colère contre les symboles de la religion.

### 2.2.1. Les manifestations d'un Dieu absent :

Le chapitre précédent a révélé plusieurs textes faisant état de l'absence de Dieu, à travers différentes images qui présentent un ciel vide pour le grand malheur du poète. Ces manifestations de l'absence divine, étudiées à travers la présence de l'Ennui, poussent à regarder de plus près des textes comme « La Cloche fêlée », où le poète espère en vain une manifestation divine salvatrice ou encore ; « Les Vocations » où Dieu, invisible aux yeux de la plupart des petits garçons, disparaît même aux yeux du seul d'entre eux qui arrivait à le voir. De son côté, « L'Amour du mensonge » a révélé l'image d'un ciel dont la profondeur rime avec son inutile immensité, pendant qu'« Un Joueur généreux » souligne une stérilité qui, poussée jusqu'au ridicule de la croyance, apparaît dans l'ironie sur laquelle se termine le poème. L'absence divine s'est également manifestée dans « Spleen IV » avec l'abandon annonciateur de la cruauté divine, à travers le son de cloche qui revêt une allure d'« affreux hurlements »<sup>1</sup>.

Plusieurs autres textes baudelairiens font également référence à un ciel vide et sans pouvoir, un ciel démissionnaire qui abandonne le poète. Ce dernier, lassé de le chercher, finit par se réfugier ailleurs.

C'est à travers un « je » lyrique qui marque la différence du poète à travers son amour du bizarre, que ce dernier exprime dans « La Voix », sa profonde douleur à suivre des yeux un ciel qui l'abandonne encore :

[...]. Derrière les décors  
De l'existence immense, au plus noir de l'abîme,  
Je vois distinctement des mondes singuliers,  
[...]

---

<sup>1</sup> « Spleen IV », *FDM*, Str. 4.

*Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous.*<sup>1</sup>

Le poète qui s'identifie aux prophètes dans ce poème, en représente l'image inversée car ces derniers, même dans leurs plus grands moments de douleur, étaient consolés par la présence divine contrairement à lui, qui tombe dans des trous symbolisant sa chute. L'image de ces trous est vraisemblablement employée pour justifier le recours du poète au Mal car c'est en suivant Dieu, qu'il a connu la chute. Cette image est l'une de celles qui introduisent l'image d'un Dieu cruel et sadique.

De son côté, « Ciel Brouillé », cinquantième poème de *Les Fleurs du Mal*, rappelle « Le Poison » dans la description qu'il fait des yeux de Marie Daubrun. Apparaît, dès la première strophe du poème, un rapprochement entre le ciel et les yeux de l'actrice. « Ciel brouillé » rappelle également « La Géante », où la femme est présentée telle une allégorisation de la nature.

Dans ce poème, le ciel apparaît à trois reprises ; d'abord dans le titre et dans la troisième strophe où il se voit qualifié de « *brouillé* ». D'ordinaire, pour parler d'un ciel qui se couvre de nuages, est employée l'expression « *Le temps se brouille* »<sup>2</sup>. Or, ici ce n'est pas le temps mais le ciel lui-même qui est brouillé, ce qui pourrait révéler un des nombreux sens que peut évoquer ce mot, en l'occurrence la confusion et la désunion. Ce brouillement pourrait donc révéler une espèce de rupture que ressent le poète envers le Ciel et donc envers la religion et envers Dieu.

Dans la deuxième strophe, le ciel apparaît en intime relation avec les yeux de Marie Daubrun qui en est l'inspiratrice :

*On dirait ton regard d'une vapeur couvert ;  
Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?)  
Alternativement tendre, rêveur, cruel,  
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel*<sup>3</sup>

C'est à travers un contraste de couleurs que sont décrits les yeux de cette femme dont les différentes nuances inspirent alternativement la tendresse, la cruauté et le rêve. Ces yeux féminins sont présentés comme un miroir qui exerce une attraction saisissante en devenant une source d'inspiration devant laquelle le ciel paraît bien pâle, comme vidé de

---

<sup>1</sup>Ibid. v. 16-18/ v. 26.

<sup>2</sup> Cf. Dictionnaire de l'Académie Française, 6<sup>ème</sup> édition (1832-4835).

<sup>3</sup> « Ciel brouillé », *FDM*, Str. 1.

son essence lumineuse. Son humeur est, quant à elle, indolente ce qui pourrait refléter un manque de vigueur révélateur d'une présence divine contrôlée par ce regard féminin qui relève vraisemblablement du satanique. Cette femme semble exercer sur le poète, tel le Démon dans « Le Possédé » ou dans « La Destruction », un pouvoir de contrôle plus fort que celui que pourrait avoir ce Ciel nonchalant, ce qui n'est pas sans rappeler le passage de *Mon cœur mis à nu* mentionné plus haut<sup>1</sup> où Baudelaire explique que les images qui renvoient à la femme ainsi que celles qui renvoient aux animaux, découlent d'une inspiration satanique.

Dans « L'Irréparable », Baudelaire plonge dans une atmosphère spleenétique qui baigne dans l'angoisse des regrets à travers un langage religieux qui évoque le *Remords* mais aussi le *Diable* et *Satan*. Dans ce poème, le « *plus laid* », le « *plus méchant* », le « *plus immonde* »<sup>2</sup> ennemi qu'est l'ennui, laisse place au « *Remords* » décrit comme un « *vieil ennemi* »<sup>3</sup> qui ronge, telle la vermine dans « Au Lecteur », le corps et l'âme du poète. La quatrième strophe annonce déjà l'idée majeure que l'on retrouve dans « La cloche fêlée », celle du sentiment d'abandon par les grâces divines :

*A cet agonisant que le loup déjà flaire  
Et que surveille le corbeau,  
A ce soldat brisé ! s'il faut qu'il désespère  
D'avoir sa croix et son tombeau ;  
Ce pauvre agonisant que le loup déjà flaire !<sup>4</sup>*

Le loup qui flaire et le corbeau qui surveille symbolisent ici l'imminence de la mort et l'omniprésence du désespoir qui guettent « *les martyrs d'un chemin mauvais* »<sup>5</sup>. Ils n'arrivent point à trouver refuge dans l'« *Auberge* » où le Diable a éteint tout espoir<sup>6</sup>. Par ailleurs, la rime suffisante qui naît de l'association de [co**ɾ**bo] et [tãbo] met l'accent sur la symbolique funèbre que peut avoir cet oiseau. De son côté, la rime riche qui naît de l'association de [ob**ɛ**ɾɔ] et de [eb**ɛ**ɾɔ], met l'accent sur le Diable qui semble s'être approprié ce lieu de repos et de salut.

Deux interrogations s'imposent, la première porte sur la nature de cette *Auberge*, laquelle, de premier abord, semble être celle du Seigneur mais qui s'avère sous le contrôle

---

<sup>1</sup> Cf. p. 87.

<sup>2</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 9.

<sup>3</sup> « L'Irréparable », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 6.

<sup>6</sup> Ibid.

du Diable ; la deuxième porte sur la nature de ce chemin mauvais emprunté par ces martyrs égarés ne trouvant pas le Salut éternel. Est-il le chemin de Dieu ou celui du Diable ?

*L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge  
Est soufflée, est morte à jamais !  
Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge  
Les martyrs d'un chemin mauvais !  
Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge !<sup>1</sup>*

Il est vrai que le vocabulaire religieux employé dans ce poème, pourrait donner une première impression de remords religieux, ressentis suite à des fautes de croyance où la foi aurait pu manquer mais, à regarder de plus près ce texte ambigu en le mettant en relation avec d'autres textes, de nouvelles suppositions peuvent être proposées.

Pour commencer, il peut sembler essentiel de s'intéresser de plus près au vocabulaire employé dans ce poème. En effet, Baudelaire s'interroge sur le *Remords* mais il interroge également à deux reprises, une présence féminine qualifiée à la troisième strophe, de « *belle sorcière* »<sup>2</sup> et la septième, d'« *Adorable sorcière* » :

*Adorable sorcière, aimes-tu les damnés ?  
Dis, connais-tu l'irrémissible ?  
Connais-tu le Remords, aux traits empoisonnés,  
À qui notre cœur sert de cible ?  
Adorable sorcière, aimes-tu les damnés ?<sup>3</sup>*

L'image de la sorcière – ici comme étant belle et adorable – apparaît à plusieurs reprises dans la poésie baudelairienne, toujours avec une acception négative. La sorcière peut évoquer le goût de la luxure comme dans « *Sed non satiata* » où, associée au démon, peut être le symbole des forces des ténèbres. Dans « *Le Beau navire* », elle est symbole de la sensualité, pendant qu'elle apparaît comme antithétique de l'ange dans « *Chanson d'après-midi* » :

*Quoique tes sourcils méchants  
Te donnent un air étrange  
Qui n'est pas celui d'un ange,  
Sorcière aux yeux alléchants ;  
  
Je t'adore, ô ma frivole,  
Ma terrible passion !*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> « *L'Irréparable* », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 7.

*Avec la dévotion  
Du prêtre pour son idole.*<sup>1</sup>

En plus de l'opposition de la sorcière à l'ange, apparaît ici une référence religieuse travestie à travers la comparaison que fait le poète entre son amour pour sa femme sorcière, et celui que peut avoir un prêtre pour son idole. Cette comparaison a pour but d'associer la séduction à la divinité. Ceci revient à dire que l'image de la sorcière, dans la poésie baudelairienne, ne relève pas du divin mais du maléfique. En d'autres termes, même si elle apparaît sous un jour innocent et pure comme dans « L'Irréparable », il n'en demeure pas moins que la sorcière se rapproche plus du Diable que de Dieu.

Une deuxième présence féminine, celle de la fée, apparaît dans les deux dernières strophes de « L'Irréparable » :

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

*Un être, qui n'était que lumière, or et gaze,  
Terrasser l'énorme Satan ;  
Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase,  
Est un théâtre où l'on attend  
Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze !<sup>2</sup>*

A propos de ces deux dernières strophes, Danièle Monteau précise, dans *Leçon littéraire sur le Mal*, que « L'Irréparable » « se termine par une reddition du poète devant Satan, il sait qu'aucun être extraordinaire ne se lèvera pour le terrasser, il va devoir vivre avec le vieux Remords qui éteint la lumière »<sup>3</sup>.

Cette reddition dont parle l'auteure pourrait avant tout, montrer la force et le pouvoir que peut exercer Satan sur le poète et sur tous ceux qui l'entourent. Cette reddition s'accroît davantage si l'on compare le puissant pouvoir satanique de ce texte avec la nonchalance du Ciel dans « Ciel brouillé », où les yeux de la femme ont un pouvoir absolu sur le poète. De fait, la présence féminine arrive à prendre le dessus face à la présence divine mais non face au pouvoir satanique qui la manipule à sa guise.

---

<sup>1</sup> « Chanson d'après-midi », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> « L'Irréparable », *FDM*, Str. 9 & 10.

<sup>3</sup> Danièle Monteau, *Leçon littéraire sur le Mal*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, p.113.

Par ailleurs, comme il est apparu plus haut avec l'image ambiguë attribuée à la sorcière, il serait utile de s'interroger ici, sur la nature de la deuxième présence féminine de ce texte qu'est la fée, l'« *l'Être aux ailes de gaze* »<sup>1</sup>, l'être extraordinaire censé libérer le poète de l'emprise de Satan.

Peut-on réellement considérer la fée comme une entité libératrice des forces du mal ?

Dans les textes baudelairiens, la fée ne représente pas une entité qui permet de lutter contre le Diable ou contre le *Remords*, bien au contraire. Elle apparaît d'une part, comme un être doué de pouvoirs magiques. Elle relève moins d'un monde religieux que d'un monde fantastique que Baudelaire qualifie dans « Les Dons des fées », de « *monde intermédiaire, placé entre l'homme et Dieu* »<sup>2</sup>. La fée apparaît d'autre part, dans une suite d'interrogations proche de celle de « Hymne à la Beauté », dans la deuxième partie de « Le Chat LI » où elle se présente comme une entité qui s'oppose à Dieu. Par ailleurs, dans « Les Foules » et dans « Les dons des fées », elle apparaît comme ayant le pouvoir magique d'attribuer des dons, celui du travestissement dans le premier et celui de plaire dans le second.

La fée rappelle ainsi l'image de la sorcière dans l'imaginaire populaire, dans la mesure où elle est présentée comme étant une femme aux pouvoirs magiques. Le rituel mis en place dans « Le Don des fées » est « *en tous points comparable aux bienfaits prodigués par le Génie ou par le Démon* »<sup>3</sup>. Il rappelle celui du Diable dans « Le Joueur généreux », qui offre au poète, contre la perte de son âme, le pouvoir de vaincre l'*Ennui*, pour ainsi dire, être heureux.

Quatre textes plus loin, dans « Spleen IV » où l'*Espoir* se voit vaincu par « *l'Angoisse atroce* »<sup>4</sup>, apparaît un autre son de cloche, tout aussi religieux mais beaucoup plus révolté. En effet, ce texte donne l'impression d'une insurrection contre la religion qui se met en exergue dans la quatrième strophe où Baudelaire fait le portrait de ce qui ressemble à un office. Une messe où le son effroyable des cloches est à l'image de l'errance des croyants et où la puissance de leurs « *affreux hurlements* »<sup>5</sup>, reflète

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 10.

<sup>2</sup> « Les Dons des fées », *SDP*, § 5.

<sup>3</sup> Henri Scepi « Présence du Démon » in. *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 135-145, p.137.

<sup>4</sup> « Spleen LXXVIII : *Quand le ciel* », *FDM*, Str. 5.

<sup>5</sup> « Spleen IV », *FDM*, Str., 4.

l'obstination de ces naïfs qui continuent à regarder vers un Ciel perçu par le poète, comme vide et inutile. Des fidèles qui rappellent étrangement les martyrs égarés de « L'Irréparable » mais aussi, les pauvres êtres souffrants de cécité dans « Les Aveugles », où dès la première strophe, le poète s'adresse à son âme fêlée de la pièce LXXIV pour l'interroger sur ces :

*(...) mannequins ; vaguement ridicule ;  
Terribles, singuliers comme des somnambules ;  
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.<sup>1</sup>*

Ces êtres perdus que sont les aveugles, rappellent en plusieurs points les « *esprits errants et sans patrie* »<sup>2</sup> de « Spleen IV ». Tous suscitent la curiosité mais aussi la colère du poète qui ne s'explique pas leur naïveté. En effet, à l'image des « *esprits errants* » et bien que privés de « *la divine étincelle* »<sup>3</sup>, les aveugles parcourent les rues de la ville sans jamais baisser la tête sur les pavés. Ils maintiennent toujours leur regard ténébreux vers le ciel, en donnant l'impression d'être hébétés. Le poète décrit davantage cet ahurissement en s'interrogeant dans le dernier vers du poème :

*Vois ! je me traîne aussi ! mais plus qu'eux hébété,  
Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?<sup>4</sup>*

Cette pièce n'est pas sans rappeler les vers de « L'Amour du mensonge » cité plus haut, où le poète décrit les Cieux profonds mais vides, comme de « *beaux écrins sans bijoux* » et des « *médailles sans reliques* ».

De fait, se sentant abandonné de Dieu, le poète finit par perdre foi en le pouvoir divin. Il finit par se révolter contre la religion et se soulever contre les croyants. Il va même jusqu'à ironiser sur le fait même de croire – comme dans « Le Joueur généreux » –, remettant ainsi en question, peut-être pas l'existence de Dieu, mais son pouvoir divin, l'utilité de la religion et par-là, la bienfaisance divine.

Cette révolte contre l'absence de Dieu peut permettre de mieux interpréter le premier poème de la section Fleurs du Mal qu'est « La Destruction ». En effet, il serait possible de penser que le Démon réussit à conduire le poète « *loin du regard de Dieu* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Les Aveugles », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « Spleen IV », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> « Les Aveugles », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>5</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 3.

parce que Dieu est absent. Il a abandonné le poète qui finit par trouver refuge dans la tentation du Mal. Ainsi, le Mal permet de trouver un semblant de réconfort dans la verve poétique qu'il offre, même si le prix à payer est de regarder en face le corps sanglant de la Destruction.

Dans *Les Épaves*, apparaît encore – dans « Le Coucher du soleil romantique » composé en 1862, soit cinq ans avant la mort du poète –, l'image d'un Dieu fuyant et démissionnaire. Il abandonne le poète dans une nuit noire, au décor funeste, laquelle réussit à séduire le poète avec la disparition de Dieu :

*Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;  
L'irrésistible Nuit établit son empire,  
Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;*<sup>1</sup>

De fait, on pourrait penser que c'est cette incessante absence divine de laquelle le poète se sent victime, qui l'a poussé à commencer son recueil en prose sur une note de solitude profonde, caractérisée par la haine des choses matérielles, qu'il associe à la haine de Dieu :

- *L'or ?*
- *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*
- *Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*
- *J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !*<sup>2</sup>

L'amour porté par le poète aux nuages qui se trouvent au loin rappelle des textes tels « Les Vocations », où le regard espérant revoir Dieu, le voit disparaître dans les nues. Le dépit de ces regards qui espèrent incessamment un signe divin, les conduit finalement à aimer les nuages. Cette idée revient deux poèmes plus loin dans « Le Confiteur de l'artiste » où, comme le suggère son titre, le poète avoue être un pécheur dans un décor de solitude, sous le signe de l'azur du ciel et de la mer. Le poète est seul, il médite sur le sens et l'existence du beau pour finalement se révolter en s'interrogeant : « *Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ?* »<sup>3</sup>

Le poète laisse croire que non, d'où son *confiteur* qui suggère avant tout, que la beauté est dans le Mal, ce que le poète confirme deux textes plus loin, dans « La Chambre

---

<sup>1</sup> « Le Coucher du soleil romantiques », *Les Epaves*, Str. 3.

<sup>2</sup> « L'Etranger », *SDP*, Ligne 9 à 12.

<sup>3</sup> « Le Confiteur de l'Artiste », *SDP*, § 4.

double » où il affirme, sur un ton sarcastique, que : « *l'art défini, l'art positif est un blasphème* »<sup>1</sup> et que son art à lui, sa vision du beau, il la doit à un « *démon bienveillant* »<sup>2</sup>.

En définitive, c'est l'absence répétitive de Dieu et son abandon du poète qui servent à justifier le recours de ce dernier à la tentation du Diable qui le reconforte en lui montrant la voie pour échapper à l'ennui. Par ailleurs, cette même absence suscite l'incompréhension du poète en le conduisant vers une colère contre le divin et tous les croyants naïfs qui se plaisent dans leur foi inutile. C'est sans doute cette colère qui mène le poète à broser un portrait négatif de Dieu en le présentant comme étant un être sadique qui aspire plus à la cruauté qu'à la bénédiction.

### 2.2.2. Sadisme et cruauté

Lorsqu'il ne se fait pas absent, Dieu est présent dans la poésie baudelairienne, à travers une cruauté et un sadisme affirmés que l'on note dès « Bénédiction », où le poète glorifie la souffrance qui purifie l'âme mais qui ne suffit pas à sa gloire. Il lui préfère la lumière qui émane du « *foyer saint des rayons primitifs* »<sup>3</sup>, vraisemblablement celui de Satan ou de Lucifer des temps anciens, avant le péché originel.

C'est dans « Les Ténèbres », première des quatre parties qui composent « Un Fantôme » que réapparaît la cruauté de Dieu. Ce dernier, qualifié de « *moqueur* », condamne le poète à peindre sur les ténèbres :

*Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;  
Où, cuisinier aux appétits funèbres,  
Je fais bouillir et je mange mon cœur.*<sup>4</sup>

Cette strophe qui trahit l'importance de la peinture dans l'imaginaire baudelairien, donne l'impression que le poète-peintre désire immortaliser un moment d'infini bonheur et d'infinie beauté. Ce long poème écrit pour Jeanne Duval, que la maladie transforme en spectre, la décrit à travers un des plus célèbres oxymores de Baudelaire ; « (...) *Elle ! noire et portant lumineuse* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 4.

<sup>2</sup> Ibid. § 8.

<sup>3</sup> « Bénédiction », *Les Fleurs Mal*, Str. 19.

<sup>4</sup> « Un Fantôme : I. Les Ténèbres », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 4.

Ce sentiment de mélancolie qui naît du souvenir reflète une nostalgie qui relie le passé, marqué de la présence de Jeanne au présent, plongé dans le gouffre de l'absence. « *Tel est* », selon Pierre Brunel, « *le miracle du désir qui appelle si fortement la belle chose absente qu'il la rend présente* »<sup>1</sup>.

De son côté, le *cœur* du poète-peintre tient une place centrale dans cette strophe qui n'est pas sans rappeler le cœur du poète dans « Bénédiction », jeté aux bêtes par son épouse. Dans « Les Ténèbres », le poète dévore lui-même son propre cœur, ce qui fait de lui une bête semblable à celle aux faveurs de sa femme. En d'autres termes, le Dieu sadique pousse le peintre à une telle souffrance, que ce dernier en devient un monstre.

Au final, il ne suffit pas à Dieu de condamner le poète à souffrir dans un monde qui ne le comprend pas, il prend également du plaisir à le voir souffrir de sa propre main. La passion baudelairienne de la peinture revient dans « Le Gouffre » où elle s'associe là encore, à la cruauté de Dieu dans un décor tout aussi ténébreux :

*Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant  
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.*<sup>2</sup>

Dans ces deux poèmes, Dieu n'est plus amour et lumière comme le présente les textes sacrés de la religion chrétienne. Baudelaire inverse complètement les valeurs du bien et du mal en faisant de Dieu une entité ténébreuse et cruelle qui se rapproche plus de l'image satanique du Mal. « Le Gouffre », pièce ajoutée à la troisième édition, allie aussi l'art de la peinture à la cruauté divine en remplaçant le cœur du poète par des nuits sombres et terrifiantes comme le suggère le titre.

Ces vers présentent un Dieu savant dont la cruauté rappelle le Dieu-maître dans « Le Voyage », celui qui aurait appris aux humains à être des tyrans ou des victimes. Ces mêmes humains, dans une profonde agonie, finissent par le maudire.

Toujours dans un univers empli d'angoisse, le poète identifie sa douleur, dans « Le Cygne », à celle d'Andromaque ainsi qu'à celle de l'animal. Cet oiseau tout droit sorti de l'antiquité, agonise dans le nouveau Paris et, à travers une référence à l'homme d'Ovide, Baudelaire confère à cet oiseau une dimension mystique dans laquelle il adresse des reproches à Dieu, telle la mère du poète dans « Bénédiction » :

---

<sup>1</sup> P. Brunel (2007), Op. Cit. p. 168.

<sup>2</sup> « Le Gouffre », *FDM*, Str. 2.

*Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,  
Vers le ciel quelques fois, 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 !<sup>1</sup>*

La cruauté et l'ironie sont de nouveau réunies pour qualifier un ciel dont la couleur passe des nuances du vert à celles du bleu. Dans un livre contemporain à Baudelaire, Frédéric Portal propose une étude de la symbolique des couleurs de l'antiquité aux temps modernes, où il précise entre autres, que :

*L'homme créé par la sagesse divine, succombe aux tentations du mal ;  
la vérité éternelle s'incarne sur cette terre pour le ramener dans la voie  
du salut. L'azur est encore le symbole affecté au Dieu sauveur des  
hommes, au rédempteur de l'humanité.<sup>2</sup>*

Avec l'image qu'il présente du bleu du Ciel, Baudelaire va donc à l'encontre de la tradition, car le Dieu qu'il décrit est loin d'être un Dieu rédempteur. Il se caractérise au contraire, par une cruelle ironie qui rappelle plusieurs des personnages évoqués dans l'analyse de l'image de l'*Ennui*. Baudelaire voudrait peut-être dresser le portrait d'un Dieu cruel, affecté lui aussi par le sentiment de désœuvrement, ce qui ferait de lui une sorte de dieu-homme pendant que le poète, dans sa supériorité, est quant à lui décrit comme un homme-dieu.

Deux poèmes plus loin, dans la quatrième partie de « Les Petites vieilles », Dieu n'est plus ironique mais horriblement monstrueux. Il prend des allures d'animal sauvage doté d'une « griffe effroyable » :

*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 ?<sup>3</sup>*

Baudelaire dresse plus ou moins son propre portrait à travers celui de ces vieilles octogénaires. Lui qui a « *plus de souvenirs que [s'il] avait mille ans* »<sup>4</sup>, se reconnaît dans ces congénères aux cerveaux usés par l'âge et sans doute, par les souvenirs. Cette strophe

---

<sup>1</sup> « Le Cygne » I, *FDM*, Str. 6 & 7.

<sup>2</sup> Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes*, Truttel et Würtz Libraires, Paris, 1857, pp. 146-147.

<sup>3</sup> « Les Petites vieilles », IV, Str. 6.

<sup>4</sup> « Spleen II », *FDM*, Str. 1.

reflète clairement la peur que peut ressentir Baudelaire face à la mort qu'il exprime à travers ce qu'il juge être le sadisme de Dieu. Ce dernier est présenté ici comme un meurtrier dont l'image se rapproche plus des quelques cruels rois de la poésie baudelairienne que d'une entité divine.

C'est également sur plusieurs vieilles que, dans « Les Veuves », Dieu exerce sa cruauté dans *Le Spleen de Paris*, leur causant une souffrance qui se présente, comme celle dans « Bénédiction », aux allures purificatrices :

*[...] la consolation bien gagnée d'une de ces lourdes journées sans ami,  
sans causerie, sans joie, sans confident, que Dieu laissait tomber sur  
elle, depuis bien des ans peut-être ! trois cent soixante-cinq fois par an.<sup>1</sup>*

Le sadisme, non plus de Dieu, mais de la religion de manière générale et de ses adeptes, apparaît dans « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* » où le poète décrit plusieurs profils d'amoureuses saphiques, condamnées à vivre dans le silence d'un amour rejeté par la foi et par la société. A la cinquième strophe, Baudelaire mêle l'amour à la douleur à travers la passion et la culpabilité qui rongent ces amoureuses aux « *soifs inassouvies* »<sup>2</sup> :

*Et d'autres, dont la gorge aime les scapulaires,  
Qui, recélant un fouet sur leurs longs vêtements,  
Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,  
L'écume du plaisir aux larmes des tourments.<sup>3</sup>*

Cette strophe est marquée par une sorte de masochisme qui s'exprime à travers le processus inévitable d'une passion culpabilisante que vit une des nombreuses catégories des femmes saphiques. Ces femmes sont décrites comme étant prises au piège de leur passion avec en parallèle, la présence d'un symbole religieux, celui des scapulaires. L'amour des femmes saphiques pour ces étoffes religieuses à but décoratif, passe par leur gorge comme pour mieux les étouffer.

Les quelques images du Dieu sadique citées jusque-là, pourraient être vraisemblablement, une sorte d'introduction à la section Révolution, la cinquième de *Les Fleurs du Mal*, composée de trois poèmes qui reprennent, dès la première pièce, des figures emblématiques de la religion chrétienne et des épisodes de la Bible. Le premier

---

<sup>1</sup> « Les Veuves », *SDP*, § 8.

<sup>2</sup> « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* », *FDM*, Str. 7.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 5.

poème se réfère à l'épisode biblique du reniement de Jésus par saint Pierre, le deuxième, à celui des frères ennemis Abel et Caïn, pendant que le dernier se présente sous forme d'une litanie noire qui fait les louanges de Satan. Dans les deux premiers poèmes de cette section, Dieu est décrit comme sadique et cruel. Son injustice pousse à la révolte, thème central de cette section.<sup>1</sup>

Dans « Le Voyage », le dernier poème du recueil mais aussi l'un de ses plus longs, apparaît un autre emploi et une autre connotation du péché de l'*acadia*, auquel Paul Bénichou avait eu recours dans son interprétation de la référence à l'ennui dans le poème liminaire.

En effet, dès l'entrée de « Le Voyage », Baudelaire se concentre sur cette quête qui se place au centre de sa poésie, celle de l'infini. L'allégorisation de la *Curiosité* pourrait être considérée comme à l'opposé de l'*acadia* – le péché de l'incuriosité –. Cependant, cette appétence quelle que soit sa nature, se voit punie et châtiée par « *un Ange cruel qui fouette des soleils* »<sup>2</sup>. Ces astres lumineux ne sont pas sans rappeler toutes les références à la « *pure lumière, / Puisée au foyer saint des rayons primitifs* »<sup>3</sup>.

En d'autres termes, il serait possible de percevoir ici, la confirmation que l'ennui d'« Au Lecteur » ne fait en aucun cas référence au péché de l'*acadia*, bien au contraire, Baudelaire donne l'impression d'accuser la foi elle-même de cet ennui qui trouve sa guérison dans la curiosité et dans la recherche de l'infini qui n'est satisfaite, la plupart du temps, que par la tentation d'un mal satanique, salvateur, comme il fut le cas dans « Le Joueur généreux ».

L'image allégorisée de l'*Ange* cruel apparaît également dans « Le Rebelle », pièce ajoutée à la dernière édition du recueil et marquée par un sarcasme dénonciateur des châtiments religieux. « Le Rebelle » dans ce poème n'est autre qu'un mécréant sur lequel « *Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle* »<sup>4</sup> afin de la maltraiter, de le tirer par les cheveux dans le seul but de le ramener vers Dieu, le Seul qui détient « *la Volupté vraie aux durables appas !* »<sup>5</sup>. Ces aïches semblent être différentes de celles employées par le Diable dans « Au Lecteur » : les appas divins révulsent pendant que ceux du Diable séduisent en suscitant la tentation.

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons sur le thème de la révolte dans le chapitre suivant. Cf. p. 305.

<sup>2</sup> « Le Voyage », *FDM*, II, Str. 1.

<sup>3</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 19.

<sup>4</sup> « Le Rebelle », *FDM*, Str. 1.

<sup>5</sup> *Ibid.* Str. 3.

Le châtement de l'Ange est aussi fort que l'amour qu'il éprouve, d'où le sarcasme qui pourrait rappeler les souffrances présentées sous forme de bénédiction dans le poème éponyme. Malgré ses efforts acharnés, l'Ange échoue car le rebelle se plaît dans sa damnation – comme le poète dans « Le Mauvais vitrier » – et refuse catégoriquement, l'amour par le châtement :

*Et l'Ange, châtant autant, ma foi ! qu'il aime,  
De ses poings de géant torture l'anathème ;  
Mais le damné répond toujours : 'Je ne veux pas !'<sup>1</sup>*

Le rebelle refuse d'être comme ceux décrits dans « L'Imprévu », pour lesquels ce même Ange féroce sonne la victoire, ceux :

*[...] dont le cœur dit : 'Que béni soit ton fouet,  
Seigneur ! que la douleur, ô Père soit bénie !'<sup>2</sup>*

Dans la sixième partie de « Le Voyage », Baudelaire reste sur l'idée de la cruauté. D'abord, celle des hommes à la troisième strophe où le cruel despote rappelle curieusement le Dieu cruel dans « Le Reniement de saint Pierre », et où « *le peuple amoureux du fouet* », rappelle toutes les silhouettes blêmes et cadavériques qui ont traversé le recueil :

*Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;  
La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;  
Le poison du pouvoir énervant le despote,  
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;<sup>3</sup>*

Ensuite, de la cruauté des hommes, le poète glisse vers celle de Dieu. D'une part, à travers l'idée que toutes les religions se valent dans le sacrifice moral et corporel qu'elles exigent. Intervient, d'autre part, l'image des clous qui symbolise un amour religieux sadomasochiste qui rappelle à la fois la crucifixion du Fils de Dieu et les souffrances du poète dans « La Fontaine de sang », quand il s'allonge sur un lit d'aiguilles.

Enfin, le poète fait de Dieu un semblable des hommes dans leur despotisme. Pire, il est leur maître dans l'art de la tyrannie dans lequel il excelle. Ce qui revient à dire que c'est dans le Ciel qu'est née la cruauté :

*Plusieurs religions semblables à la nôtre,  
Toutes escaladant le ciel, la Sainteté,*

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>2</sup> « L'Imprévu », *Les Epaves*, FDM, Str. 12.

<sup>3</sup> « Le Voyage » VI, FDM, Str. 3.

*Comme en un lit de plume un délicat se vautre,  
Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;*

*L'Humanité bavarde, ivre de son génie,  
Et, folle maintenant comme elle était jadis,  
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :  
'Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis !'<sup>1</sup>*

Les poèmes en prose ne manquent pas non plus de ces témoignages de cruauté que l'on retrouve dès le sixième poème du recueil : « Chacun sa chimère ». Dans cette pièce, le poète décrit le spectacle horrifant d'un groupe de voyageurs qui traînent chacun sur le dos, une monstrueuse chimère, sous un ciel capitulard. Mais, malgré la solitude de leur souffrance, ces voyageurs ne désespèrent pas. Ils continuent non seulement à traîner leur chimère, mais à la poursuivre, hébétés. Ils sont comme le poète dans « Un Fantôme » condamné par la cruauté de Dieu, à peindre sur les ténèbres :

*Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir ;  
sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière  
d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie  
résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours.<sup>2</sup>*

Ce n'est pas dans la poussière mais dans la fange, que se trouvent plongés les pieds de la femme sauvage dans le poème éponyme. Maltraitée par son mari, elle se voit condamnée à vivre dans une cage et offerte en spectacle tel un animal de foire. Elle se tourne elle aussi, le regard larmoyant, vers un ciel d'où ne se ressent aucun intérêt pour sa souffrance.

Ces textes baudelairiens en prose et en vers, permettent de souligner le portrait négatif que Baudelaire brosse de Dieu, non seulement à travers son absence, mais également à travers sa cruauté envers le genre humain.

Cette cruauté attribuée au Ciel pourrait probablement, dans l'imaginaire baudelairien, être le reflet d'un Dieu qui s'ennuie à l'instar ces rois qui apparaissent dans les deux recueils, qui se voient conduits par l'ennui, vers le sadisme. Cette cruauté attribuée à Dieu qui parsème les deux recueils justifierait aux yeux du poète, la révolte dans laquelle baigne son esprit et son âme.

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 5 & 6.

<sup>2</sup> « Chacun sa chimère », *SDP*, § 5.

### 2.2.3. La prière à Dieu et son envers

Face aux différentes manifestations de l'absence de Dieu qui conduit cers la cruauté de ce dernier, le poète choisit d'être un pécheur, le porte-voix de tous ceux qui comme lui, sont des chercheurs d'infini. Un infini qui mène à la damnation.

Concurremment à cette damnation, apparaissent parfois dans les deux recueils baudelairiens, des manifestations spirituelles à travers la prière. Ces fragments mystiques, en prose et en vers, se présentent sous différentes formes de méditation que la critique littéraire qualifie pour la plupart, de manifestations de la foi, des témoignages de la thèse qui voudrait convaincre que les manifestations du Mal ne sont qu'une mise en garde originale d'un poète des plus chrétiens.

La première partie de ce travail s'est penchée sur la prière initiale du premier recueil qui apparaît dans « Bénédiction ». A travers un parallèle textuel, il a été possible d'aboutir à une nouvelle lecture non seulement du poème, mais également de cette prière qui le clôt. Cette dernière qui fait la louange de la souffrance imposée par Dieu « *Comme un divin remède à nos impuretés* »<sup>1</sup>, mène vers un monde jonché de diamants et de pierres précieuses, un monde éclairé par la lumière originelle, qu'on a supposée être celle de Lucifer.

La prière apparaît dans la poésie baudelairienne sous différentes formes. Elle peut se présenter d'une part, comme une invocation de Dieu, comme dans « Bénédiction ». Ces invocations peuvent être longues et clairement présentées sous forme de prières ou encore, courtes, en ne faisant qu'une brève allusion à Dieu. D'autre part, il arrive que la prière s'adresse à Satan comme dans « Les Litanies de Satan » ou encore à une femme – du moins, à une entité féminine comme il est le cas dans « A une Madone » –. Il arrive aussi que la poésie baudelairienne emprunte l'aspect d'une prière à travers la formulation du titre ou à travers la forme sous laquelle se présente le texte. Tel est le cas à titre d'exemples, dans « Confiteor de l'artiste » qui rappelle les prières canoniques ou encore, « De Profundis clamavi », qui peut rappeler des psaumes<sup>2</sup>.

Trois prières en particulier seront laissées à l'analyse du chapitre suivant où leur importance prend toute son ampleur. Ces trois prières s'insèrent dans trois poèmes

---

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 15.

<sup>2</sup> Lire à ce sujet l'article de Martine Bercot, « Baudelaire : Poésie et prière », in. *Poésie et Liturgie XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Peter Lang SA, Editions Universitaires Internationales, Bern, 2006, p. 3-18.

différents. Il y a d'abord les deux prières de la section Fleurs du Mal : celle d'« Un Voyage à Cythère » qui s'adresse à Dieu et intervient suite à la description que fait le poète du pendu, aperçu sur la terre mythique de l'amour. Elle est suivie de celle de « L'Amour et le crâne » qui s'adresse au monstre qui fait souffrir l'humanité suite à la description des tourments de celle-ci. Enfin, la Litanie réservée à Satan qui apparaît dans la section Révolte.

D'une part, ce chapitre se donne pour but de se concentrer sur les prières adressées à Dieu en tentant, quand le texte le permet, une nouvelle lecture à travers un parallèle textuel entre les différents poèmes de *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*. Il est d'autre part, question de mettre l'accent sur les prières et les manifestations religieuses qui présentent un dévoilement empreint par une ironie qui conduit par moments, à une déformation des textes liturgiques.

Après la prière de la fin de « Bénédiction », une autre apparaît à la fin de « Les Phares », sixième pièce de *Les Fleurs du Mal*, où Baudelaire revient dans les huit premières strophes sur différents artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs ou musiciens. Ces artistes sont présentés comme étant les phares, les lumières qui guident l'humanité toute entière :

*Ces malédiction, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris des pleurs, ces Te Deum,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;  
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !*

*C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;  
C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !*

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de votre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité !<sup>1</sup>*

Les artistes qu'évoque Baudelaire dans les huit premières strophes sont donc « *un phare allumé sur mille citadelles* ». Cette lumière rappelle celle de la fin de « Bénédiction » qui mène, selon R.-B. Chérix, vers « *les bords de l'éternité [après avoir]*

---

<sup>1</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 9 à 11.

été 'puisée au foyer saint des rayons primitifs' »<sup>1</sup>. Néanmoins, il a été supposé dans la première partie, que ces rayons émanent de cette même lumière qui faisait la particularité de Lucifer, une lumière qui apparaît souvent dans la poésie baudelairienne comme caractérisant le regard des chercheurs d'infini comme le sont les artistes cités dans ce poème.

Par ailleurs, à l'image du poète de « Bénédiction » qui représente l'artiste de manière générale, les artistes de « Les Phares », eux aussi semblables aux prophètes, paient le tribut du martyr et gagnent à être « méconnu[s], persécuté[s], pour mériter [leur] génie »<sup>2</sup>, ainsi que la grâce divine. Dans leur souffrance, ils semblent goûter, tels les prophètes, au « *divin opium* » dans lequel ils puisent leur inspiration. Ils rendent hommage à Dieu par leur art, témoignage de leur dignité, en montrant ainsi, que la culture n'est en rien « *une rivale de la foi, ou de Dieu lui-même, puisqu'elle n'équivaut pas au Seigneur (elle n'en arrive qu'à son bord)[...]. Il n'y a donc pas à choisir, la culture et la foi étant, chacune dans son ordre (l'une arrivant au bord de l'autre, sans se confondre avec elle), complémentaire.* »<sup>3</sup>

Notons également, comme le signale J.D. Hubert, que face aux débordements qui caractérisent les strophes précédentes, le bord de l'éternité de Dieu constitue une sorte de cadre à cette même vie éternelle, donnant ainsi l'impression qu'il s'agit là d' « *un tableau de maître ayant son cadre propre – la Mort.* »<sup>4</sup>. Il ajoute que :

*Les artistes qui ont tant souffert pour exprimer quelques pauvres idées  
peuvent maintenant contempler l'œuvre parfaite de l'Artiste suprême.*<sup>5</sup>

Il est possible de supposer qu'à travers cette prière, qui insiste sur l'éternité de Dieu, Baudelaire vise surtout à montrer le dépérissement de l'être humain et de l'artiste de manière plus particulière. Il veut montrer, comme il est le cas dans « Le Confiteur de l'artiste », le revers de l'inspiration, l'envers du regard de l'artiste sur le monde qui le consume de l'intérieur. Dès son titre, cette troisième pièce de *Le Spleen de Paris* se place dans une perspective religieuse en reprenant, dans sa version latine, une prière de la liturgie

---

<sup>1</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 44.

<sup>2</sup> Gonzague De Reynold, *Charles Baudelaire*, Slatkine, Genève, 1993, p. 185.

<sup>3</sup> Claude Thélot, *François Varillon éveilleur spirituel*, Les Editions de l'Atelier/Editions Ouvrières, Paris, 2011, p.126.

<sup>4</sup> J. D. Hubert, Op. Cit., p. 114.

<sup>5</sup> Ibid.

chrétienne : « *Confiteor deo omnipotenti* »<sup>1</sup>.

Cependant, ce que le poète confesse dans ce poème n'est point un péché mais un mal, une douleur qui est le tribut de l'inspiration et du génie, ce qui fait songer à la souffrance du poète dans « Bénédiction » et à celle des artistes de « Les Phares ».

Baudelaire écrit dans le premier paragraphe :

*Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité ; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini*<sup>2</sup>.

En somme, selon le poète, tous les sentiments acérés de l'Infini se ressemblent. L'Infini de la foi rejoint celui de l'art. Tous deux sont douloureux et demandent un sacrifice de soi. Cependant, la confession de l'artiste évoquée dans le titre n'apparaît qu'au dernier paragraphe, précédée d'une prière non pas à Dieu mais à la Nature :

*Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.*<sup>3</sup>

Contrairement à la prière de « Les Phares » qui nomme le *Seigneur* comme destinataire de celle-ci, celle de « Le Confiteur de l'artiste » s'adresse à une *Nature* allégorisée. A elle, le poète avoue sa rivalité même s'il explique bien qu'elle sera toujours victorieuse.

N'est-ce pas là l'expression d'un orgueil qui rappelle celui des artistes de « Les Phares » ?

Un autre poème rappelle également « Les Phares », un où l'on retrouve un autre bord, un autre phare : « L'Irrémédiable ». Par son titre, ce poème souligne l'inéluctabilité des choses. A l'image de « Les Phares », « L'Irrémédiable » décrit en huit strophes cinq tableaux de cinq damnations différentes. Le premier tableau, symbole parfait de la chute, met en scène un *Être* tombé dans le Styx – le fleuve de l'oubli « *Où nul œil du Ciel ne pénètre* »<sup>4</sup> –, où il se trouve surtout oublié de Dieu. Le deuxième est celui d'un Ange amoureux du difforme, tombé dans des ténèbres faites d'angoisses mouvantes où il se

---

<sup>1</sup> « Je confesse tous mes péchés »

<sup>2</sup> « Le Confiteur de l'artiste », *SDP*, § 1.

<sup>3</sup> Ibid. § 4.

<sup>4</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 1.

débat comme un nageur. Le troisième tableau met en scène un ensorcelé qui lutte contre des reptiles<sup>1</sup>, pendant que le quatrième quatrième – celui qui rappelle le plus la fin de « Les Phares » – est celui d'« *Un damné descendant sans lampe, / Au bord d'un gouffre* »<sup>2</sup>. Enfin, le cinquième et dernier tableau est celui d'un navire pris dans un piège de glace qui rappelle « L'Albatros » où l'oiseau, figure symbolique du poète, est prisonnier des matelots<sup>3</sup> :

*Un navire pris dans le pôle,  
Comme en un piège de cristal,  
Cherchant par quel détroit fatal  
Il est tombé dans cette geôle ;*<sup>4</sup>

Ces cinq tableaux pourraient être considérés comme des fragments de d'autres poèmes à commencer par « L'Irréparable », cinquante-quatrième pièce de *Les Fleurs du Mal* dont « L'Irrémédiable » reprend, dans son titre, l'idée de l'inéluctabilité. Dans ce poème, Baudelaire revient sur l'idée du Mal inévitable annoncé dans le poème-préface. Il insiste sur l'idée du *Remords* allégorisé comme pour faire de lui, le symbole de toutes les autres formes de remords qui apparaissent à travers les différents damnés décrits : le mourant de la troisième strophe, le soldat brisé et l'agonisant de la quatrième et enfin, le remords face à la mort qui donne plus une impression de peur qui pousse à regretter la vie.

Par ailleurs, « L'Irrémédiable » est introduit par quatre allégories dont « *les deux premières – 'une Idée, une Forme' – réfèrent aux catégories du néoplatonisme* »<sup>5</sup>. De leur côté, 'l'Être' ainsi que 'l'Ange' – à la deuxième strophe – appartiennent au langage de la gnose, où la création est présentée comme une chute. C'est d'ailleurs, cette même idée de la chute qui caractérise les cinq damnations décrites tout au long du poème. Dès la

---

<sup>1</sup> Nous pensons que ce tableau de damnation rappelle ou peut-être même qu'il fait sciemment allusion à la pièce « Le Serpent qui danse » de *Les Fleurs du Mal* où le poète est ensorcelé par la danse de la ténébreuse Jeanne Duval qu'il compare à une danse de serpent.

<sup>2</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 5.

<sup>3</sup> D'autant que « L'Albatros » tire son influence, entre autres, de la traduction faite par Baudelaire de *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* où on peut lire : « Là encore, les oiseaux étaient nombreux : l'albatros, le pingouin et particulièrement le pétrel. À 70°23' de latitude, ils rencontrèrent quelques vastes îles de glace, et un peu plus loin les nuages vers le sud apparurent d'une blancheur de neige, ce qui indiquait la proximité des champs de glace. À 71°10' de latitude et 106°54' de longitude ouest, les navigateurs furent arrêtés, comme la première fois, par une immense étendue de mer glacée qui bornait toute la ligne de l'horizon au sud. Le côté nord de cette plaine de glace était hérissé et dentelé, et tous ces blocs étaient si solidement assemblés qu'ils formaient une barrière absolument infranchissable, s'étendant jusqu'à un mille vers le sud. » in. Allan Edgar Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduction de Baudelaire, in. *Charles Baudelaire : Travaux sur Edgar Poe*, Arvensa Editions (édition électronique) [edition@avensa.com](mailto:edition@avensa.com), p. 584.

<sup>4</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 7.

<sup>5</sup> P. Labarthe (1999), *Op. Cit.* p. 43.

première damnation, Baudelaire précise que cela se passe loin du regard de Dieu soulignant ainsi l'absence de ce dernier ainsi que son abandon. Dieu n'est-il pas censé être partout ?

Par ailleurs, de l'association de l'absence divine au Styx – fleuve de l'oubli – naît une sorte de paradoxe. D'abord à travers l'association du Dieu chrétien au paganisme de la mythologie latine, ensuite du fait même que le Styx, dans cette même mythologie, soit considéré comme :

*Le lien sacré des promesses de Dieux. Il établit les peines les plus graves contre ceux qui violeraient les serments faits en son nom. Quand Jupiter lui-même jure par le Styx, son serment est irrévocable<sup>1</sup>.*

Ce paradoxe pourrait être la confirmation d'un sentiment de nostalgie de l'époque antique soulevé entre autres, dans la pièce « V » de *Les Fleurs du Mal*. Cette nostalgie accuse la modernité qui se caractérise par toutes les interdictions imposées par la religion chrétienne.

Par ailleurs, cette créature tombée du ciel, décrite comme étant « *Une Idée, une Forme, un Être* » – en reprenant l'idée de la chute à travers la terminologie néoplatonicienne – pourrait rappeler à travers son allégorisation, la chute de Satan décrite ainsi dans la Bible :

*Et le dragon et ses anges combattirent, mais ils ne furent pas les plus forts, et leur place ne fut plus trouvée dans le ciel. Et il fut précipité, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui.<sup>2</sup>*

Ainsi, Satan aurait donc échoué dans le Styx, le fleuve de l'oubli, sacralisé par les Dieux. Ce fleuve naît de l'eau d'une fontaine en Arcadie – ce qui n'est pas sans rappeler « La Fontaine de sang »<sup>3</sup> –.

La deuxième et la troisième strophe décrivent les déboires d'un Ange aventureux qui, sans doute par ennui, se laisse tenter par l'amour du difforme et du monstrueux, tant prisé dans la pensée baudelairienne. Cet amour malsain le mène vers « *un gigantesque remous* » qui rappelle les eaux fangeuses du Styx :

---

<sup>1</sup> Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Edition Pocket, 1994, p.220.

<sup>2</sup> *Apocalypse*, 12 : 8-9.

<sup>3</sup> Cf. p. 328 à 331.

*An Ange, imprudent voyageur  
Qui a tenté l'amour du difforme,  
Au fond d'un cauchemar énorme  
Se débattant comme un nageur,*

*En luttant, angoisses funèbres !  
Contre un gigantesque remous  
Qui va chantant comme les fous  
Et pirouettant dans les ténèbres ;<sup>1</sup>*

L'allégorisation de l'Ange, associée aux trois premières allégorisations de la première strophe, pousse à supposer que cet Ange pourrait être lui-même l'Idée, la 'Forme' et l'Être'. En effet, ces allégorisations sont les seules du poème à désigner les victimes de la chute. Les trois autres tableaux parlent quant à eux, d'un 'malheureux', d'un 'damné' et d'un 'navire', mentionnés en minuscule. Cette distinction par la majuscule souligne une différence entre les victimes. Ce contraste pourrait naître d'une sorte de supériorité ou de pouvoir différents, surtout si l'on part de la supposition que ces allégorisations renvoient à la première chute, celle de Satan qui malgré les angoisses funèbres « *va chantant comme les fous / Et pirouettant dans les ténèbres* », car la Mort n'est que « *[sa] vieille et forte amante* »<sup>2</sup>.

De son côté, la cinquième strophe rappelle « Le Serpent qui danse » ainsi que toutes les descriptions de l'ensorcellement comme celles qui apparaissent dans « Le Possédé » ou dans « Épigraphe pour un livre condamné », où le poète se décrit comme étant hystérique avec tout ce que ce mal du XIX<sup>ème</sup> siècle implique.

Comme susmentionné, la cinquième strophe de « L'Irrémédiable » est celle qui rappelle le plus « Les Phares » à travers l'image de ce damné qui descend « *sans lampe./ Au bord d'un gouffre* »<sup>3</sup>. La chute de ce dernier est décrite en deux strophes dans lesquelles, épié par des monstres, il pénètre dans un abîme d'où s'exhale une odeur fétide :

*Dont les larges yeux de phosphore  
Font une nuit plus noire encore  
Et ne rendent visibles qu'eux<sup>4</sup>*

Ce qui renvoie, notamment d'un point de vue olfactif, au poème-préface de *Les Fleurs du*

---

<sup>1</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 5.

<sup>3</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 5.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 6.

*Mal* où le poète et son lecteur descendent vers l'Enfer – avec une fois de plus l'idée de la chute – « *Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent* ». <sup>1</sup>

Pour sa part, la septième strophe décrit la chute d'un navire. Ce dernier se trouve dans un piège de glace qui se transforme en geôle. Il rappelle, comme précisé plus haut, « L'Albatros » qui révèle l'influence de la traduction de *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Allan Edgar Poe. Le bord du gouffre fétide de la strophe précédente rappelle d'ailleurs « *Le navire glissant sur les gouffres amers* » <sup>2</sup>.

La huitième strophe du poème propose quant à elle, une sorte de récapitulatif où tous les sujets précédents de la chute sont décrits comme des « *Emblèmes nets, [un] tableau parfait* » de l'inéluctabilité du destin :

*Emblèmes nets, tableau parfait  
D'une fortune irrémédiable,  
Qui donne à penser que le Diable  
Fait toujours bien ce qu'il fait !* <sup>3</sup>

Il est à noter que l'œuvre du Diable est présentée comme étant toujours parfaite.

Comment cela pourrait-il être envisagé ? Est-ce parce que c'est le Diable qui aurait tenté l'Ange par l'amour du difforme ? Est-ce lui l'ensorceleur du malheureux dans la fosse à serpents ou du navire dans le piège de glace ?

La réponse est oui, du moins dans ce poème lorsqu'il est isolé des autres. Par ailleurs, en regardant ces damnés de plus près, il est difficile d'identifier la cause exacte de leur culpabilité. En effet, aimer le difforme est en soi une preuve de charité chrétienne, pendant qu'être ensorcelé est censé innocenter de toute culpabilité, dans la mesure où cela ôte toute responsabilité de choix. Quant à lui, le crime du damné est passé sous silence, ce qui donne une impression d'arbitraire que l'on retrouve dans l'idée « *D'une fortune irrémédiable* ». Enfin, le navire pris dans le piège de glaces, donnent plus l'impression d'être la victime de la cruauté d'un Poséidon que d'un Satan maléfique. D'autant que le but de ce dernier n'est pas d'assassiner les hommes mais de les tenter et de les séduire.

Aussi brefs qu'ils soient, tous ces parallèles établis montrent bien que ce poème est une sorte de noyau vers lequel convergent plusieurs autres poèmes. L'idée même d'un

---

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> *Ibid.* Str. 8.

destin irrémédiable renvoie vers la première strophe de « Bénédiction » où Baudelaire écrit, rappelons-le :

*Lorsque par un décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa mère épouvanté et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu qui la prend en pitié<sup>1</sup>*

La première partie de ce travail s'était arrêtée d'une part, sur la non exclusivité de l'image allégorisée du Poète. En effet, elle renvoie à tous les artistes et à l'art de manière générale, comme il est le cas dans « Les Phares ». Elle s'est arrêtée d'autre part, sur la nature de ses puissances suprêmes qui ont décrété la naissance du Poète. Des puissances face auxquelles Dieu lui-même était impuissant en se contentant d'éprouver que de la pitié envers la mère épouvantée.

Cette idée du destin renvoie également vers des textes en prose tels que « Le Don des fées » où chaque nouveau-né hérite d'un don particulier qui sera son allié tout au long de sa vie ou encore, « Les Bienfaits de la lune », où l'astre capricieux accorde à certains enfants le don d'être lunatique, d'aimer le difforme et de s'approcher de la folie, souvent confondue avec l'hystérie au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Tous ces éléments permettent de mieux saisir l'irrémédiable du destin, un destin infernal « *Où nul œil du Ciel ne pénètre* »<sup>2</sup>. Ce destin n'est pas réservé à tout le genre humain mais à quelques privilégiés du Mal, des sortes d'anti-prophètes – d'un point de vue religieux – car ces personnes, qui semblent être les artistes, sont non seulement condamnés à souffrir pour mériter leur génie, tous des albatros piégés sur un navire, mais ils sont également nés d'un ordre maléfique qui sème dans leur cœur, une graine d'infini. Cette souffrance rejoint en tout point celle attribuée aux artistes de « Les Phares » à travers leurs sanglots et leurs cris qui « *roule[nt] d'âge en âge* ».<sup>3</sup>

Enfin, c'est dans les deux dernières strophes de « L'Irrémédiable » – qui en constituent la deuxième partie – qu'apparaît une sorte de pendant négatif de la prière qui clôt « Les Phares ». En effet, après avoir décrit les différentes formes de chute, le poète donne l'impression de s'isoler dans une méditation sur lui-même, ainsi que sur la 'Vérité' et sur le 'Mal' :

---

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 15.

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

*Un phare ironique, infernal,  
Flambeau des grâces sataniques,  
Soulagement et gloire uniques,  
– La conscience dans le Mal<sup>1</sup>*

Le plus frappant dans ces deux strophes, c'est la dualité qui les caractérise et qui s'exprime à travers plusieurs oxymores. Il y'a d'une part, le « *Tête-à-tête* » du poète avec lui-même, décrit comme étant à la fois « *sombre et limpide* ». Il donne l'impression que c'est dans les ténèbres que le poète a réussi à voir clair, que les chutes précédemment décrites ne font que mener vers une réalité nécessaire et absolue. La dualité s'exprime d'autre part, à travers la double présence du poète qui apparaît à travers l'image de son cœur – symbole de pénombre – et l'image qui s'en reflète dans le miroir –symbole de limpidité –.

De son côté, la Vérité découverte par le poète dans ce profond puits – qui renvoie probablement à toutes les chutes précédentes – est non seulement allégorisée, comme pour souligner qu'il s'agit de la seule vérité qui soit, mais également décrite à travers l'oxymore clair/ noir. Une clarté dans l'obscurité qui rejoint l'idée du premier oxymore. Ainsi, la seule et unique vérité se trouve dans la lumière qui émane des ténèbres en rappelant les rayons supposés lucifériens dans « *Bénédiction* ».

Contrairement à la prière de « *Les Phares* », les héros – ou les victimes – de la chute dans « *L'Irrémédiable* », demeurent dans la pénombre sans aucun Salut à la clé, avec pour seule et unique lumière, des lueurs émanant d'« *Un phare ironique* ». Leur seul réconfort est la découverte de la 'Vérité', celle de « *La Conscience dans la Mal* ».

Baudelaire revient vers cette idée dans son recueil en prose. Dans « *La Fausse monnaie* », il affirme qu' :

*On est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> « *L'Irrémédiable* », *FDM*, Str. 9 & 10.

<sup>2</sup> « *La Fausse monnaie* », *SDP*, § 7.

La conscience dans le Mal est donc d'une importance capitale, elle est ce qui souligne la différence du poète. Alors que P. Bénichou déclare à ce sujet que le refus de la rédemption fait que le pécheur se réfugie dans la lumière satanique :

*[...] 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. [...] La lucidité est donc une vertu satanique et le pécheur conscient est un héros de la vérité. [...] toute conscience est porteuse de sagesse, même celle qui accompagne le mal, si tout autre remède nous est refusé.<sup>1</sup>*

Peter Broome note, quant à lui, le lien entre les deux phares, celui de « L'Irrémédiable » et celui de « Les Phares ». Pour lui, ils sont tous deux ironiques. En effet, malgré la souffrance et l'angoisse dans lesquelles vivent les artistes de « Les Phares », ces derniers, tels les autres damnés, n'ont aucun réel remède que celui des mots. Leurs cris restent un écho sans réponse, ce qui amène Broome à penser que lorsque Baudelaire évoque le Seigneur, ce dernier ne pense pas à Dieu mais au Diable.

Broome écrit à ce propos:

*The present 'phare ironique' is, by contrast, in solitary confinement: its signal receives no response from elsewhere, it is not relayed by others of its kind. Its only 'echo' in its own, rebounding from occluded horizons, heavy clouds and impenetrable gloom. (...) Its communicative point of reference or address is no longer 'Seigneur' but le 'Diable': underlord rather than overlord, presiding over agonies of the inner torture (...). So its a 'phare ironique' in that it looks at itself across the distance (less at Goya or Delacroix than at the writer who, in a more sanguine mood, could employ the same image and, under its banner, find more collective and uplifting moral and aesthetic corroboration): in that it non sees itself, in this eternal 'tête-à-tête sombre et limpide', as a diminished echo or mirror-image of itself.<sup>2</sup>*

En définitive, le parallèle textuel établi entre la prière de la fin de « Les Phares »

---

<sup>1</sup> P. Bénichou, Op. Cit. p. 17-18.

<sup>2</sup> « Ce « phare ironique » se trouve, en revanche, dans un confinement solitaire: son signal ne reçoit aucune réponse de nulle part (...). Son « écho » unique et solitaire rebondit sur des horizons occlus, des nuages lourds et d'une obscurité impénétrable. (...) Son point de référence expressif et son destinataire ne sont plus le « Seigneur », mais le « Diable »: le Dieu souterrain au lieu du Dieu suprême, présidant les agonies de la torture intérieure (...). Ainsi son « phare [est] ironique » dans le sens où il se regarde lui-même à travers la distance (moins à Goya ou Delacroix qu'à l'écrivain qui, dans une humeur plus optimiste, pourrait employer la même image et, sous sa bannière, trouver la corroboration d'une morale et une esthétique collectives qui soient plus exaltantes): en ce qu'il ne voit pas lui-même, dans cet « éternel tête-à-tête sombre et limpide », comme un écho diminuée ou une image-miroir de lui-même. » in. Peter Broome, *Baudelaire's Poetic Patterns : The Secret Language of : Les Fleurs du Mal*, Collection « Faux titre », Rodopi, Amsterdam, 1999, p.454. [C'est nous qui traduisons]

et d'autres textes en vers et prose, a permis de souligner différents éléments dont certains, décisifs<sup>1</sup>, incitent à rejoindre le point de vue de Peter Broome. Ce dernier affirme que le *Seigneur* de « Les Phares » n'est autre que le dieu « *des choses souterraines* », le « *Guérisseur familial des angoisses humaines* »<sup>2</sup>, celui qui, par les temps passés, fut le premier à se prendre pour un phare et, aveuglé par son ambition, s'est rendu coupable d'orgueil et fut châtié et exilé du Ciel, dans le monde souterrain. Rappelons également la prière de « Le Confiteur de l'artiste », adressée à la *Nature* que le poète implore de « *cesse[r] de tenter [s]es désirs et [s]on orgueil* »<sup>3</sup>, juste avant de confesser que : « *L'étude du beau est un tel duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu* »<sup>4</sup>. L'artiste est donc vaincu à la manière du poète et de son lecteur dans le poème-préface. Ce qui affirme que la beauté moderne ainsi que l'Art sont dans le Mal, que ce dernier soit religieux, existentiel ou encore physique, comme il est le cas pour le narrateur du *Confiteur* dont « *les nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.* »<sup>5</sup>

Cette arrogance qui rappelle l'iniquité de Satan, apparaît également dans « Le Châtiment de l'orgueil » où un autre phare de l'humanité, « *un docteur des plus grands* »<sup>6</sup>, se laisse porter par son orgueil et prononce ce qui pourrait être considéré comme une sorte de 'contre-prière' :

*Jésus, petit Jésus ! je t'ai poussé bien haut !  
Mais, si j'avais voulu t'attaquer au défaut  
De l'armure, ta honte égalerait ta gloire,  
Et tu ne serais plus qu'un fœtus dérisoire !*

Le poète décrit dans la deuxième strophe, la manière dont ce discours orgueilleux à l'encontre de Jésus fut châtié. Le malheureux docteur sombra dans la folie et, à l'image de Satan, son *Temple* s'effondre le plongeant dans les ténèbres. Il est comme le damné de « L'Irrémédiable », égaré « *dans un caveau dont la clef est perdue* » :

*Immédiatement sa raison s'en alla.  
L'éclat de ce soleil d'un crépe se voilâ ;  
Tout le chaos roula dans cette intelligence,  
Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,*

---

<sup>1</sup> Songeons à la nature de la lumière des phares associée à l'inéluctable souffrance des artistes ainsi qu'à l'écho sans réponse et le regard éloigné de Dieu.

<sup>2</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> « Le Confiteur de l'artiste », *SDP*, § 4.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. § 3.

<sup>6</sup> « Le Châtiment de l'orgueil », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> Ibid.

*Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui.  
Le silence et la nuit s'installèrent en lui,  
Comme dans un caveau dont la clef est perdue. [...]*<sup>1</sup>

Dans cette deuxième strophe qui décrit le châtement du savant orgueilleux, il est important de signaler que le poète reste à l'écart. En effet, contrairement à son implication devant les punitions imposées aux pécheurs comme dans « Un Voyage à Cythère » ou « Femmes damnées », il se contente ici d'être le spectateur d'un triste tableau. Cette attitude amène à penser qu'il ne consent pas au sort du savant, qu'il le dénonce, d'autant si l'on rappelle son discours à Jésus dans « Le Reniement de saint Pierre » ainsi que la place qu'occupe « Le Châtiment de l'orgueil » dans le recueil.

En effet, ce seizième poème succède d'une part, à « Don Juan aux Enfers » où le mythique séducteur reste impassible malgré la damnation. Il précède d'autre part, « La Beauté », allégorie de la perfection esthétique, impassible comme une statue, et « L'Idéal » qui chante la sculpture de la « *grande Nuit, fille de Michel-Ange* »<sup>2</sup> en incitant à la passion même si elle s'avère meurtrière comme dans le cas de *Lady Macbeth*.

C'est de l'angoisse face au temps qui passe que s'inspire « De Profundis clamavi » dans un décor de chute qui rappelle « L'Irrémédiable », à travers l'image du cœur du poète tombé dans un « *gouffre obscur* »<sup>3</sup>. Le titre latin de ce poème est emprunté à la vulgate latine du psaume CXXX :

*De profundis clamavi ad te domine domine exaudi vocem meam.  
Fiant aures tuae intendens, in vocem deprecationis meae.  
Si iniquitates obsevaveris Domine : Domine quies sustinebit ?  
Quia apud te propitiatio est : et propter legem tuam sustinui te Domine.*<sup>4</sup>

Ce psaume dont Baudelaire emprunte l'incipit, appartient à la tradition funéraire chrétienne où : « [...] les fidèles qui agissent [...] doivent avoir pour ceux qui sont dans la profondeur des épreuves une intense clameur pour que le Seigneur ne laisse pas défaillir

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>2</sup> « L'Idéal », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> « De Profundis clamavi », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> « Des abîmes, j'ai crié vers toi, Seigneur : Seigneur, exauce ma voix.

Que tes oreilles deviennent attentives à la voix de ma prière.

Si tu examines les inquiétudes, Seigneur : Seigneur qui supportera ?

Parce qu'auprès de toi est le pardon : et à cause de ta loi, je t'ai attendu Seigneur ». [Psaume 192-130].

Traduction proposée par Bruno de Cologne (Saint Bruno) in. *Le Commentaire des psaumes des montées : Une échelle intérieure*, Beauchesne, Paris, 2006, p. 205.

*ceux qui sont éprouvés, quand il observe leurs iniquités<sup>1</sup>. »<sup>2</sup>*

Il s'agit donc là de prier la miséricorde de Dieu pour ceux qui se trouvent dans le gouffre afin qu'ils puissent trouver la force de ne pas céder aux iniquités et au blasphème. C'est ce qu'implore Baudelaire dans la première strophe :

*J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,  
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.  
C'est un univers morne à l'horizon plombé,  
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;*

*Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,  
Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;  
C'est un pays plus nu que la terre polaire ;  
– Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !<sup>3</sup>*

Cette prière du fond du gouffre qui s'adresse à un *Toi* allégorisé et qualifié d'unique, part ainsi d'une idée religieuse du psaume à travers le titre du poème. Cependant, une influence mythologique est présente dans la deuxième strophe à travers la référence à Perséphone, à laquelle le poète s'identifie clairement. Comme elle, il est prisonnier en un lieu où la nuit funèbre règne pendant six mois<sup>4</sup>. L'influence mythique se voit également à travers la présence du « *vieux Chaos* »<sup>5</sup> dans la troisième strophe. La nuit noire du commencement qui pourrait rappeler la nuit funèbre de la mort. Une fois de plus, Baudelaire mêle des références religieuses à d'autres antiques, pour créer un monde descriptif de son angoisse existentielle.

Ainsi, la prière s'adresse dans ce poèmes, à un interlocuteur allégorique duquel le poète n'attend vraisemblablement pas de réponse, ni de remède à sa souffrance. Pour R.B. Chérix, cet interlocuteur ne peut être que Dieu lui-même car le poète, « *assis sur le bord de la pierre, lève vers le ciel l'index de la foi* »<sup>6</sup>. Chérix affirme par ailleurs, que ce poème se trouve au paroxysme de la passion qu'a pu éprouver Baudelaire pour Jeanne Duval, même

---

<sup>1</sup> *Iniquité* ici n'est pas employé dans le sens commun d'*injustice* mais dans le sens religieux où « on s'en sert aussi généralement pour signifier, Le péché, la corruption de la nature et des mœurs, le débordement des vices. » in. *Dictionnaire de l'Académie Française*, Tome I (de A à K), Paul Dupont Editeur, Paris, 1835, p. 737.

<sup>2</sup> Saint Bruno de Cologne, Op. Cit. p. 206.

<sup>3</sup> « De Profundis clamavi », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>4</sup> Pendant qu'elle cueillait des narcisses (ce qui fait aussi référence à l'orgueil à travers l'image de Narcisse) Perséphone fut emportée par Hadès dans le monde des Enfers où elle goûte à la grenade, fruit de la mort et du monde souterrain. Elle fut condamnée à vivre auprès de son époux quatre mois de l'année (la saison hivernale). Cf. Op. Cit. M. Philibert, p. 228.

<sup>5</sup> « De Profundis clamavi », *FDM*, Str. 3.

<sup>6</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 129.

que selon Prarond, ce texte fait partie de ceux que le poète aurait dicté à sa maîtresse vers 1843<sup>1</sup>.

Par ailleurs, la première parution de cette pièce en 1851, ne fut pas sous le titre de « De Profundis clamavi » mais celui de « La Béatrix ». Il s'agit de l'une des versions de titres donnés à la pièce « La Béatrice » qui apparaît dans la section Fleurs du Mal – Une pièce qui parle de l'orgueil piétiné du poète par sa bien-aimée, « *La reine de [s]on cœur au regard nonpareil* »<sup>2</sup> qui s'associe à une horde de démons venue le narguer dans son recueillement ayant lieu dans un endroit calciné et un paysage désertique, inspiré de *La Divine Comédie* de Dante et qui rappelle nettement celui de « De Profundis clamavi » ou de « L'Irrémédiable » –. Notons également que le titre même de *Béatrix* – ou *Béatrice* – est lui-même emprunté à Dante. Il est le prénom de la femme qui l'a obsédé tout au long de sa vie, une femme que Dante a, pour ainsi dire, divinisée et qui apparaît « *à la fin du Purgatoire (...) telle une vision tutélaire pour guider le poète dans les hautes sphères du paradis (...)* »<sup>3</sup>.

Le fait que le titre de départ ait d'abord été « *La Béatrix* », peut amener à penser que le *Toi* allégorisé aurait plus de chance de s'adresser à une femme salvatrice – probablement divinisée comme chez Dante – qu'à Dieu. Notons également, que l'écriture baudelairienne présente souvent une nette influence dantesque, notamment dans la description des paysages désertiques et de l'Enfer glacial comme il est le cas pour le navire prisonnier dans « L'Irrémédiable » ou encore « *la terre polaire* »<sup>4</sup> de « De Profundis Clamavi ». L'influence de Dante se voit également à travers l'idée de la femme salvatrice qui guide le poète dans le brouillard et les ténèbres du Mal, que ce dernier soit religieux ou existentiel.

A ce propos, il est possible de noter trois exemples : « Le Flambeau vivant », adressé à Mme Sabatier, la créature angélique, qui la décrit dans une ambiance des plus religieuses, comme une lumière qui marche « *en chantant le réveil de [s]on âme* »<sup>5</sup>. Dans « Réversibilité », le poème qui prend pour titre le dogme de la rédemption chrétienne, le

---

<sup>1</sup> Cité par F.W. Leakey in. « Baudelaire-Cramer : Le sens des Orfraies », in. *F.W. Leakey : Baudelaire. Collected Essays (1953-1988)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, (pp. 18 - 28), p.20-21.

<sup>2</sup> « La Béatrice », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> R.W.B. Lewis, *Dante*, (Traduction de François Tétreau), FIDES, Canada, 2001, p. 15.

<sup>4</sup> « De Profundis clamavi », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> « Le Flambeau vivant », *FDM*, Str. 4.

poète « [n]’implore (...) que [l]es prières »<sup>1</sup> d’une femme salvatrice. Dans « L’Irréparable » – qui revient sur l’idée de l’omniprésence du Mal en tant que statu quo qui ne cesse de recommencer –, la présence féminine de la fin du poème qu’est la fée, l’« être, qui n’était que lumière, or et gaze »<sup>2</sup>, n’arrive jamais pour le sauver de « l’énorme Satan »<sup>3</sup>.

Cet inévitable retour, notamment du Mal, est selon Antoine Compagnon<sup>4</sup>, l’une des plus marquantes esthétiques baudelairiennes qu’il note, particulièrement expressive, dans l’image du *serpent sans queue ni tête* évoquée dans la préface-dédicace *A Arsène Houssaye* mais également dans *Les Paradis artificiels* où l’on pourrait facilement remplacer le mot *livre* par *vie* et où Baudelaire note :

*Il y a évidemment des livres, comme des aventures, sans dénouement. Il y’a des situations éternelles ; et tout ce qui a rapport à l’irréparable, à l’irréparable, rentre dans cette catégorie.*<sup>5</sup>

Par ailleurs, dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire revient sur le thème de l’amour et de la passion que la religion enferme dans la relation conjugale. Ce passage éclaire parfaitement l’idée que se fait Baudelaire du mariage chrétien qui favorise « *la tradition de l’Eglise sur l’*affectio conjugalis*, au détriment de la passion* »<sup>6</sup>.

Il affirme que :

*Ne pouvant pas supprimer l’amour, l’Eglise a voulu au moins le désinfecter, et elle a fait le mariage.*<sup>7</sup>

A la lumière de cette affirmation, même les femmes les plus spiritualisées dans les vers baudelairiens – notamment à travers les prières qui leurs sont adressées –, revêtent une connotation passionnelle qui met en relief le dévoiement de toutes les formes textuelles religieuses que Baudelaire emploie à des fins plus spécifiques à son imaginaire, et à la représentation qu’il se fait de la pureté, voire de la sainteté.

Labarthe cite à ce propos, un vers de « Réversibilité » où le poète parle d’« yeux

---

<sup>1</sup> « Réversibilité », *FDM*, Str. 5.

<sup>2</sup> « L’Irréparable », *FDM*, Str. 10.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> A. Compagnon (2003), *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Un Mangeur d’Opium*, « Chapitre V : Un faux dénouement », in. *Les Paradis artificiels*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 436.

<sup>6</sup> P. Labarthe (1999), *Op. Cit.* p. 588.

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Chapitre XVIII, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1282.

où longtemps burent nos yeux avides »<sup>1</sup>. Il précise que ces yeux ne sont que « l'expression poétique de cette concupiscentia oculorum »<sup>2</sup>, la convoitise des yeux. Ces derniers sont souvent décrits par Baudelaire comme étant lumineux ou brulants d'un feu qui les rend vifs et passionnés, peut-être encore, de cette lumière primitive qui revient sans cesse.

Dans « La prière d'un païen », poème ajouté à l'édition de 1868, la *concupiscentia oculorum* laisse place à une *concupiscentia carnis*. Dans cette pièce, le poète s'adresse à une allégorie féminine qui revêt des allures de déesse. Il la prie d'exaucer ses plus profonds désirs et ses plus passionnées convoitises quand il s'écrie : « *Diva ! supplicem exaudî* »<sup>3</sup>. Cette déesse semble venir tout droit du monde souterrain, reine accompagnée de flammes, qui torture les âmes et leur verse un vin mystique.

Il semble évident que le phare de la sixième pièce de *Les Fleurs du Mal* ne soit pas le seul à souligner une ironie. Celle-ci apparaît de manière plus explicite dans plusieurs autres pièces où elle crée un effet de dévoilement, parfois blasphématoire, notamment en s'adressant à des entités féminines divinisées. Ce dévoilement, a déjà été relevé dans le chapitre précédent comme dans « Le Joueur généreux » où le poète prie Dieu de faire en sorte que le Diable tienne sa parole qui promet de le sauver de l'ennui existentiel qui le ronge de l'intérieur. Plusieurs autres exemples interviennent dans ce sens, citons d'une part, celui de « Les Deux bonnes sœurs » où ces dernières qui s'avèrent être la *Mort* et la *Débauche* sont décrites comme des prêtresses de générosité dans le Mal. D'autre part, « Les Litanies de Satan » présente le prince des Enfers sous les allures d'un Dieu détenant le remède à tous les maux.

Le dévoilement de la prière vers une entité féminine revient dans « A Une Madone » sous-titré « *Ex-Voto dans le goût espagnol* » où l'on s'attend à un hommage à la Sainte Vierge comme le suggère le titre ainsi que l'influence espagnole baroque précisée dans le sous-titre. Cependant, dans ce poème – probablement inspiré d'*España* de Théophile Gautier –, Baudelaire s'éloigne de l'image de la Vierge et de l'*ex-voto* chrétien pour plonger le lecteur dans un monde sensuellement sadique, dédié à la reine de son cœur. L'*ex-voto* apparaît en l'objet de l'« *autel souterrain* »<sup>4</sup> que le poète veut construire à sa *Madone* qu'il présente comme un travestissement de l'image de la Sainte-Vierge. Elle

---

<sup>1</sup> « Réversibilité », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> P. Labarthe (1999), Op. Cit.

<sup>3</sup> « La Prière d'un païen », *FDM* (1886), Str. 1.

<sup>4</sup> « A Une Madone », *FDM*, v. 2.

devient une sorte de sainte Volupté, une femme-statue à laquelle il veut rendre grâce dans « *une niche<sup>1</sup>, d'azur et d'or tout émaillée* »<sup>2</sup>. Les références chrétiennes qui affluent dans ce poème, tendent à rejoindre une sorte de messe noire qui nourrit davantage une image travestie de la Sainte-Vierge qui devient Madone.

La référence à l'art espagnol signalée dans le sous-titre apparaît dans le texte à travers les détails que le poète accorde aux scrupuleuses descriptions de ses projets de transformation de cette femme, en une déesse dévoyée.

Par ailleurs, « A Une Madone » rappelle en plusieurs points « Bénédiction »<sup>3</sup>. D'une part, à travers la description que fait le poète de sa Madone, du lieu qu'il lui réserve et de la poésie qu'il lui promet. En effet, le poète recourt à toutes sortes de pierres précieuses et de richesses qui rappellent celles, montées par la main de Dieu à la fin de « Bénédiction ». Ces richesses qui – comme il a été précisé dans la première partie – rappellent toutes celles offertes par Dieu à Lucifer avant sa révolte, comme cela apparaît également dans « Les Litanies de Satan ».

D'autre part, le poète songe à couronner sa Madone non pas d'or mais de poésie pure qui rappelle la « *pure lumière* » de la fin de « Bénédiction ». Par ce singulier couronnement, l'art poétique – comme dans « Le Confiteur de l'artiste » – fusionne d'une certaine manière avec la religion ou mieux, il devient lui-même religion en remplaçant les incantations et les prières religieuses par un esthétique agencement poétique :

*Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal  
Savamment constellé de rimes de cristal,  
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;*<sup>4</sup>

Dans ce texte qui s'approche de l'ekphrasis, Baudelaire décrit la naissance de cette divinité féminine qu'il crée de toute pièce la rendant ainsi, elle-même « *émerveillée* »<sup>5</sup> de ce qui lui arrive. Cet éblouissement n'a pourtant rien de positif car tout porte à croire que le processus d'érection de cette divinité ne fait que la mener vers sa perte à travers un langage qui évoque la Sainte Vierge. Le titre et le sous-titre du poème ne sont pas les seuls à évoquer l'Ave. Baudelaire fait également référence à sa *Madone* en la

---

<sup>1</sup> La niche pourrait renvoyer ici à l'emplacement réservé à une statue dans un édifice religieux ou encore à l'édifice lui-même comme il fut le cas chez les hébreux avant la construction du temple de Salomon.

<sup>2</sup> « A Une Madone », *FDM*, v. 5.

<sup>3</sup> Nous avons précédemment évoqué cette ressemblance. Cf. deuxième partie, p. 136.

<sup>4</sup> « A Une Madone », *FDM*, v. 7 à 9.

<sup>5</sup> « A Une Madone », *FDM*, v. 6.

qualifiant de « *Reine des Vierges* »<sup>1</sup> à travers une allégorisation qui souligne probablement l'absolu de l'appellation. Encore plus évocateur est le rôle attribué à la Madone supposée représenter *Marie* :

*Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,  
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,  
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,  
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux  
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,  
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,  
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,  
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !<sup>2</sup>*

Il est possible de comprendre que la Madone est censée être le pendant négatif de l'Ave en étant à la fois l'icône de l'amour et de la violence. Cette double dimension permet au poète le sadisme final de cette pièce qui consiste à poignarder la divinité que son imagination a créé.

Le fantasme du meurtre se fait à travers l'image du poignard qui représente l'une des deux images symboliques de la Vierge dans ce texte. Le premier étant le « *Manteau* » qui apparaît au onzième vers, taillé d'une « *façon barbare* » comme pour insister sur le rapport fusionnel qu'entretiennent l'amour et le sadisme.

Il est à noter que l'image du manteau apparaît souvent dans l'iconographie chrétienne comme le symbole de la protection par la foi. Dominique Donadieu-Rigaut<sup>3</sup> cite la représentation de l'« Histoire de Loth » dans la *Bible moralisée* où l'on peut observer le manteau immaculé de Loth sous lequel il met ses filles afin de les protéger de la punition divine ou encore, le manteau de certains Evêques qui poursuit la même tradition iconographique<sup>4</sup>.

Souvent appelées « La Vierge au manteau », il existe différentes représentations de ce manteau martial protecteur qui vient s'ajouter aux nombreuses métaphores de la Vierge. Ces différents symboles sont un « *système de protection spirituelle tel qu'il fut pensé par les hommes médiévaux. Il définit un espace de sécurité « entre ciel et terre », ici-bas et au-delà, où la Mère de Dieu occupe une fonction majeure* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid. v. 30.

<sup>2</sup> Ibid. v. 37 à 44.

<sup>3</sup> Dominique Donadieu-Rigaut, *Penser en images les ordres religieux*, Edition Arguments, Paris, 2005, p. 36.

<sup>4</sup> Ibid. p. 121.

<sup>5</sup> Sylvie Barnay, « Une apparition pour protéger : Le manteau de la vierge au XIIIème siècle », in. *Cahiers de*

Dans son poème – à l'image de la Sainte Vierge – Baudelaire veut habiller sa Madone d'un Manteau qui est cependant, « *doublé de soupçon* » comme pour insister sur sa nature dévoyée. Cette doublure qui évoque le doute, se situe à l'antipode de la protection offerte par la Vierge. M.-C. Bouchindomme y voit un écho de l'ancêtre féminine Ève. Elle affirme que ce soupçon : « *fait écho à la faute originelle de sa lointaine ancêtre, Ève, dont elle vient racheter le péché. Car le corps recouvert fait partie de la punition infligée à Adam et Ève, à travers la honte* »<sup>1</sup>.

Cette idée du vêtement-punition renvoie vers la cinquième pièce de *Les Fleurs du Mal* où Baudelaire décrit le bonheur, la beauté, ainsi que la perfection des hommes et des femmes de l'antiquité et de la période édénique, où les corps se doraiement nus, sous le soleil. La madone baudelairienne est donc non seulement habillée en signe de la chute originelle et bien plus encore : son manteau, censé être protecteur, se voit doublé de soupçon comme pour souligner d'une part, les propres soupçons du poète quant à la religion et ses dogmes et d'autre part, ses soupçons à l'endroit de l'amour, notamment maternel. Ce dernier doute est souligné par les nombreux points en commun relevés entre ce texte et « Bénédiction ». Par ailleurs, avec ses allures sadiques, cet amour maternel corrompu rappelle également « La Corde », la pièce dédiée à Manet, laquelle selon Edward K. Kaplan :

*Constitue la fable de la vie moderne la plus violemment sceptique de Baudelaire, puisqu'elle suspend la certitude qui fonde toute éthique : l'amour maternel.*<sup>2</sup>

De son côté, l'image de la Vierge aux sept couteaux est souvent représentée en peinture. Ces couteaux sont le symbole des sept souffrances qu'elle a dû endurer depuis la naissance de son Fils. L'art pictural, notamment espagnol, la représente souvent, « *le cœur percé de sept glaives, symboles des sept douleurs qu'elle éprouva, pendant sa vie : la prophétie de Siméon, la fuite en Egypte, la perte de l'enfant à Jérusalem, le portement de croix, le crucifiement, la mort, la descente de la croix et la sépulture de Jésus-Christ* »<sup>3</sup>.

Une fois de plus, et à l'encontre de l'iconographie chrétienne, digne représentante

---

*recherches médiévales et humanistes*, n°8 « La Protection spirituelle », 2001, p. 13-22, p. 13.

<sup>1</sup> Marie-Camille Bouchindomme, « Sous la robe de Marie : Autour de la Madone Del Porto Della Francesca, L'origine du monde du Gustave Courbet, L'Espoir de Gustave Klint » in. *Les Images honteuses*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 2006, p. 175.

<sup>2</sup> Edward K. Kaplan, *Baudelaire et Le Spleen de Paris : L'esthétique, l'éthique et le religieux*, Classiques Garnier, Paris, 2015, p. 146.

<sup>3</sup> Joseph de Smet, *Manuel historique du culte de la très-sainte Vierge*, Vandecasteeel-werbrouck, Bruges, 1861, p. 94.

de la religion, le poète se présente comme un doublet négatif du Christ. Il dévoie ainsi l'image des sept couteaux qui deviennent l'arme du crime servant à assassiner cette femme érigée à travers sa poésie, en Madone, en mère-déesse, en mère-amante, en lui transperçant le cœur avec ces mêmes symboles de l'amour de la Vierge pour son Fils. Cet acte de sadisme à l'encontre de la « *Reine victorieuse et féconde en rachats* »<sup>1</sup>, suggère que ces rachats en question riment davantage avec revanche et vengeance, comme pour se libérer des souffrances imposées au poète dans « Bénédiction ».

De son côté, « Le Flacon » se tourne lui aussi, vers une histoire biblique, qu'il dévoie et transforme en métaphore au service de l'amour et de l'âme tourmentée du poète, face au souvenir éternel de son amante. Ce poème s'ouvre dans les trois premières strophes, sur l'idée de l'éternité du parfum qui envahit toute matière et y dort patiemment jusqu'à ce que l'on vienne le libérer du vieux flacon ou du vieux coffret où il est resté enfermé. Cette libération est décrite telle une résurrection de « *chrysalides funèbres* »<sup>2</sup> qui reprennent vie, « *dégagent leur aile et prennent leur essor* »<sup>3</sup> tout comme le souvenir de l'amante ne meurt pas et reste éternellement enfoui au plus profond de la mémoire du poète.

C'est ce souvenir de l'amante que représente le parfum qui habite, inaltérable, toute matière. Il est un souvenir qui remonte telles les chrysalides qui semblaient mortes mais reviennent pour anéantir l'âme du poète « *au bord d'un gouffre séculaire* ». Si ce gouffre est séculaire, c'est parce qu'il fait référence à la grotte où *Lazare* a été enterré avant d'être ressuscité par le Christ<sup>4</sup> :

*Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,*

---

<sup>1</sup> « A une Madone », *FDM*, v. 27.

<sup>2</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « 17 Jésus, étant arrivé, trouva que Lazare était déjà depuis quatre jours dans le sépulcre [...] 21 Marthe dit à Jésus : Seigneur, si tu eusses été ici, mon frère ne serait pas mort. 22 Mais, maintenant même, je sais que tout ce que tu demanderas à Dieu, Dieu te l'accordera. 23 Jésus lui dit : Ton frère ressuscitera. 24 Je sais, lui répondit Marthe, qu'il ressuscitera à la résurrection, au dernier jour. 25 Jésus lui dit : Je suis la résurrection et la vie. Celui qui croit en moi vivra, quand même il serait mort; 26 et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais. Crois-tu cela ? 27 Elle lui dit : Oui, Seigneur, je crois que tu es le Christ, le Fils de Dieu, qui devait venir dans le monde. [...] 34 Et il dit : Où l'avez-vous mis ? Seigneur, lui répondirent-ils, viens et vois. [...] 38 Jésus frémissant de nouveau en lui-même, se rendit au sépulcre. C'était une grotte, et une pierre était placée devant. 39 Jésus dit : Otez la pierre. Marthe, la sœur du mort, lui dit : Seigneur, il sent déjà, car il y a quatre jours qu'il est là. 40 Jésus lui dit : Ne t'ai-je pas dit que, si tu crois, tu verras la gloire de Dieu ? 41 Ils ôtèrent donc la pierre. Et Jésus leva les yeux en haut, et dit : Père, je te rends grâce de ce que tu m'as exaucé. 42 Pour moi, je savais que tu m'exauces toujours; mais j'ai parlé à cause de la foule qui m'entoure, afin qu'ils croient que c'est toi qui m'as envoyé. 43 Ayant dit cela, il cria d'une voix forte : Lazare, sors ! 44 Et le mort sortit, les pieds et les mains liés de bandes, et le visage enveloppé d'un linge. Jésus leur dit : Déliez-le, et laissez-le aller. » *Jean*, Chapitre XI, (17-44).

*Où Lazare odorant déchirant son suaire,  
Se meut dans son réveil le cadavre spectral  
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.<sup>1</sup>*

En employant la métaphore de la résurrection de Lazare, Baudelaire maintient l'idée du parfum à travers l'odeur du corps du mort comme il y est fait référence dans la Bible à travers le discours de Marthe, la sœur éplorée. Le parfum apparaît également à travers la description de l'amour qui ressuscite Lazare de sa mort certaine. Cet amour *ranci* n'est autre que celui du Christ pleurant son ami, ce qui peut amener à penser que l'amour religieux, malgré son aura, se présente aux yeux du poète comme un amour menant vers une mort certaine parce qu'il est sépulcral et ranci. Cette vision va à l'encontre de l'histoire biblique qui insiste quant à elle, sur le miracle divin à travers la résurrection d'un mort. Cette métaphore employée au service du souvenir, montre le dévoiement du Texte Sacré qui ne s'arrête pas à la résurrection de Lazare.

En effet, dans les deux dernières strophes qui suivent celle de la résurrection, Baudelaire lève le voile sur l'idée centrale du poème qui aide à comprendre que le flacon qui donne son nom au poème, renvoie au poète lui-même qui se voit réifié à l'état d'un objet, d'un « *vieux flacon désolé, / Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé* »<sup>2</sup>. Cet objet reste néanmoins, la demeure du souvenir de l'amante décrite à travers l'oxymore ; « *aimable pestilence* »<sup>3</sup> à la manière d'« Une Charogne ». D'autres oxymores apparaissent – « *Cher poison préparé par les anges* », « *ô la vie et la mort de mon cœur !* »<sup>4</sup> – d'une part, pour dévoyer l'image des anges et d'autre part, pour souligner la suspension du temps entre la vie et la mort, un lieu où Lazare a été pendant les quatre jours où il a été dans la grotte.

De son côté, le discours de Jésus avant la résurrection de Lazare où il affirme que toute chose reste vivante par son amour, pousse à percevoir un dévoiement du pouvoir du Christ au service de l'identification du poète. Ce dernier, comme le Fils de Dieu, ressuscite par amour, le parfum du souvenir de l'amante.

Le cycle de Le Vin est lui aussi marqué par des images dévoyées et ironiques de Dieu. Dans « Le vin des chiffonniers » qui relate la vie fâcheuse et incommode de ces

---

<sup>1</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 5.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 6.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 7.

<sup>4</sup> Ibid.

malheureux hommes qui se consolent dans le vin, apparaît un Dieu moins cruel car, pris de remords en voyant ces âmes souffrir, il invente le sommeil afin qu'elles puissent ne serait-ce que le temps d'une nuit oublier leur détresse :

*Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence  
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,  
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;  
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil !<sup>1</sup>*

Le vin est placé au centre de l'existence comme une sorte de composante fondamentale de la vie de ces chiffonniers. Par ailleurs, face à la culpabilité de 'Dieu', créateur du 'sommeil', Baudelaire place la supériorité de l' 'Homme', créateur du 'Vin' qui prend les allures d'un Dieu païen. Ce dernier rappelle à la fois Dionysos, le Dieu de l'ivresse et Apollon – où Phœbus tel qu'il apparaît dans la pièce V de *Les Fleurs du Mal* –, le Dieu de la lumière et du soleil.

Dans le poème suivant, « Le Vin de l'assassin » – où apparaît l'idée du meurtre par amour que l'on a découvert, plus terrifiante par son réalisme, dans « Une Martyre » –, un homme assassine son épouse « *Au nom des serments de tendresse* »<sup>2</sup>, afin de la libérer du poids de la vie. Une fois son meurtre accompli, l'assassin rêve à la mort en se couchant par terre et en espérant qu'un chariot vienne le déchiqeter :

*Le wagon enragé peut bien  
Écraser ma tête coupable  
Ou me couper par le milieu,  
Je m'en moque comme de Dieu,  
Du Diable ou de la Sainte Table !<sup>3</sup>*

Cette dernière strophe met en scène l'assassin comme une personne qui se moque de tout, y compris des trois des symboles de la religion qui sont Dieu, le Diable et la Sainte Table. En effet, à travers le meurtre commis, l'assassin enfreint le cinquième commandement de la religion mais, convaincu d'avoir agi par amour et convaincu aussi de l'incompréhension générale que ce meurtre peut engendrer, il a décidé de se moquer des symboles de cette même religion. Il place Dieu au premier plan de sa révolte car c'est de lui qu'émane la religion. Il évoque ensuite le Diable, symbole du Mal, comme pour montrer que ce dernier est innocent de son propre choix de tuer, lequel lui a été inspiré par

---

<sup>1</sup> « Le Vin des chiffonniers », *FDM*, Str. 8.

<sup>2</sup> « Le Vin de l'assassin », *FDM*, Str. 5.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 13.

l'amour. Enfin, c'est la Sainte Table qui est évoquée et vu l'importance du vin dans cette pièce, il est possible de penser que la Sainte Table fait ici référence à la Communion, symbole de prière et de rédemption durant laquelle les participants à la messe reçoivent en symbole, le corps et le sang du Christ sous forme de pain et de vin. Cela pourrait signifier que l'auteur du crime n'éprouve aucune envie de se repentir, une fatuité dans le crime qui pourrait dévoiler un début de révolte contre Dieu. Ce dernier qui, en abandonnant cet homme pauvre et dépassé, l'a en quelque sorte poussé à devenir un assassin afin de protéger sa femme des misères de la vie. En d'autres termes, cet homme a agi au nom de l'amour que Dieu lui a refusé.

Dans « Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire », le poète décrit « *Deux superbes Satan et une Diabliesse* »<sup>1</sup> qui lui apparaissent au milieu de la nuit en émanant une telle « *splendeur sulfureuse* »<sup>2</sup> qu'il a d'abord pensé qu'ils étaient « *de vrais Dieux* »<sup>3</sup>. Le premier Satan porte à la taille « *une ceinture vivante* »<sup>4</sup> où sont suspendus des fioles, des couteaux et des instruments chirurgicaux, ce qui n'est pas sans rappeler le flacon du poème éponyme, les sept couteaux que le poète a planté dans le cœur de la Madone, mais aussi les instruments dont use « Mademoiselle Bistouri ». Encore plus significative est la fiole de couleur rouge que ce Satan porte dans sa main droite et sur laquelle le narrateur lit une inscription « *Buvez, ceci est mon sang, un parfait cordial* »<sup>5</sup>. La référence au sang du Christ est plus qu'évidente à la différence près que le sien symbolise les souffrances de l'humanité pendant que le sang du premier Satan est quant à lui, cordial, ce qui rappelle la courtoisie et la convivialité du Diable dans « Le Joueur généreux ».

Après avoir exposé son attirail, le premier Satan propose au poète de lui offrir la capacité de découvrir inlassablement un plaisir incessant, d'avoir la capacité « *d'attirer les autres âmes jusqu'à les confondre avec la [s]ienne* »<sup>6</sup>. Cependant, le poète, convaincu de l'inutilité des autres âmes – ce qui dénote d'une supposée supériorité de sa propre personne – décline la proposition, tout autant que celles que lui feront les deux autres démons, celle de pouvoir avoir tout ce qu'il veut et celle d'avoir son nom connu dans les confins les plus éloignés. Le poète refuse d'accepter les trois dons dont il a pourtant rêvé et qui auraient certainement fait son bonheur.

---

<sup>1</sup>« Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. § 3

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid. § 6.

La déclinaison de ces trois propositions démoniaques pourrait faire croire à une foi sans faille mais le poète, à travers une manifeste ironie, confère une chute inattendue au poème :

*Certes, d'une si courageuse abnégation j'avais le droit d'être fier. Mais malheureusement je me réveillai, et toute ma force m'abandonna. 'En vérité, me dis-je, il fallait que je fusse bien lourdement assoupi pour montrer de tels scrupules. Ah ! s'ils pouvaient revenir pendant que je suis éveillé, je ne ferai pas tant le délicat !'<sup>1</sup>*

L'ironie apparaît dans la raison même de l'abnégation dont fait preuve le poète, celle d'avoir été assoupi. En d'autres termes, le péché est présenté ici comme un acte de conscience voire d'intelligence pendant que c'est le refus d'y céder qui est décrit comme une inconscience. Par ailleurs, ces tentations riment plus avec l'acte artistique qu'avec un péché religieux. En effet, le premier Satan a vraisemblablement, proposé l'inspiration ; le deuxième, la richesse pendant que la diablesse propose la gloire à travers le nom du poète qui revient en écho comme dans « Les Phares ».

Cette position qu'adopte Baudelaire – qu'il qualifie *d'abnégation* – pourrait rejoindre selon nous, celle de Michel-Ange, le quatrième phare dans le poème éponyme. En effet, selon les termes d'Élie Faure :

*La grandeur de Michel-Ange, c'est d'avoir compris et d'avoir dit que le bonheur définitif ne nous est pas accessible, que l'humanité cherche le repos pour ne plus souffrir et, pour ne pas mourir, se replonge dans la souffrance dès qu'elle a trouvé le repos<sup>2</sup>.*

Par ailleurs, l'invocation sur laquelle se termine le poème, est encore plus ironique :

*Et je les invoquai à haute voix, les suppliant de me pardonner, leur offrant de me déshonorer aussi souvent qu'il le faudrait pour mériter leurs faveurs ; mais je les avais sans doute fortement offensés, car ils ne sont jamais revenus.<sup>3</sup>*

Cette description de la prière que fait le poète en suppliant des personnages démoniaques, issus d'une vision hallucinatoire, accentue la victimisation de ce dernier qui, martyr de sa destinée, souffre à la fois d'un manque d'inspiration et d'un défaut de

---

<sup>1</sup> Ibid. § 16.

<sup>2</sup> Élie Faure, *Histoire de l'art*, Bartillat, Paris, 2010.

<sup>3</sup> « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 17.

renommée, qui créent une sorte de souffrance dans la souffrance. Une souffrance néanmoins salutaire car elle permet de continuer de vivre. Une sorte de masochisme nécessaire qui rappelle « L'Héautontimorouménos ».

L'immortalité à la manière de « Le Flacon », revient dans « Le Thyrsé<sup>1</sup> » à travers la prière de la fin du poème qui cette fois n'est destinée ni à Dieu ni à quelconque Démon mais à Frantz Liszt<sup>2</sup>, dédicataire du poème :

*Cher Liszt, à travers les brumes, par-delà les fleuves, pardessus les villes  
où les pianos chantent votre gloire, où l'imprimerie traduit votre  
sagesse, en quelque lieu que vous soyez, dans les splendeurs de la ville  
éternelle ou dans les brumes des pays rêveurs que console Gambrinus,  
improvisant des chants de délectation ou d'ineffable douleur, ou confiant  
au papier vos méditations abstruses, chanter de la Volupté et de  
l'Angoisse éternelles, philosophe, poète et artiste, je vous salue en  
l'immortalité !<sup>3</sup>*

Dans cette oraison, dont le début rappelle nettement celui d'« Élévation », Baudelaire rend hommage – en reprenant « *les termes d'un Ave Maria* »<sup>4</sup> – à l'art musical, à travers la personne de Frantz Liszt, mais également à l'art écrit, à travers l'imprimerie. Il rend également hommage au pays de Liszt à travers l'évocation de Gambrinus – roi inventeur de la bière dans la mythologie populaire hongroise –. Cette oraison souligne également le point en commun entre Liszt et le poète, tous deux en quête de *Volupté* et en proie à l'*Angoisse*. Baudelaire salue son frère artiste dans l'immortalité car, comme mentionné plus haut, le souvenir et l'amour peuvent rendre toute chose immortelle.

Il existe dans l'œuvre baudelairienne, plusieurs prières ressemblantes à celle-ci, où le poète écarte Dieu en faveur des personnes qu'il aime, c'est leur esprit qu'il prie et non celui de Dieu, comme il est le cas dans cet extrait de *Mon cœur mis à nu* :

*Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de*

---

<sup>1</sup> Attribut de Dionysos et symbole de lyrisme et de poésie.

<sup>2</sup> « Compositeur et pianiste hongrois (Doborján, Hongrie, aujourd'hui Raiding, Autriche, 1811-Bayreuth 1886). « Prophète » du piano, dont il renouvela profondément la technique, Franz Liszt fut aussi un compositeur qui innova dans le domaine de l'harmonie. Magnifiquement inspiré par les deux égéries de sa vie, il contribua à l'apothéose du romantisme en musique. [...] »

Le génie incompris : Liszt meurt de congestion pulmonaire, dans les bras de sa fille Cosima, à Bayreuth, où il venait de voir *Parsifal* et *Tristan et Isolde*. Lui qui aimait à se définir comme « moitié franciscain, moitié tzigane » disparaît sans être parvenu à être considéré comme le compositeur « nationaliste » qu'il rêvait d'être en Hongrie, dont le gouvernement s'opposera même au retour de ses cendres. » in. *Encyclopédie Larousse en ligne*.

<sup>3</sup> « Le Thyrsé », *SDP*, § 2.

<sup>4</sup> Corine Bayle, *Nocturne de l'âme moderne : Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 204.

*toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère une vie assez longue pour jouir de ma transformation ; travailler toute la journée, ou du moins tant que mes forces me le permettront.*<sup>1</sup>

C'est ce même genre de prières qui clôt le poème « A Une heure du matin » où le poète, en proie à une sérieuse crise existentielle, raconte sa journée marquée par des rencontres frustrantes avec des personnes qu'il juge méprisables. Il songe à « [s]'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit »<sup>2</sup> et c'est à cet effet qu'intervient sa prière qui s'éloigne de toute humilité, laissant ainsi planer le doute sur sa sincérité religieuse :

*Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !*<sup>3</sup>

Nous notons l'inversion contradictoire que souligne cette prière qui commence par l'évocation des personnes chères au cœur du poète, qu'il prie de le prémunir de la corruption. Dieu est quant à lui, sollicité tel un complice censé aider le poète à être supérieur à ceux qu'il méprise. Une complicité pervertie à l'image de celle de « Le Joueur généreux » où Dieu est prié de faire en sorte que le Diable tienne sa parole. Nous relevons cette image du Dieu-Complice dans *Mon cœur mis à nu* où Baudelaire affirme que :

*Dieu est l'éternel confident dans cette tragédie dont chacun est le héros. Il y a peut-être des usuriers et des assassins qui disent à Dieu : 'Seigneur, faites que ma prochaine opération réussisse !*<sup>4</sup>

C'est dans le sadisme et la provocation qu'apparaît la prière dans « La Femme sauvage et la petite maîtresse ». Evoque Dieu, elle relève plus du reproche que d'un rituel de grâce. La remontrance à Dieu s'était exprimée jusque-là à travers le langage corporel de la mère du poète qui « *Crispe ses poings vers Dieu* »<sup>5</sup> ou à travers le cygne qui tend sa « *tête avide* », « *Vers le ciel ironique et cruellement bleu* »<sup>6</sup>. Dans ce poème, le reproche

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Hygiène*, in. *Journaux Intimes*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1269-1270. - Cf. p. 217.

<sup>2</sup> « A Une heure du matin », *SDP*, § 4.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, « Chapitre XLIII », in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1298.

<sup>5</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>6</sup> « Le Cygne » I, *FDM*, Str. 7.

s'exprime aussi à travers le langage corporel en engageant le corps comme totalité. Le poète décrit les souffrances d'une épouse, enfermée par son mari dans une cage telle une bête de cirque. Le cruel époux lui donne de temps à autre, « *un bon coup de bâton pour la calmer* »<sup>1</sup>, sous le regard de la foule excitée et du poète étonné. Ce dernier qualifie les deux époux de monstres car chacun à sa manière, contribue à la déshumanisation de l'être humain. Même l'état participe à ce processus, car si l'époux expose sa femme, c'est « *avec permission des magistrats* »<sup>2</sup>. En d'autres termes, toute la société participe à cette réification du genre humain, même la foule qui vient admirer le spectacle et Dieu qui donne sa bénédiction.

Le poète est quant à lui, différent de cette espèce cruelle. Ces gens font probablement partie de ceux qu'il méprise comme il le note dans « A Une heure du matin ». C'est dans cette vision des choses qu'intervient la prière qui dénote le reproche, où il est possible de noter une certaine similarité – dans le caractère irrémédiable de leur supplice – entre la souffrance du poète et celle de l'épouse emprisonnée :

*Telles sont les mœurs conjugales de ces deux descendants d'Ève et d'Adam, ces œuvres de vos mains, ô mon Dieu ! Cette femme est incontestablement malheureuse, quoique après tout, peut-être, les jouissances titillantes de la gloire ne lui soient pas inconnues. Il y a des malheurs plus irrémédiables, et sans compensation. Mais dans le monde où elle a été jetée, elle n'a jamais pu croire que la femme méritât une autre destinée.*<sup>3</sup>

De son côté, « L'Imprévu » s'ouvre sur des airs de pièce théâtrale en recourant à deux célèbres personnages de Molière : Harpagon et Célimène. Le premier dans la première strophe, est décrit – comme chez Molière – comme un avare guettant la mort de son père pour toucher son héritage. Egale à elle-même, la coquette du *Misanthrope* apparaît dans la deuxième strophe comme une séductrice au cœur racorni. Pour sa part, la troisième strophe présente « *Un gazetier fameux, qui se croit un flambeau* », remettre en question les croyances du pauvre peuple. Enfin, la quatrième strophe décrit un « *voluptueux* » qui – victime de l'Ennui – remet à plus tard la vertu afin de remédier à son Mal.

Ces quatre tableaux procèdent une fois de plus, à la description de quatre

---

<sup>1</sup> « La Femme sauvage et la petite maîtresse », *SDP*, § 5.

<sup>2</sup> Ibid. § 4.

<sup>3</sup> Ibid. § 6.

différents damnés qui se font surprendre par le temps, par un imprévu qui est la mort. Intervient alors de la sixième à la onzième strophe, Satan qui vient réclamer son dû auprès de ceux qui, du temps où ils étaient vivants, ont opté pour « *la joyeuse Messe noire* »<sup>1</sup>.

Ces six strophes qui rappellent le « *Satan Trismégiste* »<sup>2</sup> du poème-préface, mettent le lecteur devant la responsabilité de ses actes, en rappelant toutes les promesses chrétiennes du paradis et de l'enfer. C'est du moins, l'impression que veut provoquer le poète chez son lecteur à ce niveau précis du texte afin de mieux le surprendre avec les deux dernières strophes du poème où il écrit :

[...]  
– *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. "*

*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.*<sup>3</sup>

Le premier effet de surprise est provoqué par le choix même du participe passé du verbe 'jucher' pour décrire la hauteur de l'univers céleste. Ce verbe – employé essentiellement pour décrire un lieu en hauteur où dorment les poules et certains autres oiseaux – est employé pour parler d'un lieu haut et peu convenable comme le précise le dictionnaire de 1835<sup>4</sup>. Autrement dit, l'univers est possiblement jonché parce que Dieu y dormait en abandonnant les humains ou pire encore, parce qu'il profitait du spectacle des souffrances humaines tel un amateur de théâtre, d'où éventuellement le recours à tous ces personnages de la dramaturgie.

Cependant, malgré l'absence ou la cruauté divine, l'Ange vient quand même

---

<sup>1</sup> « L'Imprévu », *Les Epaves*, Str. 6.

<sup>2</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> « L'Imprévu », *Les Epaves*, Str. 11 à 13.

<sup>4</sup> Voici la définition que propose le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1835 de ce verbe : « *Il se dit proprement que des poules, et de quelques oiseaux qui se mettent sur une branche, sur une perche pour dormir. Les poules juchent dans le poulailler, les faisans juchent dans les arbres. Il se dit figurément et populairement d'un homme juché à un troisième ou quatrième étage, ou placé dans un lieu haut, élevé et peu convenable.* », Op. Cit. p. 768.

sonner la victoire de ceux qui ont choisi de se soumettre à la volonté cruelle du Seigneur. Le poète présente à son lecteur, un texte poétique aux allures d'une pièce théâtrale où Dieu et les soumis ne font que jouer un mauvais rôle.

« L'Imprévu » dans ce texte, est donc la mort qui intervient pour créer un effet de surprise tout en brochant sur un ton ironique, le portrait d'un Dieu sadique qui rappelle celui de « Le Rebelle », où l'Ange veut enseigner la religion et l'amour chrétien par la violence.

Notons également la rime croisée de la douzième strophe, où le [fue] béni rime avec le vain [zue] et où la douleur [beni] rime, quant à elle, avec [l'ëfini]. Ces rimes donnent l'impression d'insister sur la cruauté divine en associant le fouet employé tel un jouet pour amuser le divin, au son solennel de la trompette qui annonce les « célestes vendanges ». Dans l'Ancien Testament, la vigne montre la voie de la terre promise au peuple juif, pendant que le Christ donne le vin en signe de vie dans l'eucharistie. Cela dit, les vendanges célestes riment ici avec la mort, avec la fin du monde et le jugement dernier. De son côté, la couleur du vin associée au sang du Christ dans l'eucharistie permet de supposer qu'il s'agit là des vendanges du sang versé par les nombreux fidèles qui ont choisi l'amour du fouet.

De son côté, la deuxième rime [beni - ëfini] met probablement l'accent sur la vraie bénédiction qui est aux yeux du poète, celle de la quête de l'infini. Paul Bénichou pense que ces vers montrent surtout que Baudelaire ne croit pas au Salut. Il suggère que :

*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.<sup>1</sup>*

Enfin, l'ironie apparaît dans ce poème, à travers la note qui l'accompagne, laquelle attribuée à l'éditeur, est en réalité celle du poète lui-même comme le montre les épreuves de *Les Epaves* publié en 1866 :

*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 très fanatique.<sup>2</sup>*

Cette note est probablement une autre provocation et une autre forme de

---

<sup>1</sup> P. Bénichou, Op. Cit., p. 15.

<sup>2</sup> Note de l'éditeur, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1573.

reniement, surtout si elle est lue à la lumière de la lettre que Baudelaire adresse à Ancelle le 18 février 1866, quelques jours avant la publication de « Les Epaves » et où il avoue :

*Faut-il vous le dire, à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), et toute ma haine ? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands Dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie ; et je mentirai comme un arracheur de dents.<sup>1</sup>*

La dernière prière qui sera évoquée dans ce chapitre, apparaît dans l'une des dernières pièces de *Le Spleen de Paris*, il s'agit de « Mademoiselle Bistouri ». Ce personnage féminin est ce qu'il y a de plus bizarre. Éprise d'un curieux amour pour les médecins et les chirurgiens, elle sort toutes les nuits à la recherche de l'un de ces guérisseurs, pour l'emmener chez elle et le dorloter tant qu'elle peut. Un soir, c'est le poète qui tombe dans ses filets car convaincue qu'il est médecin pour la simple raison qu'il est bon envers les femmes. Une fois chez elle, « Mademoiselle Bistouri » – comme il décide de l'appeler – lui expose les nombreux portraits de chirurgiens et d'internes qu'elle a en sa possession. Elle lui raconte même l'histoire de cet interne qu'elle aimait recevoir accompagné de ses outils chirurgicaux. Par moments, il lui arrivait de lui exiger d'être tâché de sang.

Ces histoires sordides, néanmoins racontées avec une indicible candeur, étonnent le poète et l'amènent à penser que « *La vie fourmille de monstres innocents* »<sup>2</sup>, des monstres qui comme lui, n'ont rien fait de mal que de naître en étant différents de la norme générale, et c'est là qu'il lance une prière qui semble être des plus sincères :

*Seigneur, mon Dieu ! vous, le Créateur, vous, le Maître ; vous qui avez fait la Loi et la Liberté ; vous, le souverain qui laissez faire, vous, le juge qui pardonnez ; vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon cœur, comme la guérison au bout d'une lame ; Seigneur ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! O Créateur ! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils se sont faits et comment ils auraient pu ne pas se faire<sup>3</sup> ?<sup>4</sup>*

L'invocation sur laquelle se termine cette pièce qui décrit la perversion d'une femme née différente, crée une confusion entre la nature de cette curieuse créature et celle

---

<sup>1</sup> Lettre à Ancelle du 18 février 1866 in. *Corr.* [C.P. & J.T], p.376.

<sup>2</sup> « Mademoiselle Bistouri », *SDP*, § 16.

<sup>3</sup> C'est le poète qui souligne.

<sup>4</sup> « Mademoiselle Bistouri », *SDP*, § 16.

du poète lui-même qui se voit noyé dans une réflexion sur soi et sur la nature de tous ces fous qui errent dans le monde. Ces personnages hors normes ne sont pas sans rappeler tous les lunatiques et tous les personnages originaux qui apparaissent tout au long de la poésie baudelairienne tel le couple original dans « Les Bienfaits de la lune ». Ces êtres hors du commun par leur étrangeté, sont présentés comme étant innocents de leur perversion. Ils ne sont que le reflet de ce que Dieu aurait pu créer comme pour dénoncer sa cruauté.

En définitive, la prière dans la poésie baudelairienne constitue une forme importante de son inspiration, bien qu'elle soit souvent dévoyée de sa forme sinon, de son sens original. Elle est employée d'une part, au service de l'ironie, quand le poète emploie des figures religieuses détournées ou encore en lançant à Dieu, des prières à la limite de la provocation comme il fut le cas dans « Le Joueur généreux ». D'autre part, la prière est employée à travers des attributs symboliques de la religion chrétienne qui se voient tout aussi dévoyés de leur mission initiale, au service d'une conception personnelle de la religion qui souligne une révolte du poète.

### **2.3.Des « Fleurs du Mal » à la « Révolte »**

Ce chapitre se donne pour objectif d'analyser Fleurs du Mal et Révolte, les quatrième et cinquième sections de *Les Fleurs du Mal*, qui semblent jouer un rôle central dans l'imaginaire de Baudelaire d'un point de vue religieux. En effet, ces deux sections successives dressent selon nous, un tableau riche en détails, susceptibles d'expliquer le passage des « *fleurs malades* »<sup>1</sup> inspiratrices de Baudelaire à la Révolte qu'il exprime dans les trois poèmes qui constituent la cinquième partie éponyme. Ce chapitre s'arrête également, sur la manière dont les poèmes s'agencent et s'organisent en réseaux d'images récurrentes qui apparaissent dans les deux parties en évoquant plusieurs autres textes des deux recueils.

#### **2.3.1. « Fleurs du Mal » : Nature et centralité du Mal**

La quatrième section de *Les Fleurs du Mal* reprend le titre même du recueil sans l'article défini, en s'intitulant Fleurs du mal. Cette reprise est selon Mario Richter, un signe

---

<sup>1</sup> Expression employée dans la dédicace de *Les Fleurs du Mal* à Théophile Gautier.

que cette section est « *la quintessence du livre* »<sup>1</sup>. Le syntagme de *fleurs du mal* étant l'image allégorique de *poèmes du mal*, permet en effet d'en déduire que les neuf poèmes qui composent cette sections résument l'essentiel du recueil qui devrait, probablement être lu à travers le prisme du *Mal* qui marque profondément cette section. De son côté, Patrick Labarthe précise que cette section « *est expressément la plus chargée en allégories, comme si l'allégorie était, dans le bouquet des 'fleurs maldives', la plus redoutable des productions de Satan* »<sup>2</sup>. Allégories redoutables ou poésies-exutoires, c'est ce que cette analyse s'attèle à élucider.

Avant de commencer l'analyse, il serait utile de préciser que trois des poèmes de cette section avaient été censurés lors de la première édition qui en comptait douze. Ces poèmes sont : « Lesbos », « Femmes damnées : *A la pâle clarté* » – qui portera lors des deux autres éditions, un sous-titre : « *Delphine et Hippolyte* » – et « Les Métamorphoses du vampire »<sup>3</sup>. Désirant lever le voile sur l'imaginaire baudelairien, cette analyse s'intéressera à la totalité des douze poèmes de la section originale telle que Baudelaire l'avait originellement conçue et comme il apparaît dans le parallèle suivant :

Section Fleurs du Mal dans l'édition de 1857

LXXVIII « La Destruction »  
LXXIX « Une Martyre »  
LXXX « Lesbos »  
LXXXI « Femmes damnées : *A la pâle clarté* »  
LXXXII « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* »  
LXXXIII « Les Deux bonnes sœurs »  
LXXXIV « La Fontaine de sang »  
LXXXV « Allégorie »  
LXXXVI « La Béatrice »  
LXXXVII « Les Métamorphose du vampire »  
LXXXVIII « Un Voyage à Cythère »  
LXXXIX « L'amour et le crâne »

Section Fleurs du Mal (éditions de 1861 et 1868)

CIX « La Destruction »  
CX « Une Martyre »  
CXI « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* »  
CXII « Les Deux bonnes sœurs »  
CXIII « La Fontaine de sang »  
CXIV « Allégorie »  
CXV « La Béatrice »  
CXVI « Un Voyage à Cythère »  
CXVII « L'amour et le crâne »

Dans l'analyse qu'ils proposent de cette section, R. B. Chérix – qui l'étudie sous sa forme originale de 1857 – et P. Labarthe – qui se concentre sur l'édition censurée –, y voient une architecture qui met l'accent sur l'omniprésence du Mal et de tous les vices que le Diable insuffle à l'homme et à la femme, en leur miroitant l'illusion d'échapper à l'ennui.

<sup>1</sup> M. Richter, Op. Cit., p. 1298.

<sup>2</sup> P. Labarthe (1999), Op. Cit. p. 44.

<sup>3</sup> Les pièces condamnées du premier recueil avaient été rééditées dans un volume augmenté de quelques poèmes connu du public sous le nom de *Les Épaves* en 1868.

Chérix tente de montrer d'une part, que l'ennui mène au sadisme et que « *le spleen aboutit à la cruauté* »<sup>1</sup> – comme il a été montré dans l'analyse de l'image de l'Ennui –. Il suggère d'autre part, que cet « *ennui engendre le sadisme comme la séparation de Dieu engendre l'ennui* »<sup>2</sup>, ce qui signifie que Baudelaire aurait produit intentionnellement une poésie provocatrice qui tend au blasphème afin de montrer les dangers de l'éloignement de Dieu<sup>3</sup>. Se joint à lui P. Bénichou qui insiste sur l'idée que :

*Le Satan de Baudelaire est avant tout le Satan méchant dont une longue tradition a fixé l'image [...], [que] 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.*<sup>4</sup>

De son côté, P. Labarthe – s'étant basé sur les neuf poèmes que présentent les deux dernières éditions – propose le découpage des pièces en trois triptyques<sup>5</sup> en insistant sur l'omniprésence du Mal et surtout sur son éternité qui apparaît à travers l'emploi répétitif de l'adjectif *éternel*<sup>6</sup>. Se joint à ce point de vue, Antoine Compagnon qui déclare que c'est « *le mal qui est éternel ou perçu comme tel, sans fin et de tous les temps.* »<sup>7</sup>

Il va sans dire que tous les critiques s'accordent sur l'omniprésence du Mal dans toute la poésie baudelairienne, notamment dans cette section qui reprend le titre du premier

---

<sup>1</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 13.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Chérix propose un résumé de l'architecture de la section Fleurs du Mal « Partant des tentations qui assaillent les solitaires (La Destruction), c'est tour à tour l'analyse du sadisme (Une Martyre) et de la perversité (Les trois chants des lesbiennes), de la prostitution et du morne libertinage (Allégorie), analyses qui aboutissent aux effets délétères du péché : le goût de la mort (Les Deux bonnes sœurs, la terreur de la conscience (La Fontaine de sang), le sentiment du génie galvaudé et de la force gaspillée (L'Amour et le crâne), la déception radicale d'une âme écœurée (Les Métamorphoses du vampire)... Il ne reste plus que l'effréné saturnale qu'un gibet symbolique où pend un cadavre effondré, dans une île noire et désolée (Un Voyage à Cythère). Après l'ouragan des orgies, la dévastation maudite et le silence » in. Ibid. p. 387.

Dans ce résumé qui a pour objet de dégager une image globale et cohérente de cette section, Chérix ne respecte pas l'ordre d'apparition des poèmes qui est, à nos yeux, d'une importance capitale. Par ailleurs, nous ne sommes pas d'accord en tout point dans l'interprétation qu'il donne à tous les poèmes. Nous allons proposer de nouvelles interprétations qui nous mèneront vers des suppositions relativement différentes.

<sup>4</sup> P. Bénichou, Op. Cit. p. 11-12

<sup>5</sup> P. Labarthe propose « le regroupement de ces neuf poèmes en trois triptyques : 1) Triptyque des tentations (« La Destruction » ou les œuvres du Démon ; « Une Martyre » ou la tentation du crime ; « Femmes damnée » ou la tentation saphique, chacun des poèmes explorant l'une des voies par lesquelles le démon habite, et pervertit le désir de volupté ; 2) Triptyque de la Débauche et de la Mort, d'une grande cohérence, lui aussi « Les Deux Bonnes Sœurs » ; « La Fontaine de sang » ; « Allégorie » mettent en scène tour à tour l'intériorisation des deux instances allégorisées, le vampirisme dont le poète se sent l'impuissante victime, condamné qu'il est à « donner à boire à ces cruelles filles » (v. 14), une humanité enfin dont la raison d'être est le défi opposé à ces deux puissances : la prostituée hiératique d'« Allégorie » « rit à la Mort et nargue la Débauche » (v. 5) ; 3) Triptyque des supplices : « La Béatrice », « Un Voyage à Cythère », « L'Amour et le crâne » mettent en scène trois figures de supplicé qui sont autant de « répondants allégoriques » du poète : l'artiste moqué ; le pendu ; et en quelque sorte le « trépané » » in. P. Labarthe (1999), Op. Cit. p. 43 (n° 71).

<sup>6</sup> Ibid. p. 583.

<sup>7</sup> A. Compagnon (2003), Op. Cit., p. 54.

recueil. Certes, ce chapitre se donne pour objet de montrer l'omniprésence évidente du Mal dans cette partie – dont plusieurs poèmes font référence à d'autres poèmes dans autres parties –, mais il s'attèle davantage à tenter une nouvelle lecture des textes, qui pourrait permettre de proposer une nouvelle logique à l'architecture de cette section. L'objectif de cette analyse sera ainsi de tenter d'expliquer les raisons du passage des « *fleurs maldives* » à la Révolte. En effet, si le but de la section Fleurs du Mal est de prévenir du péché – comme l'affirment certains critiques –, les trois poèmes de Révolte ne seraient logiquement pas à leur place.

Le premier poème de cette section est « La Destruction » où, comme vu précédemment, apparaît une allégorisation de *l'Ennui* aux côtés de celle du Mal et de l'Art. Comme le Diable d'« Au Lecteur », doué d'une capacité de contrôle sur le cerveau humain, le Démon de « La Destruction » arrive à contrôler l'âme et le corps du poète en le possédant. C'est un Démon décorporalisé qui arrive à pénétrer le corps du poète pour installer dans son âme, un sentiment de « *désir éternel et coupable* »<sup>1</sup>.

Dans les deux premiers quatrains, Baudelaire décrit l'omniprésence du *Démon* – allégorie du Mal – autour de lui, ainsi que ses différentes tentatives de le séduire en l'éloignant de toute sensation de sérénité et de toute bénédiction divine :

*Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;  
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;  
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon  
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.*

*Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,  
La forme de la plus séduisante des femmes,  
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,  
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.*<sup>2</sup>

Dans la première strophe, le fait d'avaler le *Démon* et de le sentir brûler son corps de l'intérieur, revient à dire que le Mal qui arrive à contrôler le sujet parlant, devient « *L'ennemi qui s'assimile à la substance même de l'être et [qui] pervertit radicalement le désir de volupté* »<sup>3</sup>. Cette conception du Mal rejoint celle du début du recueil. En effet, dans « Au Lecteur », Baudelaire affirmait déjà que : « *C'est le Diable qui tient les fils qui*

---

<sup>1</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 1 & 2.

<sup>3</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 221.

*nous remuent ! / [qu']Aux objets répugnants nous trouvons des appas* »<sup>1</sup>. De son côté, le « *désir éternel et coupable* » pourrait désigner l'idée de l'éternel damnation en tant que tribut, d'abord aux ambitions malsaines qu'insuffle le Mal, ensuite à tout « *plaisir clandestin* »<sup>2</sup> – comme annoncé dans la cinquième strophe d'« Au Lecteur »–, auquel cède l'âme du poète et celle de son lecteur.

De leur côté, les images corporelles se manifestent dès la première strophe de « La Destruction », à travers la référence au poumon qui symbolise l'intérieur du corps du poète. En partant de l'idée que la respiration est le signe voire, le symbole de la vie, il est possible de suggérer que l'image du poumon représente dans ce cas précis, l'âme du poète, d'autant qu'elle s'associe à celle du *Diable* décorporalisé qui brûle l'intérieur de son corps et par extension, son âme. Ce feu allégorique pourrait faire allusion d'abord, à l'éternité de la damnation que l'on retrouve au dernier vers de cette strophe, ensuite au contrôle que peut avoir le *Démon* sur l'âme du poète. Enfin, ce feu rappelle l'image lumineuse de Satan dans des poèmes comme « Bénédiction » ou « Les Litanies de Satan ». Ce feu peut tout aussi bien rappeler le « *Le feu clair qui remplit les espaces limpides* », noté dans la troisième strophe d'« Élévation ».

Par ailleurs, l'idée même que le poète avale le Démon et le sentant brûler « *'son poumon' est à la fois une puissance transcendante au sujet qu'elle asservit, et une force de dislocation interne à celui-ci* »<sup>3</sup>. De fait, le poète apparaît à travers un *je* lyrique en total assujettissement au Mal qui remue les fils qui le tiennent et qui profite de son amour pour l'Art afin de le tenter et de le manipuler. L'envoutement s'opère dans la deuxième strophe, à travers la matérialisation du Mal qui prend d'une part, « *La forme de la plus séduisante des femmes* », en tant que référence à la beauté absolue qui charme le poète, d'autre part celle de « *philtres infâmes* », breuvages censés contrôler l'esprit du poète en le plongeant dans des paradis artificiels, le rendant ainsi, plus apte à succomber aux tentations du Mal. A cette fin, l'image du « *cafard* » est associée à celle de la « *lèvre* » ; la première souligne le caractère trompeur et illusoire du Mal, la deuxième celui de la forme de la tentation sous laquelle ce Mal s'offre au poète.

Par ailleurs, l'éternité désirée dans la première strophe, bien qu'elle soit « *coupable* » et signe d'une éternelle damnation, peut donner l'impression d'être préférable

---

<sup>1</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 4, vers 1 - 2.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>3</sup> P. Labarthe, *Op. Cit.* p. 50.

du point de vue du poète. En effet, l'existence de cette culpabilité et de tout ce qui y mène, permet d'échapper au plus terrifiant des monstres ; l'*Ennui* que l'on retrouve dans le premier tercet de ce poème et dont les répercussions sont citées au tercet suivant à travers l'image du poète perdu, déçu, voire, déchu :

*Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,  
Haletant et brisé de fatigue, au milieu  
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes.*

*Et jette dans mes yeux pleins de confusion  
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,  
Et l'appareil sanglant de la Destruction !<sup>1</sup>*

On retrouve dans « Le Mauvais vitrier », précédemment analysé, cette philosophie baudelairienne qui soutient que la damnation éternelle est plus salvatrice pour l'âme que l'Ennui, piège destructeur. En citant quelques exemples de ce qu'il appelle des « *plaisanteries nerveuses* »<sup>2</sup>, Baudelaire – comme mentionné précédemment – conclut ce poème en prose avec une vision plus mûrie et mieux formulée, en comparaison à celle que l'on retrouve dans *Les Fleurs du Mal*, plus confuse et discrète mais dont les traces se distinguent tout au long du recueil :

*Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les  
payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé  
dans une seconde l'infini de la jouissance ?<sup>3</sup>*

En définitive, l'Ennui mène le poète « *loin du regard de Dieu* » mais ce regard en question, est souvent absent dans la poésie baudelairienne où il n'est pas rare que le poète décrit cette absence comme une sorte de manque de bienveillance d'un ciel vide et sans espoirs comme dans « L'Amour du mensonge ».

Baudelaire présente donc le Mal comme étant à la fois l'inspirateur et le sauveur de ce sentiment d'*Ennui*. En d'autres termes, qu'il se fasse appeler Démon, Diable, Satan, fée ou autre, le Mal fait naître ce sentiment dans l'âme du poète afin de mieux la contrôler et l'obliger à s'affaiblir face aux tentations qu'il insuffle comme échappatoire à cet *Ennui*. Ceci rejoint parfaitement la conception baudelairienne du poète – sur laquelle on s'est arrêté – selon laquelle l'originalité et la malédiction du poète semblent entre autres, lui

---

<sup>1</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>2</sup> « Le Mauvais vitrier », *SDP*, § 16.

<sup>3</sup> Ibid.

avoir été insufflées par le baiser de la lune.

P. Labarthe souligne à ce sujet, que : « *Le poids de réalité du 'démon' baudelairien* » tel qu'il se présente dans « La Destruction », où l'âme du poète est contrôlée, « *s'accroît de l'intériorisation de la force destructrice, et de sa projection allégorisée au travers 'des plaines de l'Ennui' (...)* »<sup>1</sup>. L'Enfer baudelairien est en effet, souvent constitué de paysages désertiques où son corps et son âme errent dans une obscurité environnante ou intérieure comme on peut le noter même dans ses poèmes les plus tardifs. Songeons en particulier à « Chacun sa chimère » où :

*Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés. Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fournement d'un fantassin romain.*<sup>2</sup>

Les deux tercets de « La Destruction » se rejoignent dans un langage corporel qui relève du visuel en rapprochant le « *regard de Dieu* », duquel s'éloigne le poète dans le premier tercet, au « *yeux* » de ce dernier « *pleins de confusion* », dans le second. Revient ici le sentiment chrétien commun à plusieurs textes baudelairiens. Il montre dans ce poème, que c'est l'éloignement de Dieu, incité par la séduction du Démon, qui mène vers la *Destruction*. Celle-ci arrive à son paroxysme à la dernière strophe via la désillusion du poète exprimée à travers les « *vêtements souillés* » qui recouvrent son corps mais aussi, à travers les « *blessures* » suggérées comme éternelles. Par ailleurs, « *l'appareil sanglant de la Destruction* » dans cette dernière strophe – qui peut faire songer à celui du pendu de l'île de Cythère –, est vraisemblablement l'appareil même du poète, son propre corps, sa propre *Destruction*, en l'occurrence sa mort.

Se mêlent donc dans ce poème, le corps et sa décorporalisation à travers l'image du *Démon* lequel, en entité volatile, arrive à prendre l'apparence d'une femme ou le goût du vin. Il parvient ainsi à un contrôle ontologique de l'âme du poète en préservant son corps, tout en le privant de l'essence même de son être, sa volonté. Naît alors une sorte de fusion infernale entre le corps du poète ayant égaré son âme, et l'essence même du diable. En d'autres termes, le poète devient – comme on l'a vu dans la première partie – une sorte d'enfant voué au Diable.

---

<sup>1</sup> P. Labarthe (1999), Op. Cit. p. 108.

<sup>2</sup> « Chacun sa Chimère », *SDP*, § 1.

Ce texte est l'un de ceux qui montrent parfaitement la vision dialectique qu'expose Baudelaire dans son recueil où la prodigalité de l'image de Satan, qui apparaît ici dès la première strophe, continue à rythmer le poème qui se termine sur « *la Destruction* » du poète au dernier vers.

Le but de ce travail n'étant pas seulement d'exposer la vision de la poésie baudelairienne, mais également de tenter d'apporter une explication à l'imaginaire du poète, il serait utile de s'arrêter sur ce point qui semble important dans la conception de la culpabilité baudelairienne et qui apparaît dans certains poèmes comme « *La Destruction* ». En effet, le *je* lyrique qui caractérise ce premier texte de la section consacrée au Mal, pourrait servir en réalité, de truchement à tous les autres personnages pécheurs qui ont vendu leur âme au Diable car, dans le cadre de son inspiration maistrienne, Baudelaire s'attache non seulement à montrer l'omniprésence du Mal mais également son universalité<sup>1</sup>.

Les péchés que le poète évoque ne lui sont donc pas exclusifs, même que certains ne le concernent pas. Il est possible qu'il essaie de montrer au lecteur que chacun doit chercher son infini là où il peut. Le point en commun que ces pécheurs peuvent avoir, serait le fait de s'être laissé entraîner loin du regard de Dieu. Tous mériteraient donc, d'un point de vue religieux, un châtiment éternel. La question qui se pose alors est de savoir ce que pense Baudelaire réellement de cette damnation éternelle.

Dans sa conception versatile, Baudelaire est tantôt excité par l'omniprésence du Mal qui attise ses sens et lui permet de lutter contre l'*Ennui*, en traçant un chemin vers l'infini tant recherché, tantôt dépité par sa morne volonté devant la tentation et c'est là qu'il miroite à son lecteur, l'impossible rédemption qui caractérise plusieurs de ses textes, si ce n'est la majorité traitant de ce sujet. C'est ce double postulat profondément contradictoire – du moins en apparence – qu'il sera question d'élucider en analysant les textes de cette partie dédiée au Mal.

Dans le poème suivant, l'*Ennui* et le *Démon* de « *La Destruction* », en plus de la tentation de la chair qu'ils provoquent, mènent au fantasme du meurtre qui s'inscrit dans cette quête perpétuelle de l'infini dont le but est d'échapper à l'ennui. Après la victimisation du poète qui se trouve face à « *La Destruction* », une autre victime s'annonce, dès le titre du poème suivant, une victime cette fois, féminine.

---

<sup>1</sup> A. Compagnon (2003), Op. Cit., p. 25.

Dans « La Martyre », le Mal se poursuit sous un autre aspect marqué par la cruauté du meurtre et par le sadisme de la description à travers une forte présence de l'art, l'un des deux amours tentateurs du poète. Comme susmentionné dans la deuxième partie de ce travail, l'art se manifeste dans cette pièce, à travers la conception esthétique du texte qui évoque la peinture du point de vue des détails minutieux, comme dans « A Une Madone », ainsi que du point de vue des couleurs dominantes dans ce tableau allégorique.

C'est sur un univers de richesse et de sensualité que s'ouvre ce poème inspiré par un dessin, comme le souligne son sous-titre<sup>1</sup>. Cet univers qui s'annonce doux et charnel avec les sensations olfactives qui se dessinent à travers les flacons de parfum et les robes parfumées, s'avère pourtant habité d'un air « *dangereux et fatal* »<sup>2</sup> qui commence à annoncer la mort, et à dessiner les contours de la chambre servant de tombeau à la jeune femme décapitée dont la description à la troisième strophe, est marquée par un vampirisme manifeste :

*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.*<sup>3</sup>

Ce sang vivant pourrait faire référence à la couleur vive de son rouge – ce qui rejoint le rouge et le vert que l'on retrouve souvent chez Delacroix – mais également, au fait qu'il soit réellement « *vivant* » parce qu'il désaltère l'oreiller comparé à un champ. Cette image du sang désaltérant n'est pas sans rappeler le septième poème de cette section « La Fontaine de sang » où le sang du poète, tout aussi vivant, abreuve toutes les créatures qu'il croise sur son passage.

La quatrième et la cinquième strophe d'« Une Martyre » tournent autour des yeux et du regard de celui qui observe – ici, le poète et, accessoirement son lecteur – et du sujet regardé qu'est la martyre. Les yeux du voyeur qui pénètrent dans ce décor à la sensualité morbide, se retrouvent enchaînés par une curiosité macabre qui les pousse à pénétrer ce funèbre décor. C'est là que sont perçus ces autres yeux, ceux de la victime de la cruauté de l'homme qui sont quant à eux, vides de toute chose, comme libérés de la souffrance qui a

---

<sup>1</sup> « *Dessin d'un maître inconnu* » alors qu'il s'agit d'une évocation originale selon la critique littéraire qui pense que le poète dont il s'agit pourrait même être celui de Baudelaire. Cf. entre autres : *Charles Baudelaire* de G. de Reynold, Op. Cit. p. 319.

<sup>2</sup> « Une Martyre », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> *Ibid.* Str. 3.

précédé le meurtre atroce. Ils révèlent « *un amour ténébreux* »<sup>1</sup> inspiré d'une part, par l'ennui qui mène vers la cruauté, d'autre part, par l'envie d'atteindre l'infini.

Comme dans « Une Charogne », le poète décrit à la sixième et septième strophe, le corps inerte allongé sur le lit. Il y trouve une « *splendeur* » et une « *beauté fatale* »<sup>2</sup>, une beauté dans le Mal. Cependant, ce Mal n'est ni ontologique ni religieux, il renvoie plutôt au goût de la mort, à une beauté monstrueuse et horrifiante qui rappelle celle de la deuxième strophe de la pièce V. En somme, cette beauté fatale est une beauté moderne qui permet de découvrir de nouveaux horizons esthétiques dont le but est d'atteindre un idéal qu'empreint le renouveau.

La cruauté qui pousse l'homme à commettre cet horrible meurtre contre celle que le poète nomme la martyre, plonge le lecteur dans une funèbre sensualité à travers un langage corporel qui relève de l'effroyable et de l'effrayable. Le corps de la jeune femme est décrit comme étant victime d'une « *meute altérée* »<sup>3</sup> qui peut être de loups ou de chiens, ce qui peut faire songer à la chienne qui dévore le cadavre féminin dans « Une Charogne ». De son côté, l'altération de la meute suggère une dénaturation de la cruauté. Ceci peut amener à supposer que la cruauté de l'homme dépasse de loin celle de l'animal sauvage que peut être le loup ou le chien.

L'Ennui pousse donc l'homme à être plus cruel que le plus sauvage des animaux<sup>4</sup>. La description de ce corps sans tête est faite pour insister sur son atrocité. En effet, après avoir décrit ses « *yeux révulsés* »<sup>5</sup>, le poète passe à sa « *chair inerte* »<sup>6</sup>, à ses « *tresses roides* »<sup>7</sup>, à sa « *tête effrayante* »<sup>8</sup> et à ses « *dents froides* »<sup>9</sup>. Cet horrible corps, ce « *cadavre impur* »<sup>10</sup>, reste pourtant la seule consolation de son meurtrier qui reste fidèle à la « *forme immortelle* »<sup>11</sup> de cette femme sauvagement décapitée. On y retrouve aussi la froideur qui rappelle toutes les statues cruelles à la beauté absolue sur lesquelles s'est

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 8.

<sup>2</sup> Ibid. *FDM*, Str. 6.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 11.

<sup>4</sup> Il faut rappeler que le loup honte l'imaginaire collectif de la peur comme l'explique bien Jean-Pierre Collinet dans son article, « Les Fables de La Fontaine et la peur du loup », in. *Les Grandes Peurs*, T.I : *Diable, fléaux, etc.* Op. Cit. p. 125-148.

<sup>5</sup> « Une Martyre », *FDM*, Str. 5.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 12.

<sup>7</sup> Ibid. Str. 13.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid. Str. 15.

arrêtée la deuxième partie.

Cette forme de consolation dans l'immortalité rappelle d'une part, le meurtre passionnel et l'infini en ressenti évoqués dans « Le Vin de l'assassin ». D'autre part, « *l'essence divine* » des « *amours décomposées* »<sup>1</sup> sur laquelle s'achève « Une Charogne ». En somme, tous ces meurtres soulignent l'importance de ce qui se cache derrière le corps éphémère : l'éternité que seul l'amour infini rend possible. En d'autres termes, l'infini tant recherché par le poète, se mêle à une cruauté doublement artistique : l'une rappelant l'ébauche que le peintre achève par le souvenir – dans « Une Charogne » –, l'autre, toutes les statues froides et les beautés sculpturales.

L'horreur de la beauté moderne que le poète trouve dans le Mal, se révèle ainsi proche de la mort. Une alliance morbide que l'on retrouve dans d'autres poèmes tels que « La Chambre double », poème en prose qui rappelle en plusieurs points « Une Martyre », avec le même décor de volupté et de sensualité plongé, cette fois dans le blasphème car, comme le précise le poète :

*Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème.*<sup>2</sup>

Autrement dit, l'art naturel qui vient de manière instinctive, est pur et positif. Ce sont les convenances, notamment religieuses, qui font de lui un art blasphématoire. Cette position n'est-elle pas une sorte de révolte contre la religion ? C'est du moins, comme mentionné dans la première partie, une position que le poète évoque en d'autres termes dans la dédicace refusée par Théophile Gautier, où il place sa poésie au-delà du Bien et du Mal.

Dans « La Chambre double », le narrateur observe avec jouissance cette belle femme, fruit d'un rêve hallucinatoire, et pense la reconnaître. On pourrait penser qu'il s'agit de la femme décapitée dans « Une Martyre », notamment à travers le décor somptueux de la chambre, jonchée d'étoffes et de parfums, ainsi qu'à travers l'atmosphère humide comparable à une serre chaude. La seule différence est que la femme décapitée dans « Une Martyre » semble bien vivante dans « La Chambre double ». Baudelaire donne l'impression de décrire de manière nostalgique, le moment qui a précédé le meurtre dans « Une Martyre ». La femme dans « La Chambre double » est bien vivante dans les

---

<sup>1</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 12.

<sup>2</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 4.

souvenirs du poète. Ses yeux « *dont la flamme traverse le crépuscule* »<sup>1</sup> remplacent ceux, révoltés, de la jeune femme décapitée. Cette hallucination est vécue par le poète comme la bénédiction d'un « *démon bienveillant* »<sup>2</sup>. Elle serait le mirage d'une « *vie suprême* »<sup>3</sup> qui rappelle la fidélité éternelle dont parle le narrateur dans « Une Martyre », ou encore cette « *essence divine* »<sup>4</sup> que le poète dit garder dans ses souvenirs.

En somme, le parallèle entre ces deux poèmes très ressemblants donne l'impression d'un temps suspendu, d'un temps qui n'existe plus. Il est une sorte d'éternité qui enveloppe le corps inerte de la martyre.

Par ailleurs, il serait intéressant de s'arrêter sur deux points qui peuvent être importants concernant le titre d'« Une Martyre ». D'une part, la connotation religieuse du terme qui est dans la tradition chrétienne, directement relié au sacrifice du Christ et à son sang. Michèle Pelligrino s'arrête justement sur cette notion en se référant notamment, à saint Ambroise et au *Cantique des Cantiques*<sup>5</sup>, en montrant le rapport de souffrance et de sacrifice qu'entretient le martyr avec l'Église qui le présente comme le symbole de la révolte contre un tyran :

*« Belle du sang de tant de martyrs et, ce qui compte davantage, ornée par le sang du Christ qui est sa dot, l'Église se revêt de la lumière précieuse de la foi ; elle recueille en elle-même, sous bonne garde, des fruits abondants produits par cet arbre, et représentant de nombreux actes vertueux »*

*Celui qui parle ici [...] c'est [...] l'évêque, qui se fait l'écho d'une tradition profondément enracinée dans la conscience chrétienne. Dans ce qu'il dit apparaît l'idée que le martyr est une gloire de l'Église, un prolongement du sacrifice sanglant de son Fondateur et Chef, et que, de ce fait, il participe de la fécondité rédemptrice du sang versé par Lui.*<sup>6</sup>

Dans « La Martyre », le sacrifice sanglant est celui de la jeune femme décapitée. La quête de ce sacrifice n'est en rien un infini religieux mais un infini mêlé de sadisme et de cruauté dont le but est d'atteindre l'infini d'une beauté artistique dans le Mal.

D'autre part, l'emploi de l'article indéfini dans le titre « Une Martyre », suggère l'existence de plusieurs autres martyrs, probablement chacune victime d'un genre de désir

---

<sup>1</sup> Ibid. § 7.

<sup>2</sup> Ibid. § 8.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 12.

<sup>5</sup> (IV, 3 ; VII, 13).

<sup>6</sup> Michèle Pelligrino, « Le sens ecclésial du martyr », in. *Revue des Sciences Religieuses*, Tome 35, fascicule 2, 1961, p. 151 à 175, pp. 151-152.

d'infini différent. Le poète pourrait même être l'un de ces martyres malgré leur caractère féminin. Cette martyre pourrait donc être la première de plusieurs autres qui apparaissent dans les deux poèmes suivants : « Lesbos » et « Femmes Damnées » où la femme de manière générale, lassée des hommes et de leur brutalité<sup>1</sup>, se tourne vers sa sœur, sa semblable pour trouver amour et sécurité. Cependant, cet amour est damné et condamné au châtement éternel. Il mène à « La Destruction » du poème initial de cette section, lequel naît de l'éloignement de Dieu.

« Lesbos », l'un des rares poèmes baudelairiens d'inspiration latine, évoque la poétesse Sapho qui bâtit sur l'île, un temple où elle chantait son amour pour les femmes. L'amour saphique –rappelons-le– constitue un thème central dans la poésie baudelairienne. Il est « *l'une des hantises les plus anciennes de Baudelaire, puisque, dès octobre 1845, il prévoyait de placer l'ensemble de son recueil sous cet emblème* »<sup>2</sup>, en hésitant à le baptiser *Les lesbiennes*. Ces femmes saphiques sont placées à l'opposé des femmes modernes, qui apparaissent dans la deuxième strophe du poème « V » de *Les Fleurs du Mal* :

(...) et vous, vierges,  
Du vice maternel traînant l'hérédité  
Et toutes les hideurs de la fécondité !<sup>3</sup>

L'amour lesbien permet à Sapho et à ses sœurs de se libérer des hideurs masculines en plongeant dans l'insolite et le bizarre si chers à Baudelaire. Il leur permet également de prétendre à un éros infini qui les éloigne du commun et de l'ordinaire et de la cruauté de l'homme à l'origine de la décapitation de la jeune femme dans le poème précédent. A ce titre, « Lesbos » peut être considéré comme un point de jonction qui permet le passage de l'amour hétérosexuel à l'amour lesbien.

Cette pièce condamnée chante la poétesse Sapho qui, éprise des femmes, fonde une religion à cet effet mais qui se rend coupable de trahison en s'éprenant passionnément du beau Phaon<sup>4</sup>. Ce dernier, déclinant son amour, la pousse à se jeter du haut du rocher Leucade. La légende autour du suicide de Sapho présente deux versions : la première

---

<sup>1</sup> Ce qui rappelle la pièce « Sed non satiata » dont le titre est inspiré du vers de Juvénal « *Et lassata viris, sed non satiata ressicit* », cf. p. 257-258.

<sup>2</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 121.

<sup>3</sup> « V : J'aime les souvenirs de ces époques nues », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> « Le navigateur mythique de Lesbos qui fut doté par Vénus d'une jeunesse et d'une beauté fabuleuses en récompense d'un service rendu. » in. Huguette Krief (établie et présentée par), *La Sapho des Lumières*, Collection « Lire le dix-huitième siècle » dirigée par Henri Duranton, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Lyon, 2006, p.9.

voudrait qu'il soit la conséquence de la trahison de son amante Anactoria. La seconde, le refus de son amour par Phaon<sup>1</sup>.

Baudelaire décide de choisir la seconde version – et son choix pourrait ne pas être anodin – qui lui permet de créer une transition entre les deux sortes d'amour. Sapho est dans le poème, accusée de blasphème en sacrifiant sa virginité. Ce dernier introduit la pression et la difficulté que subissent les lesbiennes des temps modernes car, dans l'Antiquité, l'amour n'aurait jamais pu se concevoir à travers la culpabilité. Pour les grecs, « *l'acte d'amour n'était pas une chose qui exigeât un pardon ou un jugement.* »<sup>2</sup>. Cette contradictoire conception du blasphème de Sapho que Baudelaire invente, lui permet de créer deux sortes de liens. L'un permet le passage de l'amour hétérosexuel à l'amour lesbien, pendant que le deuxième permet une transition du passé antique au présent moderne. Baudelaire effectue le même genre de parallèle que dans la pièce « V » où s'opposent ces deux dimensions temporelles, à la différence près que dans « Lesbos », les deux époques ne s'opposent pas, elles fusionnent comme on peut le constater, notamment à la huitième strophe :

*Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ?  
Vierges au cœur sublime, honneur de l'archipel,  
Votre religion comme une autre est auguste,  
Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel !  
Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ?<sup>3</sup>*

Se mêlent dans cette strophe, le passé antique – avec la religion saphique décrite comme auguste – et le présent moderne – à travers les notions religieuses que sont le Ciel et l'Enfer –. Le rire moqueur envers ces deux lieux religieux pourrait exprimer une révolte contre leur existence car face à l'amour de l'infini, il ne devrait y avoir de juge.

Il serait par ailleurs, intéressant de s'arrêter sur l'ordre des mots dans cette strophe. En effet, on note d'une part, le *juste* et l'*injuste*, deux mots qui se répètent au premier et au dernier vers avec, parallèlement l'*Enfer* et le *Ciel*. La logique voudrait que l'ordre choisi par Baudelaire suggère implicitement que c'est l'*Enfer* qui est *juste* pendant que le *Ciel* est

---

<sup>1</sup> Sapho se jette « dans les flots du promontoire de Leucade où se trouvait un temple consacré à Apollon. Une croyance attachée à ce dieu laissait entendre aux amoureux déçus qu'un tel saut pouvait les guérir des tourments de l'amour, comme il en avait été pour Vénus après la mort d'Adonis. » in. Ibid.

<sup>2</sup> Aldous Huxley, *L'Ange et la Bête*, Stock, 1940, cité par R. B. Chérix, in. Op. Cit. p. 399

<sup>3</sup> « Lesbos », *FDM*, Str. 8.

*injuste*<sup>1</sup>.

De son côté, le pronom *nous* crée une sorte de truchement entre Sapho et le poète. Ce dernier se reconnaît dans cette amour hors-norme, non qu'il vivait la même nature d'amour mais parce qu'« *il semble bien que plusieurs de ses maîtresses, à commencer par Jeanne Duval, eurent, au moins épisodiquement, des 'amitiés féminines'* »<sup>2</sup>. Baudelaire se pose donc en initié à l'amour lesbien et s'en sent proche, d'autant qu'il vit le même genre d'expérience de recherche de l'infini. A ce propos, P. Brunel souligne le courage que Baudelaire trouve en ces femmes en citant Jacques Crépet qui affirme que :

*Baudelaire "les a aimées comme il a aimé Edgar Poe et Thomas De Quincey", parce qu'elles étaient des êtres hors-nature. Il les a aimées aussi parce qu'elles étaient des êtres de courage dans une société qui les condamnait : il les a aimées comme des êtres de révolte. Il les a aimées enfin comme des êtres de souffrance.*<sup>3</sup>

En d'autres termes, Baudelaire reconnaît en ces femmes sa propre recherche de l'infini, mais également sa propre révolte contre la vie ordinaire et contre une religion restrictive qui modère tous les élans en se posant en obstacle à l'infini. Baudelaire fait donc de ses femmes « *ses sœurs d'élection, dans la mesure où ces pauvres cœurs lui offr[ent] les images d'un éros à la fois coupable et 'innocent' dans sa 'soif bizarre' d'infini* »<sup>4</sup>, à l'image de « Mademoiselle Bistouri ». Cette conception d'une religion restrictive avait déjà été soulignée dans la pièce « V » où les corps jouissant de liberté, pendant les périodes antique et édénique, se caractérisent par une beauté harmonieuse et heureuse. Cette beauté devient monstrueuse et terrifiante pendant la période moderne, où s'installent dans les mœurs et dans les croyances, des restrictions religieuses qui empêchent l'épanouissement de l'être en rendant impossible toute prétention à l'infini.

En somme, Baudelaire met l'accent sur la cruauté et la brutalité de l'homme dans « Une Martyre » afin d'expliquer très probablement le recours à l'amour saphique auquel il rend hommage dans « Lesbos » où Sapho, fondatrice de cette religion, se laisse finalement charmer par Phaon, séducteur mythique, qui lui brise le cœur et la pousse au suicide prouvant une fois de plus, la cruauté et l'insensibilité de l'homme.

---

<sup>1</sup> Dans le langage courant, le Ciel a tendance à précéder l'Enfer et la poésie baudelairienne n'échappe pas à cette tradition car le Ciel y est toujours placé en première position, suivi de l'Enfer. Ceci est également valable pour des mots qui évoquent le Ciel et l'Enfer, cela peut-être Dieu et Satan, Ange et Démon, etc.

<sup>2</sup> P. Brunel (2007), Op. Cit. p. 16.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. p. 122.

« Lesbos » se présente donc comme le poème de la sacralisation du féminin où le poète se confondant avec Sapho, crée un lien transitoire entre l'amour hétérosexuel et l'amour lesbien mais également entre la liberté antique et la restriction moderne. Ce qui permet d'introduire les deux poèmes suivants des « Femmes damnées », où il expose les souffrances de ces femmes déchues, dans une société et une religion qui les condamnent.

Dans « Femmes damnées : Delphine et Hippolyte »<sup>1</sup>, Baudelaire expose en vingt-six strophes le drame d'un couple de femmes : Delphine, la femme forte assumant sa recherche d'infini et Hippolyte, plus fragile et encline aux pressions sociales et religieuses.

La deuxième strophe du poème, qui décrit Hippolyte tel un voyageur tournant la tête « *Vers les horizons bleus* »<sup>2</sup>, peut rappeler le poète lui-même se décrivant sur le rocher de Leucate à errer du regard. Cette ressemblance associée à la préalable description de la *mâle* Sapho, mettent l'accent sur la confusion que crée Baudelaire entre le masculin et le féminin ; qui pourrait trouver son origine dans la curieuse recherche de l'infini qu'il entreprend.

« Delphien et Hippolyte » décrit deux versants de la beauté. Le premier est celui d'Hippolyte, femme fragile qui ne peut s'empêcher de se plier aux pressions environnantes. Elle incarne une tentation plongée dans la peur, voire la terreur de la culpabilité qui fait que sa pâleur rappelle les beautés modernes décrites dans la pièce « V » :

*Elle cherchait dans l'œil de sa pâle victime  
Le cantique muet que chante le plaisir*<sup>3</sup>

Le deuxième versant de la beauté féminine est représenté par Delphine dont la description rappelle celle de la *mâle* Sapho. Delphine est forte, elle ne se plie pas aux exigences qu'impose la société. Elle tente de convaincre son amante de la légitimité de leur amour en mettant l'accent sur le parallèle entre sa douceur à elle, et la cruauté et l'animosité de l'homme. Elle est convaincue qu'il ne faut pas offrir « *L'holocauste sacré de [s]es premières roses/ Aux souffles violents qui pourraient les flétrir* »<sup>4</sup>. Ce souffle masculin introduit le parallèle en question :

*Mes baisers sont légers comme ces éphémères*

<sup>1</sup> Portant le sous-titre « A la pâle clarté » dans l'édition de 1857.

<sup>2</sup> « Femmes damnées : Delphine et Hippolyte », *Les Epaves*, Str. 2.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 6.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 7.

*Qui caressent le soir les grands lacs transparents,  
Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières  
Comme des chariots ou des socs déchirants ;*

*Ils passeront sur toi comme un lourd attelage  
De chevaux et bœufs aux sabots sans pitié...  
[...]<sup>1</sup>*

Delphine expose une argumentation corporelle opposant sa douceur et son amour à la brutalité de l'homme. Dans cette intention, elle recourt à l'image des chevaux et des bœufs qui pourraient piétiner sans pitié le corps de sa bien-aimée. Ces images animales dénotent non seulement de la cruauté de l'homme mais également de la mort qu'il promet. En outre, le cheval et le bœuf véhiculent tous deux un imaginaire de la mort, ce qui n'est pas sans rappeler « La Martyre » et la meute ayant participé à la violence de sa décapitation.

A la quinzième strophe, Baudelaire – à travers le discours de Delphine qui s'écrie : « *Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer ?* » – revient vers une conception antique des relations charnelles où la culpabilité ne saurait se frayer un chemin. Cette période s'oppose en filigrane à la modernité que symbolise la pâleur d'Hippolyte dans la sixième strophe, et sa lividité dans la dix-huitième. Par ailleurs, le discours de Delphine rappelle également la fin de « Le Mauvais vitrier » où le poète se voit prêt à une damnation éternelle en échange d'un instant d'infini. Comme lui, Delphine et ses semblables sont des « *chercheuses d'Infini* »<sup>2</sup>, alors qu'Hippolyte est le symbole de la frustration qu'engendre la culpabilité imposée par la religion.

Les cinq dernières strophes sont marquées par la présence du poète qui prend la parole pour décrire le décor infernal censé accueillir ces femmes aux mœurs coupables. Baudelaire se pose, du moins en apparence, en bon chrétien qui semble condamner cet amour hors normes mais à bien regarder dans ce discours accusateur, il les décrit d'abord comme étant de « *lamentables victimes* »<sup>3</sup> condamnées à « *l'enfer éternel* »<sup>4</sup> à cause de « *l'âpre stérilité de [leur] jouissance* »<sup>5</sup>. La victimisation des deux femmes pourrait ouvrir la porte à une sorte de déculpabilisation. Etre victime soulage du poids d'être coupable.

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 8 & 9.

<sup>2</sup> « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* », *FDM*, Str. 6.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 22.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 25.

Ces sœurs ne sont-elles pas, comme lui, condamnées par des « *puissances suprêmes* »<sup>1</sup> à vivre un destin qu'elles n'ont pas forcément choisi ? Ce destin fait naître en elles un besoin d'infini comparable à celui du poète. Toutes ces victimes font songer à ces monstres qui hantent la prière de la fin de « Mademoiselle Bistouri », des monstres qui ne sont coupables de rien car ils n'ont jamais choisi de naître différents.

« Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* » qui a échappé à la censure imposée par le tribunal, expose tout aussi expressément les différentes attitudes adoptées par les femmes qui se rendent coupables d'amour lesbien. Beaucoup plus court que le précédent, ce poème se présente en sept strophes dont les cinq premières sont descriptives. La première de l'amour lesbien de manière générale, les quatre suivantes décrivent, chacune, un couple saphique différent.

Même si elle est moins mise en exergue que dans le poème précédent, la sensualité féminine est également présente, parfois même provocatrice. Dans la troisième strophe, Baudelaire emploie le mythe religieux des tentations de saint Antoine<sup>2</sup> où le diable est connu pour avoir pris entre autres, une apparence de femme. Ces tentations hallucinatoires, associées à l'évocation de Bacchus dans la strophe suivante, rappellent « La Destruction », où le Démon prend la forme d'une femme ou celle du vin afin de séduire le poète :

*D'autres, comme des sœurs, marchent lentes et graves  
A travers les rochers pleins d'apparitions,  
Où saint Antoine a vu surgir comme des laves  
Les seins nus et pourprés de ses tentations*

*Il en est, aux lueurs des résines croulantes,  
Qui dans le creux muet des vieux antres païens  
T'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,  
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens !<sup>3</sup>*

Ces apparitions marquent un lien avec « La Destruction » tout en montrant la différence qu'il y'a entre saint Antoine – ayant pu résister à ses tentations et à les vaincre –

---

<sup>1</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Saint Antoine « serait né en 251 dans un village d'Égypte. Issu d'une famille aisée qui l'éleva selon les préceptes de l'Évangile, il devint orphelin à dix-huit ans et vendit tous ses biens avant de se retirer dans un ermitage. Il y mena une vie ascétique mais le diable jaloux de sa réussite tenta d'éveiller sa convoitise et se manifesta à lui sous les traits d'une femme, d'un enfant et de bêtes féroces. Antoine triompha de ces tentations par le jeûne et la prière. Son combat incessant contre la faiblesse de la chair lui valut l'admiration de très nombreux disciples qui vinrent profiter de son enseignement. » in. Philippe Walter, *Saint Antoine entre mythe et légende*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1996, p. 8.

<sup>3</sup> « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* », *FDM*, Str. 3 & 4.

et les amoureuses stériles qui succombent aux apparitions comme les marins au chant des sirènes. Céder à la tentation leur fait un point en commun avec le poète de « La Destruction » qui succombe à son amour pour l'art et pour le vin. D'ailleurs, le poète confirme cette ressemblance à la fin du poème lorsqu'il reconnaît en ces femmes des « *Chercheuses d'infini* »<sup>1</sup> que son « *âme a poursuivies* »<sup>2</sup> au plus bas des enfers.

En définitive, ces femmes hors-normes contribuent à grande échelle dans la quintessence de cette section du recueil. Par leur essence féminine, elles épousent totalement l'idée tout aussi féminine des *fleurs* du titre. Par leur révolte et leur souffrance, elles épousent également l'idée du Mal qui accompagne ces fleurs.

L'assortiment de ces fleurs malades se poursuit à travers la féminité et la perversion qui apparaissent dans le sixième poème de cette section du Mal, sous la forme allégorisée de la *Débauche* et de la *Mort*, décrites comme étant « Les deux bonnes sœurs » du « *poète sinistre* »<sup>3</sup> et marginal.

Le titre de ce poème suppose d'une part, un lien de fraternité entre les deux allégories et même entre celles-ci et le poète, car ce dernier se reconnaît en elles. Il suppose d'autre part, une connotation chrétienne à travers l'expression familière : « bonnes sœurs » qui fait référence à une catégorie de femmes religieuses, connues pour leur chasteté et leur générosité. Chantant les louanges du Mal, l'emploi de cette expression propre à la tradition chrétienne, ne revoie nullement à la chrétienté mais à une religion maléfique qui serait plus en concordance avec les deux allégories de la *Débauche* et de la *Mort*, présentées comme deux symboles de générosité. Par cette double allégorisation qui met à la fois l'accent sur l'apparence que peut prendre la *Débauche* et sur l'inéluctabilité de la *Mort*, ce poème s'inscrit dans la suite de la logique dialectique baudelairienne sur l'idée du « *désir éternel et coupable* »<sup>4</sup>.

A travers des images corporelles qui peuvent être explicites ou allusives, la première strophe de ce poème souligne le caractère esthétique et voluptueux de ces deux sœurs, mais aussi leur stérilité, ce qui n'est pas sans nous rappeler les deux « Femmes damnées ». La *Débauche* et la *Mort* sont, par l'ordre même dans lequel elles apparaissent, les deux allégories du désir et de l'inutile. Baudelaire y trouve un reflet de lui-même, une

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 6.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 7.

<sup>3</sup> « Les Deux bonnes sœurs », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> « La Destruction » *FDM*, Str. 1.

sorte d'«étrange 'sympathie' entre ces deux instances et le 'poète sinistre' »<sup>1</sup>, qui sont pareillement stériles et marginaux :

*La Débauche et la Mort sont deux aimables filles,  
Prodigues de baisers et riches de santé,  
Dont le flanc toujours vierge et drapé de guenilles  
Sous l'éternel labeur n'a jamais enfanté<sup>2</sup>.*

Mario Richter voit dans cette première strophe des rappels qui renvoient au poème précédent : « Femmes damnées », d'une part à travers l'appellation « sœurs », employée dans les deux poèmes qui se suivent, d'autre part à travers la prodigalité des baisers – lesbiens selon lui –, qui prévaut aux deux *bonnes sœurs* une bonne santé contrairement aux « Femmes damnées » qui vivent dans la douleur « *de leurs fièvres hurlantes* »<sup>3</sup>. Dans son parallèle, Richter s'appuie aussi sur la virginité et la stérilité de ces deux allégories qui évoquent l'amour de la chair en faisant d'elles, deux amantes en plus d'être deux sœurs. Il s'appuie enfin sur l'identification du poète qui se projette dans la douleur des « Femmes damnées », ainsi que dans l'amour du Mal présent dans « Les Deux bonnes sœurs ».

Notre lecture du poème n'exclut pas les quelques rapprochements faits avec le texte précédent mais, ne rejoint pas en tous points l'interprétation proposée par Richter. En effet, les corps décrits comme étant en bonne santé dans les textes baudelairiens, sont jusque-là décrits comme étant des corps d'une période lumineuse, l'ère antique, où le soleil brille dans le firmament en éloignant la chair et l'esprit des chloroses. Par conséquent, il est possible de penser que la prodigalité des baisers, à l'origine de la bonne santé des deux sœurs allégoriques, ne serait pas le signe d'un amour lesbien mais celui d'une liberté du désir. Une liberté dont sont privées – comme le poète – les « Femmes damnées » mais dont jouissent, comme les statues antiques de la pièce « V », les deux allégories que sont la *Débauche* et la *Mort* dans « Les Deux bonnes sœurs ».

Par ailleurs, la virginité et la stérilité ne seraient impérativement pas un signe d'amour lesbien, mais celui de la stérilité de la beauté qui n'existerait que pour le plaisir, ce qui rappelle la vision de l'art pour l'art. Ce poème pourrait ainsi s'inscrire dans la continuité de la définition de la beauté baudelairienne qui est présentée, dans cette quatrième partie du recueil, sous son jour le plus sombre. Elle se rattache au pouvoir que la

---

<sup>1</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 52.

<sup>2</sup> Op. Cit. Les deux bonnes sœurs, FDM, Str. 1.

<sup>3</sup> « Femmes damnées », FDM, Str. 4.

séduction féminine exerce sur le poète – comme il apparaît dans « La Destruction » où le Démon prend la forme d'une créature corruptrice afin de conduire le poète « *loin du regard de Dieu* »<sup>1</sup> –.

La poésie baudelairienne décrit – plus particulièrement dans cette quatrième section – le sentiment religieux comme étant à la fois salutaire et lassant car c'est dans la corruption du Mal que Baudelaire arrive à trouver sa muse inspiratrice, faisant ainsi naître la versatilité qui lui est connue et qui le fait chavirer entre la « Bénédiction » de Dieu et « Les Litanies de Satan ».

C'est dans la deuxième strophe que le poète rencontre sur « *un lit que le remords n'a jamais fréquenté.*»,<sup>2</sup> les doublets des sœurs : 'tombeaux' et 'lupanars', en inversant l'ordre dans lequel elles apparaissent dans la première strophe. Ces doublets sont employés chacun au pluriel, probablement pour souligner la répétition. Les lupanars qui symbolisent les plaisirs de la luxure sont à associer à la *Débauche*, pendant que les tombeaux symbolisent la *Mort*.

De son côté, la présence du lit pourrait être interprétée comme un point commun entre les deux sœurs. En effet, il est un lieu à la fois de plaisir mais également de sommeil et donc de mort comme il est souvent le cas dans la poésie baudelairienne. Ce lit pourrait aussi être un point commun entre les deux sœurs et le « *poète sinistre* »<sup>3</sup> qui apparaît comme un objet entre les mains allégoriques de la *Débauche* et à la *Mort*. Le poète, lui aussi « *ennemi des familles* »<sup>4</sup>, fait de la stérilité un autre point commun entre lui et les deux allégories. Baudelaire précise également que ce lit est loin du remords malgré la débauche qui s'y trouve. Ceci rappelle clairement la période de l'antiquité où aucun plaisir de la chair n'était condamnable aux yeux des dieux et ceux des hommes.

Le lit stérile de cette deuxième strophe devient dans la troisième, le théâtre « *De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs* »<sup>5</sup> où Baudelaire remplace les deux sœurs allégoriques par une deuxième paire de doublets : la 'bière' et l' 'alcôve' :

*Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes  
Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes sœurs,*

---

<sup>1</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 2.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.* Str. 3.

*De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.*<sup>1</sup>

De premier abord, on pourrait penser que la bière se joint aux lupanars pour symboliser la *Débauche* et l'alcôve aux tombeaux pour représenter la *Mort* comme il est le cas dans « Remords posthume » où l'alcôve symbolise le cercueil<sup>2</sup>. Cependant, Baudelaire a pour habitude de chanter les louanges du vin et non celles de la bière. Cette curieuse entorse au vocabulaire baudelairien incite à regarder de plus près l'emploi du mot *bière* dans les deux recueils où il est cité à quatre reprises, deux dans chacun des recueils.

Dans « Le tir et le cimetière », la référence à la bière se fait en association avec la mort à travers l'image de ce promeneur qui pénètre dans un cabaret dont le propriétaire est supposé féru de poésie, et où il « *but un verre de bière en face des tombes, et fuma lentement un cigare.* »<sup>3</sup>. Dans « Les Petites vieilles » et « Laquelle est la vraie ? », la référence à la mort est bien plus profonde car la bière n'est plus employée dans son sens le plus commun, celui d'un breuvage, mais dans un sens plus funèbre, celui de cercueil. A la sixième strophe de « Les petites vieilles », Baudelaire parle de la petite taille des cercueils de « *ces monstres disloqués* », décrits comme étant des « *bières pareilles* » à ceux des enfants. Enfin, dans « Laquelle est la vraie ? », le narrateur décrit l'enterrement d'une belle jeune fille rencontrée quelques jours plus tôt. C'est lui-même qui la met en terre, « *bien close dans une bière d'un bois parfumé et incorruptible comme les coffres de l'Inde.* ». Ces exemples, bien que succincts, montrent parfaitement l'emploi de ce mot dans la poésie baudelairienne. Ils suggèrent que ce mot est employé dans le poème « Les Deux bonnes sœurs » pour faire référence au cercueil et non à la boisson. Ceci confère à la *Mort* une présence un peu plus prononcée que celle de la *Débauche*.

Par ailleurs, il règne sur la troisième strophe de « Les Deux bonnes sœurs » le culte d'une sorte de générosité malveillante où la volupté et le mal sont célébrés, sans le moindre remords, à travers un « *nous* » médiateur qui « *rassemble la communauté des humains sous le signe d'une dévotion au mal.* »<sup>4</sup>. Baudelaire y désigne la charité du Mal, soulignée par la reprise de l'expression du titre dans la description de la bière et de

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> En s'adressant à son amante, Jeannes Duval, Baudelaire note dans la première strophe :  
« Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,  
Au fond d'un monument construit en marbre noir,  
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir  
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse ; »

<sup>3</sup> « Le tir et le cimetière », *SDP*, § 2.

<sup>4</sup> P. Labarthe, *Op. Cit.* p. 52.

l'alcôve, qui « offre tour à tour, comme deux bonnes sœurs, / De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs. »<sup>1</sup>.

Comme noté plus haut, la connotation religieuse contenue dans cette expression éponyme n'est en aucun cas fortuite, elle serait même une parodie de la charité chrétienne. Elle est une sorte de louange faite à la religion du Mal, une manière de chanter les bienfaits de ce dernier. Patrick Labarthe fait à ce sujet un parallèle des plus intéressants. Il y voit un retournement de « l'infécondité physiologique » en « 'fécondité' dans le mal, comme si ces 'deux bonnes sœurs' que sont la bière et l'alcôve parodiaient, par une sorte de générosité négative, les 'douceurs' de la vraie charité. »<sup>2</sup>.

Dans la dernière strophe, le poète se présente de nouveau telle une victime sans grand contrôle sur elle-même. Comme dans « La Destruction », il devient un sujet passif confronté à la *Mort* et à la *Débauche*. Il semble les implorer l'une après l'autre, en les interrogeant sur le moment où il serait enfin enterré :

*Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes ?  
Ô Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,  
Sur ses myrtes infects enter tes noirs cyprès ?*<sup>3</sup>

Dans cette dernière strophe, *La Débauche* prend une forme humaine à l'instar du *Démon* de « La Destruction » qui prend l'apparence d'une femme. C'est en effet, à travers l'image corporelle des « bras immondes » de la *Débauche*, que Baudelaire recourt à une sorte d'infâme érotisme qui met en exergue l'ignominie conséquente du désir de la chair, symbolisée par la référence au myrte<sup>4</sup>. Symbole de l'amour et des amoureux, cette plante réservée à la déesse Vénus est qualifiée d'*infect* car associée à la *Débauche* et greffée sur le deuil symbolique des cyprès de la *Mort*. Vient se greffer aussi à ces deux plantes, un appel lancé par Baudelaire qui non seulement invoque la *Mort* mais semble aussi l'espérer. Cette invocation cordiale – presque familière – de la *Mort*, intervient dans plusieurs autres poèmes. Il s'agit probablement de l'expression d'une profonde peur qu'éprouve Baudelaire

---

<sup>1</sup> « Les Deux bonnes sœurs », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> P. Labarthe, *Op. Cit.* p. 52.

<sup>3</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> « MYRTE. s. mas. Sorte d'arbrisseau toujours vert, dont les feuilles sont fort menues, et qui porte de petites fleurs blanches d'une odeur agréable. Myrte mâle. Myrte femelle. La feuille et la fleur du myrte sont odoriférantes. Encaisser un myrte. Un myrte en boule. De l'eau de myrte.

Dans l'ancienne Mythologie le myrte étoit consacré à Vénus; et le myrte est encore pris aujourd'hui pour le synbole de l'Amour, comme le laurier pour le symbole de la Victoire. Ainsi l'on dit poétiquement, Cueillir les myrtes de l'Amour, entasser les myrtes; et d'Un homme qui est heureux en amour et en guerre, qu'Il est couvert de myrtes et de lauriers. » in. Dictionnaire de L'Académie française, 5th Edition (1798) consulté sur : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/onelook.htm> .

face à la mort, d'où cette euphémisation exutoire.

Les thèmes de la mort, du vin et de l'érotisme sont repris dans le poème suivant : « La Fontaine de sang » à travers un lyrisme qui plonge le lecteur dans une mélancolie dont les images sont imprégnées de spleen et de désolation :

*Il me semble parfois que mon sang coule à flots,  
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.  
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,  
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.*

*A travers la cité, comme dans un champ clos,  
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,  
Désaltérant la soif de chaque créature,  
Et partout colorant en rouge la nature.<sup>1</sup>*

L'image du sang est prépondérante dans la poésie baudelairienne. Elle apparaît une trentaine de fois dans *Les Fleurs du Mal* et dès « Les Phares », où Baudelaire fait appel à une peinture de Delacroix qui annonce d'ores-et-déjà, la connotation sombre de cette substance vitale dans sa poésie. Baudelaire associe souvent le sang aux sanglots ou aux larmes. Ce rapprochement pourrait être le signe de la symbolique du morbide, du sadisme voire, du vampirisme que reflète son imaginaire.

Comme la plupart des sonnets baudelairiens, ce poème pourrait être divisé en deux parties thématiques. Les deux premières strophes sont marquées d'un lyrisme qui plonge dans le désespoir et la souffrance que ressent le poète. Il s'exprime à travers une image métaphorique de son corps saignant d'une blessure qu'il ne peut trouver car symbolique. Elle mutile à priori, son âme.

La première strophe souligne, dès l'entrée du poème – à travers l'expression « *Il me semble parfois* » – l'intériorité et la subjectivité de la description qui suit et pour cause, le poète saigne à flots comme une fontaine qui pleurerait du sang en abondance. Dans *Baudelaire antique et moderne*, P. Brunel y voit une image allégorique :

*Cette fontaine elle-même n'est autre que le corps, un corps souffrant,  
secoué de spasmes et de sanglots. Il est blessé et pourtant sans blessure.<sup>2</sup>*

Dans la deuxième strophe, le sang du poète se répand symboliquement dans la ville pour épancher la soif de toute créature. Ceci souligne le caractère métaphoriquement

---

<sup>1</sup> « La Fontaine de sang », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> P. Brunel (2007), *Op. Cit.* p.67.

nourricier de ce sang, symbole de la vie comme l'est dans la mythologie la fontaine de jouvence. Mario Richter compare ce sang désaltérant à celui qui coule dans « Une Martyre » et « *dont la toile s'abreuve, / Avec l'avidité d'un pré* »<sup>1</sup>, en précisant la particularité que celui de « La Fontaine de sang » ne sert pas à épancher le sol mais à désaltérer « *les créatures de la ville [qui] sont assoiffées de sang [mais] aussi, que toutes ces « créatures » ont besoin pour vivre du sang du poète* »<sup>2</sup>. Cette dépendance vitale de ce qui est supposé être la société, est pour Richter, « *le fruit évident d'un douloureux conditionnement mental, culturel et religieux.* »<sup>3</sup>. En effet, il y voit deux manifestations : l'une mythologique, à travers la référence à la fontaine qui d'un côté, suggère la fontaine de jouvence et de l'autre, toutes les fontaines consacrées aux muses. L'autre, chrétienne, à travers l'image du Christ qui sacrifie son sang pour le Salut de l'humanité. Pour cette dernière manifestation, Richter s'appuie sur les propos de Claude Pichois. Ce dernier affirme à son tour que le troisième vers du deuxième quatrain « *ne s'appliquerait parfaitement que placé dans la bouche du Christ.* »<sup>4</sup>.

Il est vrai qu'il conviendrait parfaitement de souligner avec insistance cette connotation chrétienne flagrante qui pourrait se voir à travers l'image du sang qui coule dans les artères de la ville comme il coulerait des veines du Christ. Contrairement à Richter, Patrick Labarthe ne s'arrête pas sur la connotation chrétienne – pourtant très présente dans le poème – mais y voit un rapprochement avec le soleil dans le poème éponyme car comme ce dernier « *épanche une lumière nourricière, le poète, lui épanche un sang qui 'désaltère la soif de chaque créature'* »<sup>5</sup>. Cette effusion de sang nourricier est, selon Labarthe, « *un reflet allégorique du statut social de l'être déclassé et surtout exploité* »<sup>6</sup> par la société. Ce statut social du poète, nous l'avons déjà souligné dans « Bénédiction » ainsi que dans « L'Albatros » où le poète est persécuté cruellement par ses semblables.

Ces lectures de « La Fontaine de sang » s'avèrent très utiles à celle que propose ce chapitre. Notre attention a été particulièrement retenue par la ressemblance qu'il y aurait, selon Labarthe, entre ce poème et « Le Soleil » où le poète s'identifie à l'astre. Dès la première lecture de « La Fontaine de sang », nous avons nous aussi noté cette

---

<sup>1</sup> « Une Martyre », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> M. Richter, *Op. Cit.* p. 1355.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> P. Labarthe, *Op. Cit.* p. 333.

<sup>6</sup> *Ibid.* p.53.

ressemblance entre les deux textes à travers cette idée d'épanchement, l'un de lumière bienfaitrice, l'autre de sang nourricier. Cependant, un même détail de l'espace urbain, vraisemblablement parisien – présent dans les deux textes – pourrait pousser à de nouvelles suppositions.

Il s'agit de l'emploi au pluriel du mot « *pavés* ». La première impression, sans doute sous l'influence d'une préalable lecture de « Le Soleil », a été d'y voir une recherche de l'inspiration poétique. Il a été supposé que le poète « *Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/ Trébuchant sur les mots comme sur les pavés* »<sup>1</sup>, aurait fini dans « La Fontaine de sang », par trouver l'inspiration qu'il recherchait car les pavés, auxquels il se heurtait maladroitement dans « Le Soleil », sont désormais transformés en îlots immergés dans son propre sang. Ce dernier serait le symbole de la vie du poète, de son essence qui s'écoule dans les artères de la ville comme symbole de la verve poétique qui habite son âme et qui rend toute chose plus belle en nourrissant les esprits de sa poésie.

C'est dans cette optique qu'il a semblé approprié de s'intéresser de plus près au symbole de la fontaine qui est associé au sang du poète dès le titre du poème. Richter retient la représentation mythologique de celle-ci à travers l'existence de certaines fontaines réservées aux muses mais il choisit de rester dans une symbolique chrétienne. En vérité, il existe plusieurs de ces fontaines, « *ces ornements enchanteurs, ces compagnons d'extases amoureuses* »<sup>2</sup>, où les muses prodiguent leur pouvoir inspirateur. Il en existe cependant une en particulier ; la fontaine de Castalie qui est :

*La fontaine inspiratrice par excellence, celle que les Muses et Apollon préféraient entre toutes (...) elle possédait la vertu chère aux poètes d'exciter l'enthousiasme et d'exalter l'imagination. Quiconque venait boire à ses eaux se sentait inspiré du génie poétique.*<sup>3</sup>

L'existence, dans la mythologie, de cette fontaine aux propriétés exceptionnelles, ne saurait être une preuve en soi que Baudelaire y a pensé de manière particulière. Cependant, un autre détail vient soutenir cette supposition : le pouvoir inspirateur de cette fontaine ne vient pas que de son eau mais également de son murmure qui lui-même était inspirateur<sup>4</sup>. Dans « La Fontaine de sang », Baudelaire n'entend-il pas son sang « *qui coule avec un long murmure* » pour aller inonder la rue et les pavés ?

---

<sup>1</sup>« Le Soleil », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> P. Brunel (2007), *Op. Cit.* p.67.

<sup>3</sup> P. Commelin, *Op. Cit.* p. 162.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Par ailleurs, deux images symboliques du poète sont proposées, l'une par Richter, l'autre par Labarthe. Pendant que ce dernier y voit un être *déclassé*, Richer affirme une identification au Christ. Pour ce qui est de la première image, il faut admettre que le poète tel que présenté dans ce texte, et dans la quasi-totalité de l'œuvre baudelairienne, n'est jamais mis à pied d'égalité avec autrui. Cependant, cette inégalité ne saurait être un signe de déclassement, bien au contraire. Le poète est un être supérieur par l'esprit et par le regard singulier qu'il porte sur la vie et sur le monde. Les créatures qui se nourrissent de son sang dans ce poème, ne sont accompagnées d'aucune connotation négative qui supposerait leur férocité. Elles sont là d'une manière que l'on pourrait qualifier de spontanée, simplement dans un but vital, pour se nourrir du sang du poète, de ce qui constitue son être et sa verve poétique.

La deuxième interprétation de l'image du poète, est proposée par Richter qui suppose une identification au Christ. Il est vrai que la référence au Christ est indéniable, non seulement à travers l'image du sang qui nourrit les créatures mais aussi à travers la présence du vin dans la seconde partie du poème. Le Christ avait bien donné de manière symbolique, à travers le vin et le pain, son sang à boire et sa chair à manger. Il s'était bien sacrifié pour le Salut de l'humanité. Par ailleurs, Richter cite l'apôtre Thomas qui, voyant le Christ saigner, cherche la blessure tout comme le poète cherche la sienne mais en vain, car la blessure n'est point physique pour l'un comme pour l'autre.

Cependant, « Les Deux bonnes sœurs » suppose également une connotation chrétienne à travers l'expression même du titre. Néanmoins, les sœurs allégoriques s'avèrent le symbole d'une générosité malveillante, d'une religion du Mal, celle du Démon de « La Destruction » qui s'agite aux côtés du poète. Dès le début de cette section dont le titre reprend celui du recueil, Baudelaire annonce l'éloignement de Dieu. Ses textes sont imprégnés des entités allégoriques que sont la *Mort* et la *Débauche*, toujours invoquées en majuscule.

Il semblerait donc dans ce poème, comme dans le précédent, que Baudelaire use d'images religieuses, signes d'une culture classique, pour aller au-delà des préceptes et des dogmes de celle-ci. Son but serait d'exposer à la fois l'influence et l'importance du Mal dans l'inspiration poétique telle qu'il la vit. En s'inspirant des symboles qui se réfèrent au Christ, Baudelaire ne s'identifie pas à lui de manière expressément chrétienne, mais d'une que l'on pourrait qualifier de travestie car il emploie les attributs symboliques de ce dernier en tentant de trouver refuge dans les paradis artificiels et la luxure.

Dans la deuxième partie du poème, composée des deux tercets, le sang qui coule en abondance est remplacé par le vin et l'amour dans lesquels le poète tente en vain de trouver refuge :

*J'ai demandé souvent à des vins captieux  
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ;  
Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine !*

*J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ;  
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles  
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles !<sup>1</sup>*

Dans le premier tercet, le rouge du vin vient remplacer celui du sang qui a coulé de la blessure du poète. C'est à travers des images corporelles que sont décrites l'accentuation de la perception et la ténacité de l'affliction car le vin rend les sens plus clairvoyants. Les quelques critiques lues sur ce poème insistent sur le caractère trompeur de ce vin qui au lieu de calmer la douleur, l'excite et l'amplifie. Il « *ne sert donc pas à résoudre l'hallucination 'chrétienne' qui terrorise parfois le poète, mais au contraire, il l'aggrave et l'exalte.* »<sup>2</sup>. D'ailleurs, dans la récente édition inédite de *Les Fleurs du Mal*<sup>3</sup>, on peut noter que Baudelaire avait bel et bien insisté<sup>4</sup> sur le fait que ces vins ne soient pas capiteux, mais captieux et donc trompeurs. En plus de l'importance accordée par les critiques à ce curieux choix d'adjectif, lequel accentue selon nous, les désillusions des paradis artificiels, il semble utile de s'intéresser de plus près au mot '*vin*' employé deux fois dans ce poème et que Baudelaire a pour habitude d'employer au singulier.

Dans ce texte, la première apparition de ce mot, associée à l'adjectif *captieux*, est au pluriel. La seconde, associée à l'accentuation des sens, est au singulier. Un examen de toutes les références au vin dans *Les Fleurs du Mal* a permis d'arriver à deux résultats. Le premier est que le vin, employé au pluriel – qui apparaît aussi dans trois autres poèmes – est toujours associé à la nourriture. Par ailleurs, le vin, employé au singulier, apparaît une vingtaine de fois, toujours associé au pouvoir de transfiguration et d'embellissement qu'il est censé apporter à l'esprit. Dans « Le Poison » à titre d'exemple, Baudelaire affirme dès la première strophe que :

*Le vin sait revêtir le plus sordide bouge*

---

<sup>1</sup> « La Fontaine de sang », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>2</sup> M. Richter, *Op. Cit.* p. 1358.

<sup>3</sup> *Les Fleurs du Mal*. Épreuves Corrigées, 1857, *Op. Cit.*

<sup>4</sup> Cf. Annexe n° 17, p. XXII.

*D'un luxe miraculeux,  
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux  
Dans l'or de sa vapeur rouge,  
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.<sup>1</sup>*

Cet oubli que cherche Baudelaire apparaît entre autres, dans la section Le Vin où chaque poème, parlant d'un personnage différent, expose ce pouvoir magique d'amnésie que peut avoir ce breuvage. Le deuxième constat est qu'il n'existe dans *Les Fleurs du Mal* qu'un seul autre poème qui se rapproche de « La Fontaine de sang » quant à l'inutilité du vin à endormir la douleur. Il s'agit de « L'Irréparable » où « *le long Remords,/ Qui vit, s'agite et se tortille* »<sup>2</sup>, tel le *Démon* de la « Destruction », empêche le poète de trouver la sérénité.

Devant l'inefficacité du vin à endormir la douleur, Baudelaire tente de trouver refuge dans l'amour à travers le « *sommeil oublieux* » de la dernière strophe. Pierre Brunel pense qu'il s'agit là du poème qui illustre le mieux « *Baudelaire luttant contre l'insomnie et faisant appel au vin et (...) à l'amour* ». De son côté, M. Richter retrouve cette idée de recherche de sommeil, dans un autre poème : « *Semper Eadem* ».

Il est vrai que Baudelaire se rêve souvent à dormir, comme dans « La Géante », « *à l'ombre de[s] seins* »<sup>3</sup> de ce corps aimé ou encore dans « *Semper Eadem* » à l'ombre de ses cils<sup>4</sup>. Cependant, il faut préciser que le sommeil dont il s'agit dans « La Fontaine de sang » n'est pas un sommeil rêveur comme celui des poèmes cités, mais un « *sommeil oublieux* », censé l'aider à échapper à « *la terreur qui [le] mine* ». D'ailleurs, l'amour décrit dans ces différents poèmes n'est pas de la même espèce. Dans « La Géante » et « *Semper Eadem* », Baudelaire est serein et souhaite garder cette sérénité, y mourir car le sommeil tel que présenté dans ces textes, serait une métaphore de la mort auprès de la femme-mère ou de la femme amoureuse et aimée.

Contrairement à elles, les femmes de « La Fontaine de Sang » sont « *cruelles* » et se nourrissent du sang du poète. A ce propos, il faut préciser la difficulté d'interprétation quant à l'identité de ces filles en questions. Le pronom démonstratif 'ces' suppose une référence préalable à ces mêmes-filles dans le texte mais il en est rien. Ceci amène

---

<sup>1</sup> « Le Poison », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « L'Irréparable », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « La Géante », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> « *Semper Eadem* », *FDM*, Str. 4.

plusieurs critiques dont Antoine Adams et Mario Richter à y voir « *les aimables filles* »<sup>1</sup> que sont la *Mort* et la *Débauche*. Richter affirme à ce propos, qu'il faut tenir « *compte du contexte textuel* »<sup>2</sup>, ce qui revient à dire que « *le démonstratif 'ces' renvoie sans aucun doute aux 'deux bonnes sœurs' du sonnet précédent* »<sup>3</sup>. Il souligne également, et se joint à lui André Guyaux, que le caractère profiteur de ces filles, relève de la prostitution. En effet, Richter voit dans la cruauté de ces filles « *le cynisme mercantile avec lequel elles pratiquent l'amour* »<sup>4</sup> pendant que Guyaux affirme que :

*Baudelaire a passé bien des nuits de hasard dans le lit des femmes  
plâtrées, à sentir frissonner contre sa chair une chair vendue.*<sup>5</sup>

Une autre interprétation complètement différente est proposée par Pierre Brunel, dans *Baudelaire antique et moderne*, où ce dernier voit ces filles à travers une interprétation s'inspirant de la mythologie. Brunel parle d'une similitude avec les « *Erinyes antiques qui poursuivaient Oreste après le meurtre de sa mère* »<sup>6</sup>, après qu'elles aient poursuivi cette dernière pour le meurtre de son mari<sup>7</sup>. Les Érinyes sont cruelles et pleurent du sang mais est-ce suffisant pour établir un lien entre celles-ci et les filles cruelles dans « *La Fontaine de sang* » ? Par ailleurs, la raison d'être des Érinyes est de poursuivre les meurtriers or, ici, il n'existe point de meurtre car le sang versé n'est autre que celui de la verve poétique qui constitue l'essence même du poète.

Ce qui est évident, après toutes ces interprétations proposées, est que l'identité de « *ces cruelles filles* » reste très ambiguë. Nous pensons que la méthode de Richter qui consiste à tenir compte du contexte textuel semble être un bon moyen d'interprétation même si nos suppositions ne suivent pas les siennes en tout point de vue, dans cette contextualisation. En effet, l'ancrage textuel du poème devrait prendre en compte non seulement le texte précédent, mais tous les autres textes.

L'adjectif 'cruelle' apparaît six fois dans *Les Fleurs du Mal* dont deux fois au

---

<sup>1</sup> « Les Deux bonnes sœurs », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> M. Richter, *Op. Cit.* p. 1360.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 1359.

<sup>5</sup> A. Guyaux, *Op. Cit.* p. 632.

<sup>6</sup> P. Brunel (2007), *Op. Cit.* p. 67.

<sup>7</sup> « Les Erinyes sont les trois fille de la Nuit et de Cronos. Egalement appelées les Euménides (les 'bienveillantes', surnom destiné à les flatter et à les calmer), elles vivent dans l'Érèbe, monde souterrain, et reviennent sur terre pour poursuivre les mortels criminels. Un rien attise leur haine. On les nomme Alecto, Mégère et Tisiphone. Leur aspect est repoussant, car leurs cheveux sont hérissés de serpents et leurs yeux pleurent des larmes de sang. Elles poursuivent Oreste, meurtrier de Clytemnestre, sa mère, après avoir poursuivi celle-ci comme meurtrière d'Agamemnon, son époux. » in. M. Philibert, *Op. Cit.* p. 86.

pluriel : dans « La Fontaine de sang » mais aussi dans « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive » – poème inspiré par Sarah Lalouchette mais dont les derniers vers font référence à Jeanne Duval –. Dans ce poème, la mulâtresse tant adorée de Baudelaire est qualifiée de « *reine des cruelles* »<sup>1</sup> sans connotation spécifiquement péjorative. En effet, Baudelaire, dans un élan fréquent de sadomasochisme, se surprend à aimer cette cruauté qui l'attire et qui revient, inlassablement dans plusieurs autres poèmes tels que « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne » et « Le Léthé », où il chante la beauté cruelle de Jeanne et où il affirme dans l'un :

*Je te chéris, ô bête implacable et cruelle !  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !<sup>2</sup>*

Et dans l'autre :

*Viens sur mon cœur, âme cruelle et sourde,  
Tigre adoré, monstre aux airs indolents ;  
Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants  
Dans l'épaisseur de ta crinière lourde ;*

*(...) Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !  
Dans un sommeil aussi doux que la mort,  
J'étalerai mes baisers sans remords  
Sur ton beau corps poli par le cuivre*

*Pour engloutir mes sanglots apaisés  
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche ;  
L'oubli puissant habite ta bouche,  
Et le Léthé coule dans tes baisers.<sup>3</sup>*

Il est indéniable que recourir aux autres textes, notamment au « Léthé », s'avère d'un éclaircissement utile afin de mieux comprendre l'identité des filles de « La Fontaine de sang ». Ce texte, au titre inspiré de la mythologie en faisant référence au fleuve de l'oubli<sup>4</sup>, montre explicitement le pouvoir oublieux que peut trouver Baudelaire dans la cruauté de l'amour. Ce semblant de contradiction et de versatilité baudelairienne est la preuve d'un masochisme dans ses rapports amoureux.

De fait, Baudelaire s'inspire des amours douloureuses dont Jeanne Duval fut l'une

---

<sup>1</sup> « XXXII : *Une nuit que j'étais* », FDM, Str. 4.

<sup>2</sup> « XXIV : *Je t'adore à l'égal de* », FDM, Str. 2.

<sup>3</sup> « *Le Léthé* », *Les Epaves*, Str. 1, 3 & 4.

<sup>4</sup> « *Le Léthé est une source des Enfers. Les âmes des défunts viennent s'y désaltérer aux eaux de l'oubli et toutes leurs peines du monde terrestre s'évanouissent aussitôt.* » in. M. Philibert, Op. Cit. p. 159.

des plus imposantes inspiratrices, à travers les rapports orageux et instables, mais également vitaux pour le poète et son inspiration, toujours en recherche d'infini. Si Balzac, dans *Peau de chagrin*, suppose que « *la pensée de l'infini existe peut-être dans ces précipices* »<sup>1</sup>, Baudelaire le confirme.

Qu'il s'agisse de Sarah, de Jeanne ou de toute autre femme ayant plus ou moins compté dans la vie de Baudelaire, le rapport mercantile dont parle Richter est bel et bien présent car la plupart de ces femmes furent des prostituées. Toutes ont été à un moment ou à un autre, qualifiées de cruelles. Le sang du poète dont elles se nourrissent pourrait selon nous, avoir deux connotations. La première, au sens le plus évident pour des femmes qui se vendent, est matérielle. La seconde, un peu plus symbolique, serait que ces femmes se nourrissent de lui, de son essence, mais avec sa bénédiction car il a besoin de souffrir, besoin de saigner. Le sang qu'il verse est une image de sa verve poétique. Le poète a besoin qu'on se nourrisse de lui pour avoir l'impression d'exister, l'impression de jouer un rôle de sauveur qui se manifeste à travers un travestissement de l'image du Christ.

Nous concluons l'analyse de ce poème avec une dernière supposition, celle de l'existence, d'un point de vue thématique, d'une boucle qui se referme, d'une sorte de cercle vicieux. En effet, le terme '*Créature*' apparaît aussi dans trois autres poèmes faisant tous référence à la femme. Dans « Le Vin de l'assassin », la créature est l'épouse assassinée, dans « Une Martyre », elle est cette femme décapitée qui gît sur le lit, et dans « La Mort des artistes », Baudelaire parle d'une « *grande Créature* »<sup>2</sup> dont la majuscule symbolise la beauté réalisée, la beauté parfaite et idéale tant recherchée et « *dont l'infernal désir[...] remplit de sanglots !* »<sup>3</sup>.

Notre supposition serait donc que ces créatures, qui se désaltèrent du sang du poète dans la deuxième strophe de « La Fontaine de sang », seraient la représentation de ces trois femmes symbolisant chacune une dimension féminine différente. La première est assassinée par l'amour qu'elle symbolise ; la deuxième, décapitée, représente la dimension plastique de la beauté à travers la poésie ; quant à la dernière, elle représente la beauté idéale tant recherchée et objet du désir de tout artiste.

De fait, nous pourrions imaginer le poème commencer à la dernière strophe où le poète, incapable de calmer sa peine en se réfugiant dans le vin qui aiguise ses sens,

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Œuvres Complètes, Tome 1, Op. Cit. p. 131.

<sup>2</sup> « La Mort des artistes », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> Ibid.

s'allonge volontairement sur un lit charnel où les aiguilles le transpercent et le saignent. C'est cette douleur qui l'inspire afin qu'il puisse, de son essence de poète, désaltérer la soif de toutes ces icônes féminines auxquelles il rend hommage et à qui il doit son inspiration. Ce qui nous amène à conclure que la femme, objet corrupteur dont use le Mal, est avant tout le symbole de la beauté physique mais aussi plastique. Autrement dit, la femme est le symbole de l'art qui trouve son inspiration dans un Mal satanique, ce qui n'est pas sans rappeler la deuxième strophe de « La Destruction » mais également, « *l'arbre de sciences* »<sup>1</sup> dans « Les Litanies de Satan », qui symbolise le grand savoir – dont celui de l'art – du dieu des enfers.

Dans le poème suivant, Baudelaire enchaîne avec la Beauté de la femme présentée sous forme d'« Allégorie », sans doute pour accentuer sa dimension d'infinie perfection. Il y fait le portrait à la fois innocent et maléfique d'une Beauté féminine entourée du vin – probablement captieux – où traîne sa chevelure. « *Les griffes de l'amour* »<sup>2</sup> rappellent les ongles de l'épouse dans « Bénédiction », et le cœur du poète qui saigne dans « La Fontaine de sang ». De leur côté, les « *poisons du tripot* »<sup>3</sup>, associés à la *Mort* et à la *Débauche*, rappellent « Les Deux bonnes sœurs », d'autant qu'au onzième vers, l'Allégorie ouvre ses bras, telle la *Débauche*, en rappelant l'idée de la générosité malveillante et travestie relevée dans « Les Deux bonnes sœurs ».

Par ailleurs, cette Beauté allégorique est décrite à travers un vocabulaire corporel (corps, chevelure, peau, seins etc.) qui met l'accent sur la beauté de son corps, ainsi qu'à travers un langage religieux et mystique, mis au service de la description du corps parfait qu'elle représente. De fait, elle devient elle-même déesse qui trouve « *dans le plaisir, la foi mahométane* »<sup>4</sup>.

Ce plaisir de la luxure dans lequel baigne cette entité féminine qui incite au Mal, n'est pourtant pas présenté comme tel car « *cette vierge inféconde / Et pourtant nécessaire à la marche du monde* »<sup>5</sup>. Elle est présentée comme dénuée de toute sensation de peur, de haine ou de culpabilité car « *Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire* »<sup>6</sup>. Autrement dit, la tentation et le plaisir de la luxure ainsi que la beauté absolue de ce corps parfait, ne sont en

---

<sup>1</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, (Prière)

<sup>2</sup> « Allégorie », *FDM*, v. 3.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. v. 10.

<sup>5</sup> Ibid. v. 13-14.

<sup>6</sup> Ibid. v. 17.

aucun cas présentés comme tentation du Diable. Ils sont un équilibre nécessaire au fonctionnement du monde. D'ailleurs, cette créature idéale, mélange de diablesse et de vierge, donne une impression d'indifférence envers tout genre de châtement divin, duquel elle semble exemptée et, tel l'assassin dans « Le Vin de l'assassin », elle regarde la Mort sans peur :

*Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire,  
Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire,  
Elle regardera la face de la Mort,  
Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remords.<sup>1</sup>*

La question qui se pose est de savoir à quoi renvoie le titre « Allégorie ». Dans sa lecture de *Les Fleurs du Mal*, Mario Richter s'arrête sur ce titre en rappelant l'origine de ce mot comme figure de style qui « présente quelque chose de concret et d'immédiatement accessible dans l'intention de rendre visible et vivant un concept abstrait »<sup>2</sup>. En tentant lui-même d'identifier l'identité où l'idée abstraite à laquelle renvoie cette allégorie, il cite d'autres critiques qui supposent pour certains, que cette allégorie renvoie à la Beauté, à la Volupté et à l'Ivresse<sup>3</sup>, alors que d'autres y voient le symbole de la Prostitution ou de la prostituée<sup>4</sup>. Pour sa part, il rejoint le point de vue de Pierre Dufour en y voyant de la Volupté et même de la Concupiscence qui « s'accorde avec les caractéristiques de la belle femme allégorique mise en scène dans ce poème »<sup>5</sup>.

De son côté, Patrick Labarthe parle d'un « portrait monolithique d'une prostituée » qui « conjoint l'animalité »<sup>6</sup> avec sa « riche encolure »<sup>7</sup>. Il considère que cette pièce « a toutes les apparences d'une litanie »<sup>8</sup> où le poète se pose en sage observateur, fasciné et obsédé par le pronom personnel « Elle » qui se présente sous forme d'anaphore et renvoie à l'Allégorie qui, elle-même, constitue une sorte de « paradigme même de

---

<sup>1</sup> Ibid. v. 17-20.

<sup>2</sup> M. Richter, Op. Cit., p. 1361.

<sup>3</sup> Ibid. p. 1364 : Pour cette interprétation, il fait référence à l'article de Pierre Dufour intitulé « Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des 'Fleurs du mal' », in. *Baudelaire « Les Fleurs du Mal ». L'Intériorité de la forme*, Paris, Sedes, 1989, pp. 135-147.

<sup>4</sup> Ibid. p. 1365 : Pour cette interprétation, il fait référence à l'analyse que fait A. Adam mais surtout à celle que propose Felix Leakey dans *Baudelaire and Nature* (p. 23) où il affirme que l'Allégorie est « entièrement et professionnellement consacrée au culte du plaisir » ainsi qu'à l'analyse de Chérix qui va dans le même sens et qui affirme que l'Allégorie « semble incarner la prostitution sacrée » (p. 413).

<sup>5</sup> Ibid. p. 1367.

<sup>6</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 54.

<sup>7</sup> « Allégorie », *FDM*, v. 1.

<sup>8</sup> P. Labarthe, Op. Cit.

*l'allégorisation* »<sup>1</sup>.

Il est vrai, comme l'a précisé la critique, que ce poème chante le culte du corps à travers la Volupté ainsi que le goût de la Prostitution mais cela signifie-t-il que cette Allégorie renvoie à l'une ou à l'autre ?

Avant que Richter ne propose l'idée de la Concupiscence et Labarthe celle de la Prostitution, tous deux ont tenté de replacer le poème dans son contexte poétique en l'étudiant par rapport aux poèmes qui le précèdent dans cette partie des *Fleurs du Mal* où il occupe la sixième place. Pour notre part, nous aimerions le lire dans ce même contexte mais en nous intéressant également aux autres poèmes qui ne font pas forcément partie de cette section du recueil et pourraient davantage éclairer le texte.

Pour commencer, il serait utile de s'arrêter sur ce fantasme baudelairien d'une beauté à la fois corrompue et innocente qui rappelle l'idée centrale relevée dans la cinquième pièce de *Les Fleurs du Mal*. En effet, cette Allégorie semble venir tout droit du « *souvenir [des] époques nues* »<sup>2</sup> que Baudelaire a tant aimées et desquelles il s'est énormément inspiré. Ces époques où la beauté du corps et le plaisir qu'il engendre se situent avant le péché originel, avant l'interdiction religieuse et donc avant l'existence de tout sentiment de culpabilité relatif au culte du corps. Ceci pourrait expliquer l'innocence plongée dans la luxure tout en demeurant bien loin de tout sentiment de remords. L'Allégorie rappelle également la cinquième pièce de *Les Fleurs du Mal* de par la bonne santé de son corps robuste, « *de ce corps ferme et droit* »<sup>3</sup> dont la peau est faite de granit, à l'image des statues se faisant dorer sous le soleil de Phœbus dans le cinquième poème.

Par ailleurs, cette entité féminine rappelle la femme cruelle dont Baudelaire peint le portrait dans la pièce XXV de *Les Fleurs du Mal* :

*Machine aveugle et sourde, en cruauté 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,*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « Allégorie », *FDM*, v. 8.

*De toi, vil animal, – pour pétrir un génie ?  
– Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie !*<sup>1</sup>

Les deux présences féminines se rejoignent sur plusieurs points à la seule différence que la première est une « Allégorie » pendant que la deuxième est une « femme impure »<sup>2</sup>. En effet, la qualification de la femme du poème « XXV » de *machine*, rappelle le détachement de l'« Allégorie » de tout sentiment. Ses « yeux, illuminés ainsi que des boutiques »<sup>3</sup>, rappellent également ceux de l'« Allégorie » qui appellent la race des humains. Par ailleurs, pendant qu'au poème « XXV », la femme est une « sublime ignominie », l'« Allégorie » arrive à arracher le pardon de « toute infamie »<sup>4</sup>. De son côté, le vampirisme est, comme nous pouvons le constater, mis en avant à travers l'image du sang du monde bu par cette créature qui rappelle clairement « La Fontaine de sang », mais aussi les « Les griffes de l'amour »<sup>5</sup> attribuées à l'« Allégorie ».

Par ailleurs, la femme cruelle de la vingt-cinquième pièce est présentée comme symbole du Mal en étant « reine des péchés »<sup>6</sup>, mais également comme « Salutare instrument »<sup>7</sup>. Elle est une sorte de Mal nécessaire au fonctionnement du monde à l'instar de l'« Allégorie ». Elle est ce qui crée l'harmonie et l'équilibre. Baudelaire propose dans ces deux poèmes un raisonnement en oxymore joignant le péché au Salut, le plaisir à la foi et l'innocence à la luxure, à travers une image féminine ambiguë qui se présente sous une forme animale. En effet, dans « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », la femme est un « vil animal »<sup>8</sup> et dans « Allégorie », elle se présente avec une « riche encolure »<sup>9</sup> qui, associée à la chevelure du vers suivant, rappelle le poème éponyme truffé lui aussi, de références animales.

En d'autres termes, toutes ces ressemblances pourraient servir au rapprochement entre la femme cruelle du poème « XXV » et l'« Allégorie ». La première est décrite comme étant une prostituée pendant que la seconde est présentée comme un féminin symbolique, ce qui lui accorde plus de puissance. Par ailleurs, l'Allégorie décrite comme

---

<sup>1</sup> « XXV : Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 1.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « Allégorie », *FDM*, v. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.* v. 3.

<sup>6</sup> « XXV : Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », *FDM*, Str. 2.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> « Allégorie », *FDM*, v. 1.

une « *vierge inféconde* »<sup>1</sup>, rappelle les femmes maudites dans « Femmes damnées », elles aussi infécondes par la nature de leur amour lesbien, condamné par la religion à une éternelle damnation.

Après avoir effectué ce bref parallèle, il serait possible de dire que l'Allégorie dont il est question, rappelle par son animalité et sa cruauté, la femme du poème « XXV ». Elle rappelle également la *Débauche* dans « Les Deux bonnes sœurs », laquelle avec la *Mort*, sont également évoquées comme « *des monstres dont la main (...) toujours gratte et fauche* »<sup>2</sup> mais qui entretiennent avec l'allégorie, un rapport basé sur le respect.

De fait, les différentes probabilités proposées par la critique qui supposent que cette Allégorie pourrait renvoyer à la Volupté, à la Prostitution, au culte du corps voire à la Concupiscence, nous laissent dubitative car aucune de ces suppositions n'explique, selon nous, l'absence de culpabilité face au péché de la chair d'un point de vue religieux. Nous pensons par conséquent, que l'entité à laquelle renvoie l'Allégorie devrait être plus puissante que la Débauche et la Mort auxquelles elle impose le respect or, la Volupté et la Prostitution seraient plutôt une conséquence de la Débauche et non des puissances qui lui seraient supérieures.

Ceci conduit à supposer que l'Allégorie pourrait renvoyer dans ce texte, à Satan ou plutôt à une version féminine de ce dernier. Cette supposition vient d'un certain nombre d'éléments. D'abord, la Beauté parfaite et idéale qu'inspire l'Allégorie peut rappeler « Les Litanies de Satan » où ce dernier est décrit comme « *le plus beau des Anges* »<sup>3</sup> en représentant ainsi, le modèle parfait et idéal de la Beauté.

Par ailleurs, la forme même de ce poème évoque, comme l'avait précisé P. Labarthe, celle d'une litanie. Ensuite, l'Allégorie « *rit à la mort et nargue la Débauche* »<sup>4</sup> d'une part, et regarde d'autre part, « *la face de la Mort, / Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remords* ». Cette relation qu'entretient l'Allégorie avec la Mort suppose qu'elle est immortelle en cela que la *Nuit noire* ne semble être que la fin des humains.

Comme il a été précédemment vu, « *Satan devient un héros romantique* »<sup>5</sup> dont l'image est entièrement réhabilitée au XIX<sup>ème</sup> siècle, à travers une nouvelle lecture des

---

<sup>1</sup> Ibid. v. 13.

<sup>2</sup> Ibid. v. 6.

<sup>3</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, v. 1.

<sup>4</sup> « Allégorie », *FDM*, v. 5.

<sup>5</sup> M. Di Maio, *Op. Cit.*, p. 74.

textes sacrés et parfois même, à travers des interprétations qui en sont très éloignées voire, contradictoires. Dans une vision optimiste, les romantiques se sont interrogés sur la possibilité de racheter le Diable et « *c'est au Jugement dernier que se fait* » selon eux « *la réhabilitation du Prince des Ténèbres (...) où le mal doit mourir* »<sup>1</sup>. Cette vision n'a pu qu'influencer Baudelaire – fasciné par la beauté du diable miltonien – et le mener à une probable vision similaire. Ceci pourrait expliquer selon nous, l'indifférence de l'Allégorie, version féminine du Mal, face à la Mort et face à un jugement divin, elle qui « *de toute infamie arrache le pardon* »<sup>2</sup>.

Notre supposition se nourrit enfin, de la description du Démon impalpable dans « La Destruction ». Ce dernier sait l'importance de l'Art dans l'esprit du poète et possède la capacité de prendre « *La forme de la plus séduisante des femmes* »<sup>3</sup>. Dans « Le Possédé », nous notons déjà la présence de la « *nuit noire* »<sup>4</sup> qui, en minuscule cette fois, renvoie à Jeanne Duval. La Vénus noire, sous la possession du Diable, devient elle-même un Démon lorsque Baudelaire s'écrie à la fin du poème « *Ô mon cher Belzébuth, je t'adore !* »<sup>5</sup>.

Ce sont donc là les éléments qui permettent de supposer que l'Allégorie ambiguë de ce poème pourrait très probablement renvoyer à une version féminine de Satan ou à Satan lui-même s'emparant d'un corps féminin en le rendant éclatant de beauté et modèle de perfection. La beauté satanique parfaite évoquée dans « Les Litanies de Satan », peut également symboliser l'idéal de la beauté artistique convoitée par Baudelaire. Par ailleurs, les corps animalisés décrits dans les différents textes précédents, pourraient se joindre à cette supposition étant donné que Satan apparaît régulièrement, dans la culture chrétienne et dans l'imaginaire populaire, sous une forme animale hybride ou accompagné d'animaux.

Dans « La Béatrice », Baudelaire présente une autre fleur de la gerbe constituant son Mal intérieur. Un Mal qui emploie encore des images religieuses à travers la présence de ces démons qui apparaissent dans un nuage infernal et dans un décor qui se prête volontiers à ce qui constitue l'Enfer baudelairien. Tel que présenté entre autres dans « La Destruction », le poème décrit ce paysage désertique et vide de toute forme de vie à l'exception de celle du poète, accompagnée de sa solitude et de son profond ennui.

---

<sup>1</sup> P. Bénichou, Op. Cit. p. 10.

<sup>2</sup> « Allégorie », *FDM*, v. 16.

<sup>3</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> « Le Possédé », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> Ibid.

Ce poème qui met en scène une allégorie fantastique, imprégnée dès le titre d'un univers infernal, s'ouvre sur les plaintes du poète à la nature, comme rarement dans la poésie de Baudelaire. Ce dernier qui évoque la nature à travers ses astres (Le soleil et la lune), n'a pas réellement pour habitude – à part peut-être dans « Correspondance » – de communier avec celle-ci comme fut le cas pour les romantiques. La communion qui se fait ici avec la nature désertique, aurait pour objectif de montrer le déclin imminent du Romantisme. De plus, c'est avec des « *démons vicieux* » que la nature répond au poète qui lui raconte ses maux :

*Un nuage funèbre et gros d'une tempête,  
Qui portait un troupeau de démons vicieux ;  
Semblables à des nains cruels et curieux.*<sup>1</sup>

Quelle est donc cette nature qui répond avec autant de cruauté ? Est-ce la même que l'on retrouve dans la pièce XXV usant de la Beauté de la femme « *pour pétrir un poète* »<sup>2</sup> ?

Nous pensons qu'il s'agit là de la souffrance imposée au poète par le Dieu de « Bénédiction », une souffrance qui semble-t-il, met en relief la disparition du goût de la poésie de la nature environnante. Est conférée alors aux démons, une nature plus humaine que démoniaque mais, inspirée de la tradition catholique, d'autant que cette même tradition voudrait que les différentes manifestations de Dieu se fassent dans les nuages<sup>3</sup>.

En effet, Baudelaire met en scène un poète solitaire et spleenétique mais cependant plein d'orgueil. Il apparaît dans un univers dantesque à travers le décor infernal ainsi qu'à travers le titre du poème. Ce dernier rappelle le célèbre personnage de Dante et souligne ainsi, une connotation ironique. En effet, ce terme évoque une « [...] *amante belle, chaste et pure* »<sup>4</sup> alors que « La Béatrice », entourée de démons, n'est point conforme à cette idée de chasteté. La deuxième strophe du poème fait quant à elle, référence à Hamlet, le célèbre personnage de Shakespeare qui perd la raison après avoir été en contact avec le fantôme de son père et après avoir appris la trahison de l'une des personnes les plus proches de lui, son oncle régicide.

Nous pensons que la combinaison des deux références à Dante et à Shakespeare

---

<sup>1</sup> « La Béatrice », *FDM*, v. 6-8.

<sup>2</sup> « XXV : Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> M. Richeter, *Op. Cit.* p. 1375.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 1373.

aurait deux objectifs. Le premier serait de mettre l'accent sur le caractère infernal – dans un sens moderne – que peuvent avoir ces démons goyesques représentatifs du vice dans lequel la culture est tombée, car devenue vénale à l'image de la muse moderne et corrompue représentée par « La Béatrice ». Le deuxième, serait de mettre l'accent sur le caractère funèbre de ce que peut ressentir le poète encore amoureux de ce qui est déjà mort. Il est qualifié dans ce poème d' « ombre d'Hamlet », de « gueux » et d' « histrion », ce qui n'est pas sans rappeler tous les bouffons en souffrance face à la cruauté des rois, qui apparaissent à titre d'exemples dans « Une mort Héroïque » ou dans « Le Fou et la Vénus ».

Dans son interprétation de ce poème, Mario Richter met davantage l'accent sur l'univers dantesque. Cependant, cet univers n'est présent que dans le titre et dans les quelques premiers vers décrivant l'Enfer désertique propre à Baudelaire. En effet, « La Béatrice » rappelle davantage la vierge de Goya, ravie par les démons, qui finit par tromper son amant. Elle est représentée dans les deux œuvres de l'artiste espagnol : *Volaverunt* et *Songe du mensonge et de l'inconstance*, comme le rappelle R. B. Chérix qui, quant à lui, met plus l'accent sur cette influence<sup>1</sup>.

La présence d'Hamlet est pour nous, bien plus significative. La critique s'accorde à dire que le poète de « La Béatrice » est l'ombre d'Hamlet pour la simple raison que le personnage de Shakespeare a également été comédien dans la pièce éponyme. Ce rapprochement se ferait donc par rapport à la revanche qu'a voulu prendre Hamlet sur le roi régicide en se vengeant de lui. Nous nous joignons à cet avis avec l'éventualité d'une autre supposition qui épouserait parfaitement la première ; celle que le poète serait à la fois une « caricature » d'Hamlet mais également le fantôme du père d'Hamlet qui apparaît à son fils comme le ferait une ombre. Cette supposition s'accorderait parfaitement à l'univers infernal décrit au début du poème. Le poète serait donc vivant et en même temps, mort avec toutes les belles choses qui le sont, avec l'idée qu'il se fait de la Beauté que les autres ont du mal à saisir. Il serait donc à la fois une caricature d'Hamlet dont il désire la postérité et l'ombre de ce dernier car le goût de la littérature, et de la poésie en particulier, aurait disparu avec la disparition de la génération de Shakespeare.

C'est un fait, aux yeux de Baudelaire, la société moderne a perdu le goût du beau devenu désuet. Il faut désormais trouver la Beauté ailleurs que dans les conventions,

---

<sup>1</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 419.

ailleurs que chez les muses qui rappellent « La Béatrice » dantesque, ailleurs que dans la vertu ordonnée par Hamlet à sa mère. C'est d'ailleurs la différence qu'il y'a entre ce dernier et le poète de « La Béatrice » : l'un voit le spectre de son père qui fut un roi magnanime, l'autre, ombre d'Hamlet, voit descendre sur sa tête un nuage de démons. L'un écoute attentivement son spectre lui dire que « (...) *la vertu reste toujours inébranlable, même lorsque le vice la courtise sous une forme céleste* (...) »<sup>1</sup>, l'autre met en scène l'inutilité de la vertu dans les temps modernes qui nécessitent une Beauté nouvelle, une Beauté dans le Mal.

Par ailleurs, le poète solitaire de ce poème chante afin de solliciter l'attention de la nature, notamment des grillons qui eux chantaient de plus belle au passage de « *la tribu prophétique* »<sup>2</sup> qui rappelle la tribu de Caïn. Toutes deux aimées de la nature et de Cybèle qui « *augmente ses verdure* »<sup>3</sup> à leur passage. Le poète est quant à lui, malgré son aspiration à l'idéal, prisonnier d'un paysage infernal et désertique. Il procède une fois de plus, à un parallèle entre les temps anciens riches en lumière et en verdure, et les temps modernes désertiques et stériles. Ce qui renforce l'idée du changement, notamment en poésie qui devient moins goûtée par les contemporains de Baudelaire.

Le dixième poème de cette section – l'un de ceux condamnés par le tribunal – s'intitule « Les Métamorphoses du vampire ». Il donne l'impression que le poète, annonçant dans « La Béatrice » la trahison de sa muse, se focalise sur la description de cette dernière en replongeant le lecteur d'une part, dans le décor métaphysique de « La Destruction », tout en rappelant d'autre part, l'arrogance de la beauté féminine, telle qu'elle se présente dans « La Beauté ».

En effet, si les démons disparaissent matériellement, ce n'est que pour laisser place à leur effet de concupiscence. Le Démon prend bien l'apparence d'une femme comme le signale le poète dans « La Destruction », une femme-démon qui se révèle dans ce poème, sous la forme d'un vampire.

La femme dans « Les métamorphoses du vampire » n'est pas que sensuelle, elle est également pleine d'assurance. Baudelaire va jusqu'à lui donner la parole, ce qui est rare dans *Les Fleurs du Mal* et rappelle « La Beauté », dix-septième poème du recueil. Ces

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Hamlet* (1603), [Traduit de l'anglais par François-Victor Hugo], Liberio, Paris, 2003, Acte I, Scène 5.

<sup>2</sup> « Bohémiens en voyage », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> *Ibid.* Str. 3.

deux beautés affirment toutes deux leur pouvoir manipulateur sur l'homme, sur le poète et sur l'artiste de manière plus générale.

D'un autre côté, la construction même du poème rappelle la pièce introductive de la quatrième section dans la mesure où le jeu de séduction démoniaque sur lequel s'ouvre le poème, laisse place à un décor cauchemardesque qui met le poète face à l'horreur de la mort. Une horreur qui se veut sanglante quand le poète déclare que :

*Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,  
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,  
A mes côtés, au lieu du mannequin puissant  
Qui semblait avoir fait provision de sang,  
Tremblaient confusément des débris de squelette<sup>1</sup>*

La présence du sang nourricier rappelle celui du poète de « La Fontaine de sang » alimentant les « *cruelles filles* ». Son association avec le squelette rappelle quant à elle, « *l'appareil sanglant de la Destruction* » mais également, la *Mort*, une des sœurs allégoriques dont l'autre n'est autre que la Débauche qui marque la première strophe de ce poème.

En effet, cette pièce s'ouvre sur une description charnelle d'une sensualité provocatrice via des détails corporels faisant de cette pièce, comme le signale Robert-Benoît Chérix, une des « *plus 'voyantes' du recueil* »<sup>2</sup>, notamment à travers « *la crudité érotique de la première partie* »<sup>3</sup> où la bouche, les seins et les lèvres de la femme, s'associent à la sensualité animale et dangereuse du serpent.

« Les Métamorphoses du vampire » rappelle plusieurs autres poèmes de *Les Fleurs du Mal*, notamment « Lesbos ». Le rapprochement entre ces deux pièces se fait d'une part, par la masculinité du titre qui suggère un vampire masculin comme le signale Christine Planté<sup>4</sup>. Ce féminin évoqué au masculin rappelle également la « *mâle Sapho* » de « Lesbos » et ce, même si la symbolique du vampire s'annonce souvent féminine, notamment lorsqu'elle est directement reliée à la bouche<sup>5</sup> comme il est le cas dans ce poème qui s'ouvre sur la « *bouche de fraise* », couleur sang, de la femme-vampire. D'autre part, ce poème constitue – comme « Lesbos » – une sorte de lieu médiateur, non pas entre

<sup>1</sup> « Les Métamorphoses du vampire », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> R. B. Chérix, *Op. Cit.*, p. 421.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Christine Planté, *Op. Cit.* p. 93.

<sup>5</sup> Claude Benoit & Elena Real, *El arte de la seducción on los siglos XIX Y XX*, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1998, p. 132

l'antiquité et la modernité mais plutôt entre la vie et la mort. En effet, le vampire est par excellence, le symbole d'un corps mort qui ne vit que la nuit.

Après « Lesbos », c'est une autre terre mythique qui est décrite dans le poème suivant, celle de Cythère, un des « *avatars modernes* »<sup>1</sup> de l'île grecque de Vénus, présentée dans ce poème à travers deux dimensions. La première la décrit comme une terre riche en verdure à l'image des terres anciennes sous la protection de Cybèle. Elle est sous un beau ciel où brille un doux soleil semblable à celui de Phœbus dans le poème « V ». La deuxième dimension décrit quant à elle, une terre désolée où règnent des animaux féroces qui déchiquettent et dévorent le corps d'un pendu.

« Un Voyage à Cythère » chavire entre les souvenirs nostalgiques d'un passé doux et heureux et la réalité d'un présent moderne fait d'affligeantes désillusions.

Les images employées dans « Un Voyage à Cythère » sont semblables à plusieurs de celles qu'on a vues dans d'autres poèmes. La première strophe rappelle les sixième et septième strophes de « Bénédiction » où le poète-enfant plein de gaîté tel un oiseau « *s'enivre de soleil* »<sup>2</sup> :

*Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux  
Et planait librement à l'entour des cordages ;  
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,  
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.*<sup>3</sup>

Elle rappelle également l'ascension mythique d'« Élévation » ainsi que la vie passée et heureuse de « L'Albatros » avant qu'il ne se fasse capturer par les marins. Baudelaire donne l'impression de vouloir inviter son lecteur à un voyage dans le passé avant la rupture moderne, un passé toujours marqué d'un doux soleil à l'opposé de celui de « La Destruction » ou de « La Béatrice ».

Cependant, ce passé heureux et harmonieux disparaît très vite à la deuxième strophe qui marque brusquement le désenchantement du poète qui revient à contre cœur, vers un présent où le havre insulaire n'est plus qu'« *une pauvre terre* »<sup>4</sup>, pourtant censée

---

<sup>1</sup> Dominique Bertrand, « Aux origines du voyage à Cythère », in. *Mythe et récit poétique*, Sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Collection « Littératures » sous la direction de Alain Montadon, Association des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1998, p. 145.

<sup>2</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 6.

<sup>3</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> *Ibid.* Str. 2.

être l'« *Eldorado banal de tous les vieux garçons* »<sup>1</sup> qui font songer au poète lui-même, « *ennemi des familles* »<sup>2</sup>. Sa déception est telle qu'il donne l'impression de chercher à la troisième et quatrième strophe, dans les souvenirs de ses lectures, les descriptions faites de cette île grecque où Vénus régnait par l'amour, avant que sa pauvre terre ne soit pervertie par les « *nations corrompues* »<sup>3</sup>.

C'est à travers l'image du fantôme que la déesse est évoquée ce qui n'est pas sans rappeler « *l'ombre d'Hamlet* »<sup>4</sup> dans « La Béatrice ». Le fantôme serait donc présenté, dans ces deux poèmes, comme une âme morte qui refuse de s'en aller tant qu'elle vit dans les souvenirs des vivants. Elle les hante pour leur rappeler ce que fut le monde d'autrefois ; un monde où régnait un roi bon et magnanime dans d'*Hamlet*, avant le régicide, et un autre où s'exalte la liberté d'aimer sur la terre de Cythère, avant la disparition de Vénus qui veillait sur elle. Le fantôme de Cythère accentue quant à lui, la rupture entre le passé et le présent par le contraste qu'il évoque en vivant entre les deux dimensions temporelles :

*Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,  
Vénérée à jamais par toute nation,  
Où les soupirs des cœurs en adoration  
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses*

*Ou le roucoulement éternel d'un Ramier !  
– Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,  
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres. (...)* <sup>5</sup>

Le passé de Cythère présente toutes les aspirations rêvées du poète et son idéal déjà décrit dans « Élévation », où les choses muettes et les fleurs possèdent leur propre langage. C'est d'ailleurs à travers une description olfactive caractérisée par des odeurs de fleurs et d'encens, que Baudelaire décrit ce havre insulaire des amoureux, un endroit vénéré par « *toute nation* » où l'amour est glorifié. Cette pièce vacille entre le passé et le présent de l'île qui se reflètent respectivement par la référence au myrte, arbre de Vénus qui a caractérisé la *Débauche* dans « Les Deux bonnes sœurs », et la couleur noire qui distingue le présent de l'île, rappelant la couleur du deuil et par là, la *Mort*, l'autre bonne sœur qui revient à la septième strophe comme dans « Les Deux bonnes sœurs », à travers la référence au cyprès.

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>2</sup> « Les Deux Bonnes sœurs », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues » *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> « La Béatrice », *FDM*, v. 14.

<sup>5</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 4 & 5.

La cinquième strophe revient vers un paysage désolé qui rappelle, par son côté désertique et rocailleux, « La Destruction » et « La Béatrice ». Pour leur part, les « *cris aigres* »<sup>1</sup> qui troublent le silence de l'île, introduisent la présence des animaux qui dévorent sauvagement le corps du pendu, à la huitième et dixième strophe.

La présence féminine du sixième quatrain, qui évoque la prêtresse de l'île de Vénus, rappelle quant à elle, la poétesse Sapho de l'île de « Lesbos » qui fut considérée, bien qu'elle ne le fût pas, comme prêtresse du temple dont elle s'occupait. Mario Richter voit en elle la marque de la malice par le fait d'entrouvrir sa robe. Nous pensons qu'elle est plutôt la marque du passé dont le présent désolé se trouve dans un poème précédent de la même section.

En effet, cette prêtresse à la robe légère rappelle la femme décapitée de « La Martyre » avec, cependant un profond contraste qui se fait à travers un passé plein de vie et un présent sur lequel règne un nuage funeste. Ce contraste creuse plus profondément l'écart temporel entre le présent et le passé. Baudelaire écrit dans « Voyage à Cythère » :

*Ce n'est pas un temple aux ombres bocagères,  
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,  
Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,  
Entrebâillant sa robe aux brises passagères*<sup>2</sup>

La femme décapitée de « La Martyre » avait également entrouvert ses sens à un « *homme vindicatif* » qui recherchait l'infini à l'instar du narrateur d'« Un Voyage à Cythère » :

*Elle est bien jeune encor ! – Son âme exaspérée  
Et ses sens par l'ennui mordus  
S'étaient-ils entr'ouverts à la meute altérée  
Des désirs errants et perdus ?*

*L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante,  
Malgré tant d'amour, assouvir,  
Combla-t-il sur ta chair inerte et complaisante  
L'immensité de son désir ?*<sup>3</sup>

L'imaginaire baudelairien se présente sous la forme d'un réseau d'images répétitives et complétives. Le titre d'« Un Voyage à Cythère » ne rappelle-t-il pas celui de

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 6.

<sup>3</sup> « Une Martyre », *FDM*, Str. 11 & 12.

« Lesbos », un autre récit d'un autre voyage dans le passé, vers une autre île réputée également pour l'amour et les plaisirs de la chair ?

Comme nous l'avons précédemment vu, « Lesbos » représente également un symbole du passé de cette terre promise à l'amour, transformée par les temps modernes, en une terre qui se lamente. Lesbos et Cythère représentent désormais toutes deux les îles de la déchéance de l'amour sous toutes ses formes.

La ressemblance des corps féminins qui s'offrent au désir – que l'on note entre « Un Voyage à Cythère » et « Une Martyre » –, ainsi que la violence notée dans ce dernier, rappelle également les « *soifs inassouvies* »<sup>1</sup> des cœurs pleins d'amour, dans « Femmes Damnées : *Comme un bétail pensif* ». Cette ressemblance peut aussi faire songer à l'échange entre les « Femmes damnées : Delphine et Hippolyte » où Delphine s'adresse à son amante :

*Mes baisers sont légers comme des éphémères  
Qui caressent le soir les grands lacs transparents,  
Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières  
Comme des chariots et des socs déchirants ;*

*Ils passeront sur toi comme un lourd attelage  
De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié...  
Hippolyte, ô ma sœur ! tourne donc ton visage,  
Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié,<sup>2</sup>*

La prêtresse de l'île de Vénus serait donc la représentation de toutes ces femmes. Elle serait celle qui s'est laissée charmer par l'amour d'un homme cruel qui l'aurait malmenée (Femmes damnées), qui l'aurait décapitée (Une Martyre) et fait d'elle un fantôme, encore accroché à un passé défunt (Un Voyage à Cythère). C'est probablement l'image de cet homme vindicatif qui pend sur ce gibet à trois branches que le narrateur aperçoit au loin à la septième strophe.

De la huitième à la dixième strophe, le poète dresse un tableau expressionniste et horrifiant de ce pendu dévoré de toute part par des animaux sauvages dont les « *cris aigres* » avaient été entendus à la cinquième strophe :

*De féroces oiseaux perchés sur leur pâture  
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,  
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur*

---

<sup>1</sup> « Femmes damnées : *Comme in bétail pensif* », *FDM*, Str. 7

<sup>2</sup> « Femmes damnées : Delphine et Hippolyte », *Les Epaves*, Str. 8 & 9.

*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.*

*Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,  
Le museau relevé, tournoyait et rôdait ;  
Une plus grande bête au milieu s'agitait  
Comme un exécuté entouré de ses aides.<sup>1</sup>*

Mario Richter relève une ressemblance entre ce pendu qui, à cause de ses péchés, a été privé de tombe et accroché à un gibet et le Christ, lui aussi accroché à la Croix et privé de tombe pour racheter les péchés de l'Humanité. Selon lui, le gibet à trois branches rappelle d'une part, la croix<sup>2</sup> chrétienne, synonyme de potence et d'autre part, la croix païenne<sup>3</sup>, synonyme de salut. En se basant sur la tradition iconographique, Richter va jusqu'à comparer les oiseaux féroces perchés sur le pendu dans la huitième strophe, aux anges qui entouraient le Christ au moment de la crucifixion.

Cette interprétation ainsi que l'image du pendu, telle que décrite par Baudelaire, pourraient selon nous, rappeler le dessin du frontispice de *Les Épaves* où on peut observer un squelette dont les bras levés, tels ceux du pendu, se terminent en branches. Ce squelette est lui aussi entouré d'anges et son cœur vit encore malgré la décomposition de son corps. Nous y avons vu la fusion d'un passé antique et d'un présent moderne qui semble bien se confirmer. Ce squelette serait donc le symbole d'un passé révolu qui survit à travers des visions telles que celle du poète de *Les Fleurs du Mal*, quand la poésie se suggère au-delà du Bien et du Mal.

Il va sans dire que cet effroyable tableau se distingue par une profonde inspiration chrétienne comme l'a bien montré Mario Richter. En plus de cette influence, il serait possible d'ajouter que ces trois strophes – qui décrivent le pendu déchiqueté sous la dent

---

<sup>1</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 8 à 10.

<sup>2</sup> Mario Richter cite la définition du mot « gibet » proposée par le Bescherelle de 1852 : « bois sur lequel on mettait en croix. ». La croix, quant à elle est définie comme un « instrument composé de deux pièces de bois qui coupent et se traversent ordinairement à angles droits, et sur lesquelles on attachait autrefois les malfaiteurs pour les faire mourir, en ce sens il est synonyme de Potence, gibet ». in. M. Richter, *Op. Cit.* p.1407.

<sup>3</sup> Mario Richter cite ce que dit *Le Dictionnaire encyclopédique du XIX<sup>ème</sup> siècle* de Pierre Larousse sur « la croix païenne à trois branches » considérée selon les mots de Richter comme « un symbole de vie, de félicité et de salut. ». Selon le dictionnaire « la croix sans sommet (*crux commissa* ou *patibulata*) [...] chez les gentils, était un symbole de vie, de félicité, de salut ». in. *Ibid.*

effroyable des animaux qui l'entourent – associées à la cinquième – qui faisait entendre les « *cris aigres* » de ces animaux –, marquent aussi un contraste temporel entre un passé glorieux et un présent distingué par la chute qui rappelle des textes de la Bible.

En effet, ces strophes rappellent les Textes Saints qui décrivent la chute de Babylone, de Babel ou encore d'Édom, caractérisée par la présence d'oiseaux diaboliques, de cris d'animaux, de gémissement et de troupeaux sauvages. Nous pouvons lire dans « Apocalypse », où apparaissent des oiseaux qui rappellent ceux de Cythère :

*Il ira d'une voix forte, disant : Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la grande ! Elle est devenue une habitation de démons, un repaire de tout esprit impur, un repaire de tout oiseau impur et odieux.*<sup>1</sup>

Par ailleurs, dans *Esaïe*, en parlant du peuple d'Édom, il est noté que :

*Le palais est abandonné, La ville bruyante est délaissée ; La colline et la tour serviront à jamais de cavernes ; Les âmes sauvages y joueront, les troupeaux y paîtront.*<sup>2</sup>

Les animaux de Cythère qui s'attaquent au pendu ne rappellent-ils pas ces créatures sauvages de la Bible<sup>3</sup> – à la fois des oiseaux et des troupeaux semant la dévastation et « *étend[ant] le cordeau de la désolation et le niveau de la destruction.* »<sup>4</sup> – ?

En plus de ces références bibliques, le pendu « *déjà mur* », dévoré par les animaux sauvages, peut rappeler d'une part, « *la carcasse superbe* »<sup>5</sup> d'« Une Charogne » qui mûrit elle aussi, sous le soleil en se faisant dévorer par une chienne. Cette « *charogne infâme* »<sup>6</sup> semble être une sorte de double féminin du pendu. Elle aussi, « *femme lubrique* »<sup>7</sup> ayant commis des péchés, a été interdite de tombe et mûrit « *brûlante* »<sup>8</sup> – comme la prêtresse de Cythère –, « *suant les poisons* »<sup>9</sup>, sous un soleil dévastateur. D'autre part, ces strophes rappellent les animaux d'« Au Lecteur » qui symbolisent les sept péchés

---

<sup>1</sup> *Apocalypse*, 18 : 2.

<sup>2</sup> *Esaïe*, 32 : 14.

<sup>3</sup> Nous retrouvons aussi ces animaux dans un paysage désertique dans « Michée » 1 : 8 « C'est pourquoi, je pleurerai, je me lamenterai, je marcherai déchaussé et nu, Je pousserai des cris comme le chacal, Et des gémissements comme l'autruche. » et dans « Sophonie » 2 : 14 : « Des troupeaux se cacheront au milieu d'elle, Des animaux de toute espèce ; Le pélican et le hérisson Habiteront parmi les chapiteaux de ses colonnes ; Des cris rentreront aux fenêtres ; La dévastation sera sur le seuil, Car les lambris de cèdre seront arrachés. »

<sup>4</sup> *Ibid.* 34 : 11.

<sup>5</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 4.

<sup>6</sup> *Ibid.* Str. 1.

<sup>7</sup> *Ibid.* Str. 2.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

capitiaux.

Aux douzième et treizième strophes, le narrateur déclare partager les douleurs du pendu qu'il identifie comme étant « *des douleurs anciennes* ». Richter voit en elles, des douleurs communes aux « *nations corrompues* »<sup>1</sup>. Elles pourraient également être propres au narrateur, au poète, qui précise à la treizième strophe :

*Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,  
Je sentis tous les becs et toutes les mâchoires  
Des corbeaux lancinants et des panthères noires  
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.*

Il s'agit donc bien d'un passé lointain marqué par l'adverbe temporel « *jadis* », mais nous pensons qu'il s'agit des douleurs passées du poète lui-même, lui qui a « *plus de souvenirs que s[il] avai[t] mille ans* »<sup>2</sup>. Ce passé pourrait être commun à tous les poètes et artistes qui ont voulu trouver « *l'infini de la jouissance* »<sup>3</sup>.

En effet, ce pendu qui présente des points communs avec le Christ s'avère représenter également l'image du poète lui-même identifié au Christ, d'autant qu'à la onzième strophe, Baudelaire précise les souffrances silencieuses de ce pendu qui rappellent les souffrances du poète de « *Bénédiction* », symbole des poètes et des artistes.

La question qui se pose est de savoir pourquoi les souffrances du poète sont-elles présentées comme étant anciennes ? Cela est-il l'indice d'un repentir sincère qui permet le salut ?

Nous en doutons. En effet, ce questionnement rappelle un poème publié bien après « *Un Voyage à Cythère* », un poème en prose analysé plus haut : « *Les Vocations* ». La lecture de ce poème a permis d'émettre la supposition que le poète, à travers l'image des quatre garçons, aurait décrit les quatre facettes de sa vision inconstante et variable du monde. Le premier des garçons qui, rappelons-le, était le seul à voir Dieu dans le ciel et le seul à être déçu en le voyant disparaître, se faisait charrier par le troisième des petits garçons qui le trouvait bête de chercher Dieu dans le ciel. Ce dernier est décrit par le poète comme « *un jeune auteur [...] [qui] ne perdrait pas sa vie à chercher la Divinité dans les nuées, et qu'il la trouverait fréquemment ailleurs.* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », FDM, Str. 3.

<sup>2</sup> « Spleen I », FDM, Str. 1.

<sup>3</sup> « Le Mauvais vitrier », SDP, § 16.

<sup>4</sup> « Les Vocations », SDP, § 7.

Ceci peut amener à penser que le passé employé par Baudelaire pourrait être l'indice d'une ancienne vie où il croyait en une punition divine réservée aux péchés pour lesquels sa conscience le faisait souffrir, à l'image du pendu aperçu sur l'île qui n'est bien évidemment qu'une image métaphorique, une des allégories qui constituent cette partie dédiée au Mal. C'est ce que précise le poète à la quatorzième strophe :

– *Le ciel était charmant, la mer était unie ;  
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,  
Hélas ! et j'avais, comme en un suaire épais,  
Le cœur enseveli dans cette allégorie.*<sup>1</sup>

L'adverbe « *jadis* », marque du passé dans la strophe précédente, est remplacé ici par « *désormais* » qui marque quant à lui, le présent du narrateur dont le cœur qui voltigeait dans la première strophe, se trouve ici enseveli et obsédé par l'allégorie du pendu qui renvoie au châtement divin. En d'autres termes, la Cythère antique de l'amour infini et de la douce volupté est devenue un purgatoire où les péchés sont expiés. Cette vision n'est pas sans rappeler celle du poème « V » de *Les Fleurs du Mal*, où Baudelaire avait au seuil du recueil, exposé cette double vision d'une part, d'un passé antique et d'un autre édénique, tous deux heureux et féconds en plaisirs et, d'autre part un présent marqué de restrictions religieuses, fécond en frustrations et en chloroses.

Ce poème se termine sur une prière du narrateur qui commence avec une évocation païenne de Vénus ensuite une autre, chrétienne, de Dieu :

– *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 !*<sup>2</sup>

Jusque-là, Baudelaire s'est souvent laissé séduire par le péché, il s'est laissé posséder par le Diable omniprésent dans sa pensée et ses actions. Ce Diable lui permet d'échapper à l'Ennui dont il souffre viscéralement. Sous cet angle, « Un Voyage à Cythère » apparaît tel un voyage dans le temps, un parallèle entre un *jadis* heureux et un *désormais* dévasté. Il est « *le voyage qui mène de l'illusion radieuse* »<sup>3</sup> d'un passé nostalgique, « *au dévoilement du spectacle macabre* »<sup>4</sup> d'un présent de désillusions.

---

<sup>1</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 14.

<sup>2</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 15.

<sup>3</sup> P. Labarthe, *Op. Cit.*, p. 514.

<sup>4</sup> *Ibid.*

La rupture entre les deux dimensions temporelles marquée par ce poème, et que l'on retrouve dans plusieurs autres qui opposent *spleen* et *idéal*, serait donc née avec l'apparition de la religion et de tous les interdits qu'elle a imposés. C'est également ce que suggère Patrick Labarthe :

*L'ouverture de la représentation au gibet « allégorique » permet de dévoiler sous l'histoire personnelle une dimension plus ample, qui conduit du paganisme heureux de l'antique Cythère à l'ère de l'inquiétude chrétienne. Le seul mythe formulable du réel, dès lors que s'est imposée la double loi de la valeur et de l'interdit, n'est autre que celui d'une finitude coupable : tel est le versant éternel de la modernité.<sup>1</sup>*

En analysant la dernière strophe d'« Un Voyage à Cythère », Mario Richter pense que « celui qui prie de cette façon est inévitablement un chrétien qui a cherché l'amour de Vénus »<sup>2</sup>, qu'il prie pour « être comme les autres voyageurs de la 'tribu' »<sup>3</sup>, doté d'une capacité à regarder sans dégoût, son cœur et son corps.

Est-ce réellement le vœu de Baudelaire que de vouloir être comme les autres ? lui qui a toujours proclamé son originalité et celle de ceux constitués comme lui, tous à la recherche de l'Infini. Là encore, nous en doutons.

De son côté, pour analyser la prière de la dernière strophe, Paul Benichou recourt à sa formulation originale que Baudelaire a modifiée : « 'Libera nos a malo', 'Libérez-nous du mal', c'est-à-dire du péché. »<sup>4</sup>. Cela dit, Baudelaire dans cette prière, ne demande pas à être libéré du péché mais de pouvoir contempler son cœur et son corps sans en être dégoûté. Le choix du verbe *contempler* semble d'une importance capitale car il avait une connotation particulièrement religieuse au XIX<sup>ème</sup> siècle. En effet, deux dictionnaires de l'époque présentent exactement la même définition :

*Contempler la grandeur et les perfections de Dieu, contempler les choses divines.<sup>5</sup>*

En partant de cette définition, il est possible de supposer que le cœur et le corps du poète sont considérés comme étant des propriétés divines, or leur état dans ce poème est déplorable. L'un est dévoré de toute part par des animaux sauvages et l'autre se trouve

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 520.

<sup>2</sup> M. Richter, Op. Cit. p. 1418.

<sup>3</sup> Ibid. p. 1419.

<sup>4</sup> P. Benichou, Op. Cit., p. 15.

<sup>5</sup> Il s'agit d'une partie de la définition du mot *contempler* proposée par le *Dictionnaire de l'Académie Française* (1835) et par le *Dictionnaire Universel de la Langue Française* de Bescherelle (1856).

enseveli de manière métaphorique dans l'image du pendu à laquelle le poète s'identifie. Nous pensons que l'état du cœur et du corps dans ce poème ne sont pas le symbole du péché mais celui du châtement divin qu'impose le Seigneur aux pécheurs. Par ailleurs, cette prière énoncée par le poète pourrait ne pas suggérer la libération du péché mais celle du dégoût que lui inspirent la cruauté et l'horreur de la punition.

Ainsi, « Un Voyage à Cythère » viendrait d'une part, mettre l'accent de manière plus prononcée que les poèmes précédents, sur la rupture moderne entre l'équilibre harmonieux du corps antique et la cruauté imposée à ce dernier par la religion, d'autre part préparer le lecteur à travers la description de la cruauté du châtement divin, à la partie suivante du recueil : Révolte.

Vient alors le dernier poème qui clôt cette section des Fleurs du Mal et qui renvoie à travers son titre, « L'amour et le crâne » sous-titré « Vieux cul-de-lampe », à un dilemme entre la passion et la raison. Cependant, le sous-titre reste intrigant en partant du principe que cette section, qui reprend le titre du recueil, constitue la quintessence de ce dernier. Nous sommes alors en raison de nous interroger sur la logique de ce « cul-de-lampe » qui peut, de premier abord et à travers son motif de parure, ôter toute profondeur à ce dernier poème ou encore, créer un paradoxe entre l'idée d'ornement que peut constituer un « cul-de-lampe » et le titre qui se présente sous un jour des plus sérieux.

Cette pièce est rappelons-le, inspirée de la vignette d'Heinrich Goltzius, intitulée *Quis evadet*. Elle est constituée de cinq quatrains divisés d'un point de vue thématique, en trois parties<sup>1</sup>. Baudelaire décrit dès la première strophe, à l'endroit du petit garçon de la gravure, l'« Amour » assis sur un crâne et pas n'importe lequel, car il est celui de l'« Humanité » :

*L'Amour est assis sur le crâne  
De l'Humanité,  
Et sur ce trône le profane,  
Au rire effronté,*

*Souffle gaiement des bulles rondes  
Qui montent dans l'air,  
Comme pour rejoindre les mondes  
Au fond de l'éther.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> M. Richter, Op. Cit. p. 1425 et P. Labarthe, Op. Cit. p. 582, du point de vue de l'énonciation, le divisent quant à eux, en deux parties.

<sup>2</sup> « L'Amour et le Crâne », *FDM*, Str. 1 & 2.

L'Amour allégorisé apparaît comme cynique et insolent à travers le caractère de son rire, mais aussi de son trône qualifié de profane. La nature de cet Amour semble plus ou moins placer la critique en deux camps. Le premier s'intéresse à relier l'image de l'Amour à celle de l'éros, comme il est le cas pour P. Labarthe<sup>1</sup> qui pense qu'il s'agit là de l'une des nombreuses représentations sadiques de l'éros chez Baudelaire. Le deuxième, trouve dans la nature de cet Amour un lien avec le Mal qui a profondément imprégné les onze poèmes précédents de cette section. Ce Mal selon Pierre Brunel<sup>2</sup>, est celui qui vient remplacer toutes les bêtes féroces et tous les démons des poèmes précédents. De leur côté, R. B. Chérix<sup>3</sup> et M. Richter<sup>4</sup> trouvent en ce Mal, une nature plus religieuse qui le rapproche du péché.

Par ailleurs, de la gravure de Goltzius, Baudelaire maintient l'image des bulles de savon qui s'envolent dans l'air et qui se veulent, dans le cas du poème et celui de la gravure, être le symbole de la furtivité du temps. Ces bulles sont « *le symbole baroque de la vie fugitive* »<sup>5</sup>.

Dans la deuxième partie du poème<sup>6</sup>, la souffrance du crâne s'accroît à travers un profond sentiment de douleur car ce « *Monstre assassin* »<sup>7</sup> qu'est l'Amour, détruit cruellement ce « *globe lumineux et frêle* »<sup>8</sup> en éparpillant « *[s]a cervelle, [s]on sang et [s]a chair* »<sup>9</sup>.

Selon Rosemary Lloyd, ceci met « *en relief la puissance destructrice des pulsions sexuelles* »<sup>10</sup>. Cette même juxtaposition inspire à P. Labarthe un amour désacralisé qui se reflète à travers le « *vain jeu de l'Amor vulgaris, de l'Amour 'profane'* »<sup>11</sup>. De son côté, R. B. Chérix pense que le crâne vidé par l'Amour résume « *l'expérience du pèlerinage douloureux à travers des landes du péché, à travers des défilés abrupts du spleen (...)* »<sup>12</sup>.

En d'autres termes, ce dernier poème résume à lui seul, tout ce qui aurait pu être

---

<sup>1</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 579.

<sup>2</sup> P. Brunel (2007), Op. Cit p. 81.

<sup>3</sup> R. B. Chérix, Op. Cit. p. 427.

<sup>4</sup> M. Richter, Op. Cit. p. 1426.

<sup>5</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 580.

<sup>6</sup> Nous disons ici « deuxième partie », en nous basant sur le point de vue de la critique littéraire car, comme nous le verrons, ce poème peut être divisé, selon nous, non pas en deux mais en trois parties.

<sup>7</sup> « L'Amour et le crâne », *FDM*, Str. 5.

<sup>8</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>9</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>10</sup> Rosemary Lloyd, Op. Cit. p. 133.

<sup>11</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 579.

<sup>12</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 427.

considéré comme perversité dans les poèmes précédents en soulignant les répercussions du péché de la chair. Enfin, pour M. Richter, si cet Amour, qui « *manque de respect aux choses vraies et saintes* »<sup>1</sup> par sa nature profane, a pris le crâne de l'humanité pour trône, c'est que l'être humain s'est laissé séduire, s'est laissé se soumettre et s'abrutir en se vidant de toute matière qui fait son existence et qui le définit comme un être à part entière.

Il est évident que la critique littéraire se centre majoritairement sur les effets du péché, ce qui revient à dire que pour elle, les poèmes précédant « L'Amour et le crâne » dans cette partie des Fleurs du Mal, ne font qu'énumérer une liste de perversités que Baudelaire dresse pour mettre en garde son lecteur des répercussions de ces dernières sur l'âme ainsi que sur le corps. La critique semble avoir fait le tour de la question. Cependant, nous aimerions revenir sur certains éléments.

Pour commencer, il semble nécessaire de s'arrêter sur le titre du poème. Certes, l'Amour allégorisé qui y figure, fait naturellement songer à tous les genres d'amour évoqués par Baudelaire dans les poèmes précédents, néanmoins la perversité et le péché conférés à ces différents amours, ne nous convainquent pas.

La deuxième partie du titre évoque « le crâne » et suscite d'une part, une opposition à « L'Amour » à travers une impression de dilemme entre la passion et la raison. D'autre part, ce même dilemme pourrait rappeler la tragédie classique qui apparaît dans cette section des Fleurs du Mal à travers le personnage d'Hamlet dans « La Béatrice ». Ce personnage de l'œuvre shakespearienne qui contemple le crâne de Yorick, dans la première scène du cinquième acte, vit justement un dilemme dont l'inspirateur fut un fantôme, celui de son père assassiné. Le dilemme que suscite le titre du poème souligne également le rapport de force qui existe entre ses deux partisans.

En effet, la première partie du texte met en évidence l'ascendant que peut avoir l'Amour sur le crâne qui s'avère être celui de l'Humanité neutralisée par ce « *profane, / Au rire effronté* »<sup>2</sup>. Il apparaît clairement que cet Amour, tout en soufflant « *des bulles rondes* »<sup>3</sup>, se rit de la souffrance des humains – nous nous joignons à ce propos, à M. Richter lorsqu'il affirme la soumission volontaire de ces derniers –. Toutefois, il semble utile de s'interroger, non pas sur ce rapport de force qui semble évident, mais plutôt sur la nature de cet Amour décrit comme étant profane. Est-il réellement le symbole, voire

---

<sup>1</sup> M. Richter, Op. Cit. p. 1426.

<sup>2</sup> « L'Amour et le crâne », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 2.

l'allégorie des amours perverses décrites dans les poèmes précédents ?

Lorsque plusieurs des critiques ayant analysé ce poème en le contextualisant dans la quatrième section des *Fleurs du Mal* qu'il clôt, affirment le lien entre l'Amour qui y apparaît et les amours des textes précédents, ces derniers suggèrent d'une certaine manière, que les amours décrites dans cette section du Mal sont des amours non seulement perverses, mais aussi criminelles. En effet, l'Amour décrit dans cette dernière pièce est monstrueux, manipulateur mais aussi et surtout sadique.

Est-il le cas pour les amours décrites dans les textes précédents ?

Rappelons-nous brièvement les précédentes amours de cette section du Mal qui s'ouvre sur « La Destruction » où le Diable prend l'apparence d'une femme afin de tenter l'amour qu'éprouve le poète pour l'Art et ainsi, l'éloigner du regard de Dieu. Eloignement déjà relevé dans plusieurs autres textes où Baudelaire insiste sur l'absence de Dieu. Dans « La Martyre », c'est le meurtre qui est à l'honneur sans être pour autant condamné. Il révèle à travers des analogies relevées avec d'autres poèmes, un sadisme qui trahit la fascination qu'éprouve Baudelaire face à cet acte et surtout face à la mort. Dans les trois chants dédiés aux lesbiennes, Baudelaire décrit l'amour saphique sous toutes ses formes, tout en s'arrêtant sur sa condamnation dans une société chrétienne traditionnelle. Cependant, il se reconnaît dans ces dernières qui comme lui, sont à la recherche de l'Infini. « Les Deux bonnes sœurs » vient ensuite faire une sorte de pied de nez avec son titre religieux provocateur car ces sœurs ne sont autres que la Débauche et la Mort décrites comme généreuses « *en terribles plaisirs* » et « *affreuses douceurs* ». Le poète, « *ennemi des familles* » se reconnaît en elles, notamment dans leur générosité dont il fait lui-même preuve dans « La Fontaine de sang », en nourrissant les créatures du monde de son être, de son âme, de son entité de poète. Par sa souffrance, jumelle perverses de celle du Christ, le poète apparu dans ce monde « *Par un décret des puissances suprême* », est condamné comme le Fils de Dieu, à se sacrifier à la différence près, que l'un est le Fils du Bien et l'autre, celui du Mal. C'est pourtant à travers sa souffrance qu'il arrive à exister.

Dans « Allégorie », la beauté parfaite révèle une sorte de puissance supérieure du Mal qui inspire la perfection mais aussi l'innocence. Le Mal n'est devenu Mal qu'avec la religion. De son côté, « La Béatrice » plonge le lecteur dans le monde cruel de la littérature tel que Baudelaire le perçoit à travers une fine référence à la tribu de Caïn, auquel le poète est comparé à travers le chant des grillons qui rappelle celui de « Bohémiens en voyage ».

Les démons qui y sont cités font plus penser à des critiques littéraires qui transforment sa vie en enfer qu'à des démons de l'enfer biblique. « La Béatrice » qui rappelle également l'idée d'une *muse vénale*, laisse place à « Les métamorphoses du vampire » où la femme, séductrice et forte telle dans « Allégorie », rappelle la trahison de « La Béatrice » car après la séduction, ne reste qu'une déception meurtrie. Ce poème qui plonge le lecteur dans une atmosphère vampirique, est également imprégné de la présence de la mort qui se lit dans la dernière partie tout comme dans le poème suivant : « Un Voyage à Cythère ». Ce dernier se caractérise tel « Lesbos », par une double dimension temporelle, antique et chrétienne. Le poète se reconnaît dans le pendu accroché au gibet comme le Christ à sa croix. L'un s'est sacrifié par amour, pour le Pardon des crimes de l'humanité, l'autre est puni pour l'amour interdit qu'il a voué à celle-ci.

En d'autres termes, Baudelaire ne condamne pas, bien au contraire. Il décrit avec minutie en s'identifiant la plupart du temps aux acteurs de toutes ces amours interdites. La critique littéraire a tendance à relier ces poèmes au Mal, ce qui est pour le moins logique, vu les titres du recueil et de la section. Cependant, ne pourrait-on pas supposer aussi que ces poèmes sont là pour montrer non pas ce qui est mal, mais ce qui considéré comme tel ? Cette considération serait bien évidemment, une conséquence de la religion chrétienne. Comment cela peut-il se concevoir ?

Cette section du recueil revient sur une vision annoncée dès le poème « V » de *Les Fleurs du Mal* qui oppose antiquité et modernité. En effet, tout au long de sa poésie, Baudelaire présente un passé antique caractérisée par une liberté qui engendre des corps seins et débordants de santé. En parallèle à cette liberté du passé, le présent plein d'interdictions, donne naissance à des corps malades suite à la frustration qui leur est imposée. En d'autres termes, il serait logique de supposer que c'est l'avènement de la religion chrétienne qui a fait en sorte que certains besoins soient interdits et que ce sont ces interdictions qui altèrent l'équilibre de l'homme et de celui du monde. Ainsi, c'est l'avènement de la religion qui donne naissance à une modernité monstrueuse et effrayante.

Par ailleurs, en étudiant le titre de ce poème, M. Richter avait souligné l'importance de l'Amour dans la vie et dans la pensée de l'être humain, de Platon jusqu'au christianisme tout en passant par l'amour païen. Il précise à ce sujet que :

*L'amour païen – se transformant en charité, en don de soi – est ensuite devenu l'attribut fondamental du Dieu Chrétien, ce « Seigneur » à qui le poète dans son poème précédent consacré à un voyage à l'île de Vénus,*

*vient d'adresser une prière désespérée.*<sup>1</sup>

A la lumière de ces précisions, nous pensons qu'une autre interprétation pourrait être envisagée. En effet, « *L'Amour [...] assis sur le crâne /de l'Humanité* » pourrait être lu comme l'Amour sur lequel se base la religion chrétienne. N'est-ce pas par amour pour le genre humain que Jésus s'est sacrifié sur la croix ? Il suffirait de lire le poème en remplaçant le mot *Amour* par le mot *Religion* pour retrouver le sadisme évoqué dans « Un Voyage à Cythère ». Ce sadisme, plus accentué dans la section « Révolte », ressort de plus belle dans la dernière strophe du poème :

*Car ce que ta bouche cruelle  
Eparpille en l'air,  
Monstre assassin, c'est ma cervelle,  
Mon sang et ma chair !*<sup>2</sup>

Le sang et la chair. N'est-ce pas là une référence au Christ, une référence à la Cène ? Cela ne rappelle-t-il pas la crucifixion de ce dernier où son sang et sa chair furent éparpillés par amour ? En plus de la chair et du sang, notons aussi la présence de la cervelle, lieu de réflexion, d'intelligence. La cervelle est ce qui s'oppose au cœur, elle symbolise la raison et en s'opposant à la subjectivité de la passion, elle s'oppose aussi d'une certaine manière, à l'amour. Ce qui revient à dire que L'Amour s'assoit sur le crâne après l'avoir déchiqueté et privé de son cerveau. C'est la disparition de ce dernier qui permet à l'Amour de triompher. Certains pourraient y lire l'amour des péchés qui fait perdre la tête mais, il y'a un autre poème qui permet de supposer le contraire.

En effet, dans « Les Litanies de Satan », Baudelaire parle de « *l'Arbre de Science* »<sup>3</sup> attribué à Satan, faisant ainsi de la faculté de la réflexion et du savoir un attribut de ce dernier. Cet arbre suggère donc implicitement, que la religion est un ennemi du savoir.

Dans la deuxième strophe de « L'Amour et le crâne », Baudelaire décrit l'Amour qui s'amuse à souffler des bulles qui semblent vouloir « *rejoindre les mondes/ Au fond de l'éther* »<sup>4</sup>, des mondes qui se trouvent au-delà du ciel terrestre, dans un espace pur et céleste qui relève plus du divin que du satanique. Ce qui pourrait supposer que l'amour à

---

<sup>1</sup> M. Richter, Op. Cit. p. 1424.

<sup>2</sup> « L'Amour et le crâne », *FDM*, Str. 5.

<sup>3</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, (Prière)

<sup>4</sup> « L'Amour et le crâne », *FDM*, Str. 2.

l'origine de ces bulles, soit également divin.

De son côté, la troisième strophe de ce poème – qui constitue la deuxième partie thématique de ce dernier – évoque, à travers ce qui semble être une référence à l'art, « *un songe d'or* ». En effet, Baudelaire y décrit le crâne comme étant un « *globe lumineux et frêle* » qui se vide de son essence dans un effort de « *grand essor* » :

*Le globe lumineux et frêle  
Prend un grand essor,  
Crève et crache son âme grêle  
Comme un songe d'or.*<sup>1</sup>

Cette *âme grêle* qui se crache tel *un songe d'or* rappelle deux poèmes. D'abord, « La Fontaine de sang » où le poète se vide de son essence afin de nourrir les créatures qui l'entourent. Cette strophe rappelle, ensuite la dernière strophe de « Les Phares » où, après avoir énuméré les différents phares de la vie artistique, Baudelaire conclut avec un ardent sanglot qui symbolise l'œuvre d'art quelle que soit sa nature :

*Car c'est vraiment Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité !*<sup>2</sup>

Les sanglots meurent au bord de l'éternité de Dieu à l'instar de l'âme grêle qui se vide près des éthers, dans « L'Amour et le crâne ». Par ailleurs, ces phares décrits par Baudelaire ressentent selon lui, le besoin de prouver leur dignité. Un besoin qui ne naît que face à une humiliation et quoi de plus humiliant que d'avoir le crâne écrasé sous le poids d'un amour qui l'empêche de s'élever.

De fait, « L'Amour et le crâne » qui clôt cette partie du Mal, expose le rapport de l'être humain au Mal qui naît de la religion et des restrictions qu'elle impose. Ces interdictions exposent les auteurs des transgressions, à des châtiments cruels, voire injustes si l'on note la compassion qu'éprouve le poète face à leurs auteurs auxquels il va jusqu'à s'identifier.

En définitive, les interdictions religieuses sont selon Baudelaire, un moyen d'empêcher l'esprit d'atteindre l'infini qu'il recherche ainsi que le savoir et la

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>2</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 11.

connaissance de choses nouvelles qui pourraient l'éveiller et le mener vers de nouvelles visions. Le parallèle entre le monde antique heureux et équilibré et le monde moderne frustré et tourmenté, souligne bien cette vision des choses. De leurs côtés, les châtiments corporels infligés aux pécheurs inspirent au poète un sentiment de sadisme et de cruauté, lesquels le poussent à une insurrection contre la religion. C'est cette révolte qui constitue la cinquième partie du recueil, dans laquelle Dieu est présenté comme une entité sadique.

### 2.3.2. Du Mal à la « Révolte » :

La lecture de la quatrième section de *Les Fleurs du Mal* a eu pour objectif de tenter d'interpréter les différentes fleurs allégoriques placées sous le signe du Mal, ainsi que de montrer la logique de l'imaginaire baudelairien qui a tenu à placer cette section avant la cinquième qui s'intitule Révolte. Baudelaire tente selon nous, d'expliquer la logique qui conduit du Mal à l'insurrection.

Cette section, la plus courte du recueil, se compose de trois poèmes qui ont déjà évoqués dans la première partie lors de la lecture de « Bénédiction ». Les titres de ces trois poèmes – « Le Reniement de saint Pierre », « Abel et Caïn » et « Les Litanies de Satan » – présentent une connotation religieuse qui suggère néanmoins une nuance satanique, notamment à travers les litanies réservées à Satan. De leur côté, Abel et Caïn, les frères que lie le fratricide, sont souvent évoqués dans la poésie romantique – notamment dans le cadre de la réhabilitation de l'image du Mal –, que caractérise une sympathie envers Caïn.

Le jury du procès de *Les Fleurs du Mal* n'a étonnement pas censuré les trois poèmes qui constituent cette section et que l'accusation avait portant dénoncés pour offense à la morale religieuse, « *accumulant injures, blasphèmes et suppliques, et dédiée à cette grande figure de la malédiction et de la déchéance exaltée par le romantisme : Satan.* »<sup>1</sup>.

Par ailleurs, Baudelaire avait pris le soin d'ajouter dans la deuxième édition de 1861, une note qui précède cette cinquième section et qui fait surtout référence à sa première pièce, « Le Reniement de saint Pierre » :

*Parmi les morceaux suivants, le plus caractérisé a déjà paru dans un des principaux recueils littéraires de Paris, où il n'a été considéré, du moins par les gens d'esprit, que pour ce qu'il est véritablement : le pastiche des*

---

<sup>1</sup> A. Compagnon (2003), Op. Cit., p. 12.

*raisonnements de l'ignorance et de la fureur. Fidèle à son douloureux programme, l'auteur des Fleurs du Mal a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions. Cette déclaration candide n'empêchera pas sans doute les critiques honnêtes de le ranger parmi les théologiens de la populace et de l'accuser d'avoir regretté pour son Sauveur Jésus-Christ, pour la Victime éternelle et volontaire, le rôle d'un conquérant, d'un Attila égalitaire et devastateur. Plus d'un adressera sans doute au ciel les actions de grâces habituelles du pharisien : Merci mon Dieu, qui n'avez pas permis que je fusse semblable à ce poète infâme !<sup>1</sup>*

Cette note, qui joue le rôle d'un avertissement, a donc pour mission de présenter cette section comme le résultat d'une comédie à laquelle Baudelaire se serait donné, afin de mieux cerner le fonctionnement d'un esprit qui se rebelle contre Dieu. Ainsi, le poète ne fait que décrire une rébellion qui n'est pas sienne, elle fait partie d'un « *douloureux programme* » qu'il s'est imposé.

Est-ce réellement le cas ?

Pour répondre à cette question, il serait utile de tenter de se détacher de l'aspect formel auquel sert cet avertissement afin de mettre en exergue le vocabulaire employé. Pour commencer, cette déclaration est qualifiée de « *candide* »<sup>2</sup> ce qui manifeste selon nous, une note d'ironie car la poésie baudelairienne qui s'attache à décrire les charognes et les pendus châtrés, ne peut en aucun cas être qualifiée de « *candide* ».

L'avertissement qualifie ensuite, le poète de « *théologien de la populace* », ce qui fait franchement douter de sa sincérité. En effet, Baudelaire est connu pour son mépris de la foule, ce qui rend difficile de croire au fait qu'il veuille être son théologien. Il est connu également pour son perfectionnisme et pour son obsession de l'idéal. Deux paramètres d'une capitale importance, qui l'empêchent strictement d'être proche de cette supposée *populace*. Par ailleurs, le regret qui naît du fait que Jésus-Christ ne soit pas comme Attila, pourrait encore, être une sorte d'ironie qui blâme le Sauveur pour sa faiblesse, au lieu de chanter son sacrifice.

Pour finir, la dernière phrase attribuée au *pharisien*, au faux dévot et par là, peut-être, à l'*hypocrite lecteur*<sup>3</sup>, qui souligne la différence du poète – par l'orthographe

---

<sup>1</sup> *Œ.C.* [M. A. R.], Op. Cit., p. 126-127.

<sup>2</sup> *Le Dictionnaire de l'Académie Française* (1835) propose la définition suivante : « Adj. Qui a de la candeur. Un homme candide. Une âme candide », p. 192. De son côté la candeur est définie comme suit : « n. f. Pureté de l'âme. La candeur de ses mœurs. Agir avec candeur », p. 191.

<sup>3</sup> D'autant que cette note a été ajoutée lors de la deuxième édition et donc après la condamnation de quelques

employée et par l'infamie qui le qualifie – ne semble point déranger le poète. Tout au contraire, il donne l'impression de s'en délecter et d'en être fier.

A la lumière de ces quelques éléments, il serait légitime de douter de la sincérité de cet avertissement, d'autant qu'il apparait dans la seconde édition (suite à la condamnation de la première). Baudelaire avait probablement à l'esprit que la réédition risquait de nouveau une accusation d'atteinte à la morale religieuse. L'avertissement voudrait donc protéger les trois pièces de cette section d'une éventuelle censure qui aurait pu suivre une nouvelle attaque des moralistes à l'encontre de son recueil.

C'est également le point de vue de Barbara Wright qui affirme que Baudelaire a composé cette note « *to deflect the attention of his censors in 1857* »<sup>1</sup>. Si c'est bien le cas, cet avertissement dénote l'importance de cette section aux yeux du poète, notamment le premier poème qui la compose et que Mme Aupick a tenté en vain, de faire supprimer de la troisième édition posthume – 1868 – en écrivant à Asselineau :

*Comme chrétienne, je ne puis pas, je ne dois pas laisser réimprimer cela.  
Si mon fils vivait, certes, il n'écrirait pas cela maintenant, ayant eu,  
depuis quelques années, des sympathies religieuses.*<sup>2</sup>

Ce discours de la mère de Baudelaire semble bien confirmer que ce premier poème de la section Révolte – parmi les premiers du poète – témoigne bien d'une période où ce dernier ne se sentait pas très proche de la religion.

« Le Reniement de saint Pierre » et « Les Litanies de Satan » ont été évoqués dans la première partie de ce travail dans la lecture parallèle avec « Bénédiction », afin d'aider à mieux comprendre ce premier texte du recueil. Cependant, afin de mettre l'accent sur l'importance de ces poèmes dans cette partie essentielle pour la compréhension de la vision baudelairienne de la religion, certains des points déjà évoquée dans la première partie, seront brièvement repris.

Comme il a été le cas pour la section précédente, plusieurs critiques littéraires tentent de voir en cette section un catéchisme qui se cache derrière le blasphème. C'est le

---

pièces de la première édition. Baudelaire fait probablement allusion à toute personne ayant condamné ou participé à condamner ses poèmes.

<sup>1</sup> Barbara Wright « Baudelaire's poetic journey in Les Fleurs Du Mal », in *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Edited by Rosemary Lloyd, Indiana University, Cambridge University Press, 2005, p.47.

<sup>2</sup> Lettre de Mme Aupick à Charles Asselineau, novembre 1868 in *Charles Baudelaire, étude biographique*, par Eugène Crépet, revue et mise à jour par Jacques Crépet, Edition Léon Vanier / A. Messein succ., Paris, 1906, p. 271.

cas entre autres, de R. B. Chérix qui voit en cette section, un mal plus dangereux que celui décrit dans Fleurs du Mal. Il insiste sur la révolte de l'esprit qui est encore plus dangereuse que le péché de la chair décrit dans la section précédente. Cette section est selon lui, une sorte de continuité de la section Fleurs du Mal. Il affirme que :

*Au-delà des vices les plus dépravés apparaît un ordre de péchés plus iniques et plus funestes, les péchés de la révolte, non plus de la chair, mais de l'esprit contre Dieu. Une nouvelle division du recueil était donc requise (...)*<sup>1</sup>

Dans « Le Reniement de saint Pierre », Baudelaire fait référence à l'apôtre connu pour avoir renié le Christ. Son reniement apparaît trois fois dans le Nouveau Testament. En effet, « l'apôtre nie connaître Jésus (Lc. XXII, 57) et être de ses disciples (Jo. XVIII, 25), et cette renonciation a lieu devant tout le monde (Mt. XXVI, 70) »<sup>2</sup>. Cependant, « Pierre a renié des lèvres, mais [...] son cœur est resté immuablement fidèle à son Seigneur et Maître ». C'est du moins, ce qu'assurent les textes saints et ce que les livres de théologies s'accordent à retenir. Saint Pierre a renié Jésus sous le poids de la pression et l'a amèrement regretté.

Cependant, s'inscrivant dans la vague d'admiration qu'ont voué les romantiques au Diable et à la noblesse de l'acte de révolte, Baudelaire emploie cette figure de l'apôtre qui renie le Sauveur, en déformant son sens original et en la plaçant sous le signe d'une révolte authentique. A ce propos, Barbara Wright souligne :

*Baudelaire outdid his predecessors by foregrounding Peter's denial of Christ, not as in cowardice (as the Gospel has it), but in the sense that humanity was duped and that scales have now fallen from its eyes.*<sup>3</sup>

« Le Reniement de saint Pierre » se divise en trois parties ; les deux premières strophes qui décrivent un Dieu sadique et moqueur, sont suivies de cinq strophes s'adressant au Christ dans *son* Calvaire. Enfin, dans la dernière strophe, le poète prend la parole pour conclure au sujet du reniement.

Si le poème n'avait pas montré des signes de la religion chrétienne à travers son

---

<sup>1</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 433.

<sup>2</sup> Ceslas Spicq, *Lexique théologique du Nouveau Testament*, Editions Universitaires de Fribourg, Editions du Cerf, 1991, p. 209.

<sup>3</sup> « Baudelaire surpasse ses prédécesseurs en mettant en avant le reniement de Pierre, non à travers sa lâcheté (comme il apparaît dans la Bible), mais à travers le fait qu'il symbolise toute l'humanité dupée qui voit plus claire derrière le voile qui se dissipe » - Op. Cit. Barbara Wright « Baudelaire's poetic journey in Les Fleurs Du Mal », p. 47.

titre et à travers la présence de Jésus, le lecteur aurait facilement pu confondre ce Dieu décrit dans les deux premières strophes avec un des Dieux d'Olympe. Cruel et sadique comme les divinités antiques qui souvent, se divertissaient avec les misères qu'elles imposaient aux humains. Dieu dans « Le Reniement de saint Pierre » est comme elles, « gorgé de viande et de vin », de nectar et d'ambrosie :

*Qu'est-ce que Dieu fait donc de ces flots d'anathèmes  
Qui montent tous les jours vers ses chers Séraphins ?  
Comme un tyran gorgé de viande et de vin,  
Il s'endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes.*

*Les sanglots des martyres et des suppliciés  
Sont une symphonie enivrante sans doute,  
Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,  
Les cieux ne s'en sont point encor rassasié !<sup>1</sup>*

Dans ces deux premières strophes, il est clair que la cruauté de Dieu n'est en aucun cas exercée sur toute l'humanité mais seulement sur les pécheurs, ceux qui connaissent l'anathème par leurs différents blasphèmes. Ces derniers ne rappellent-ils pas tous les pécheurs énumérés dans la section précédente notamment, au pendu de l'île de Cythère ? Baudelaire montre par-là l'impossible rédemption qui se voit clairement à travers le plaisir éprouvé par Dieu face aux affronts qui lui sont faits.

Cette attitude divine face aux impiétés n'est pourtant pas toujours la même. En effet, les blasphèmes dans ce poème rappellent ceux de la mère du poète dans « Bénédiction », où « épouvantée et pleine de blasphèmes / [elle] Crispe ses poings vers Dieu qui la prend en pitié ». Cette pitié pousse à s'interroger sur la différence entre les deux blasphèmes. Pourquoi l'un inspire-t-il du plaisir pendant que l'autre provoque de la pitié ?

La différence pourrait résider selon nous, dans l'identité du blasphémateur. En effet, malgré sa cruauté à l'égard du poète, la mère de celui-ci avait suscité la pitié de Dieu car son fils est né « *Par décrets des puissances suprêmes* » que nous avons supposées être celles du Mal. En d'autres termes, les pécheurs tels le poète et ses semblables sont ceux qui inspirent à Dieu cette profonde cruauté.

Par ailleurs, il est mentionné dans la première strophe que ce sont les Séraphins qui réceptionnent le « *flot d'anathèmes* » qui émane des pécheurs. Ces Séraphins sont

---

<sup>1</sup> « Le Reniement de saint Pierre », *FDM*, Str. 1 & 2.

décrits comme « *chers* » à Dieu contrairement à Satan, considéré comme un séraphin déchu par beaucoup de théologiens<sup>1</sup>. Cette section lui est dédiée, lui le symbole de la révolte qui lui a valu la chute.

Au début de la deuxième strophe, le poète précise la source des anathèmes. Ces derniers émanent des martyrs et des suppliciés dont les sanglots sonnent comme une symphonie. Ces martyrs pourraient faire référence aux femmes damnées qui portent le poids de leurs amours saphiques, au poète ruiné dans « La Destruction » ou encore, à la femme décapitée de « La Martyre » et à Sapho, martyre de l'amour. De leur côté, les suppliciés rappellent le poète dont le sang coule à flots pour désaltérer la soif de tous ceux qui l'entourent dans « La Fontaine de sang » mais aussi et surtout, le pendu de l'île de Cythère dont le corps a été ravagé par les animaux sauvages.

Baudelaire précise – toujours à la deuxième strophe – que ces martyrs et ces suppliciés paient de leur sang, le tribut de leur volupté. Ce qui vient confirmer que c'est bien de la nature du pécheur que dépend la réaction divine. Ces personnes privées de rédemption ont toutes été comme le poète, à la recherche de la volupté de l'infini. Cet infini a également été la quête du Christ qui a voulu le trouver dans la religion et dans la foi. C'est d'ailleurs à lui que s'adresse le poète de la troisième à la septième strophe, qui constituent la deuxième partie du poème, dont les trois premières strophes décrivent les souffrances du Christ le jour de sa crucifixion :

*- Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives !  
Dans ta simplicité tu priais à genoux  
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous  
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives,*

*Lorsque tu vis cracher sur ta divinité  
La crapule du corps de garde et des cuisines,  
Et lorsque tu sentis s'enfoncer les épines  
Dans ton crâne où vivait l'immense Humanité*

*Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible  
Allongeait tes deux bras distendus, que ton sang  
Et ta sueur coulaient de ton front pâissant,  
Quand tu fus devant tous posé comme une cible,<sup>2</sup>*

Les différents cieus évoqués jusque-là, soulignaient déjà l'absence de Dieu ainsi

---

<sup>1</sup> M. L'abbé V. Davin « Homélie sur les évangélistes : La Tentation » in. *Enseignement catholique : Journal des prédicateurs* (Tribune Sacrée), Revue mensuelle, Tome VII, 1869, p. 99.

<sup>2</sup> « Le Reniement de saint Pierre », *FDM*, Str. 3 à 5.

que son silence face aux souffrances du poète. Cette défection constituait d'ores et déjà les prémices d'une cruauté et d'un sadisme divins mis en évidence dans ce poème, à travers la description d'un Dieu moqueur et sadique qui rit de la crucifixion de son Fils.

Par ailleurs, ces clous sont plantés dans le corps de Jésus par des bourreaux qui rappellent étrangement ceux d'« Un voyage à Cythère » qui, sous forme d'animaux sauvages, avaient châtré le pendu à coup de bec.

Face à la cruauté de Dieu et à celle de ses bourreaux, Jésus est décrit comme serein et passif à l'image du poète dans « Bénédiction » lequel, malgré la persécution, reste gai et paisible. Le Christ rappelle également « L'Albatros » lorsqu'il est décrit comme la cible de la cruauté. Aussi, par le sang qui coule sur son front à cause de la couronne d'épine, il rappelle le poète de « La Fontaine de sang » dont l'essence coule sous l'effet des épines de l'amour. Ce qui revient à dire que le poète s'identifie non seulement à tous les personnages des Fleurs du Mal à la recherche de l'infini, mais aussi au Christ, première victime sacrifiée par l'amour qu'offre la religion.

Dans la strophe suivante, la réapparition du crâne et de l'Humanité vient corréliser la précédente supposition quant à la nature religieuse de l'Amour dans « L'Amour et le crâne ».

Le poète interroge le Christ, dans les cinquième et sixième strophes, en évoquant son arrivée à Jérusalem, une semaine avant sa crucifixion, ce fameux dimanche dit des Rameaux où Jésus fut accueilli avec les honneurs. Le poète aimerait notamment savoir si Jésus a regretté de s'être sacrifié pour l'humanité. Il l'interroge : « (...) *Le remords n'a-t-il pas / Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance ?* »<sup>1</sup>. Cette question apparaît rhétorique car le poète semble bien croire que oui.

Dans la huitième et dernière strophe qui constitue la dernière partie de cette pièce, le poète prend la parole et semble ne pas craindre la mort :

*- Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait  
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ;  
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive !  
Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait !<sup>2</sup>*

Celle-ci se manifeste telle une sorte de repos car le poète semble convaincu de

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 7.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 8.

l'incompatibilité du rêve et de l'action. En ce sens que Jésus a rêvé d'être le Sauveur et le Rédempteur et au lieu de cela, il a été sacrifié pour les péchés de tous les croyants. Saint-Pierre fait donc bien de le renier et de ne pas le suivre dans ce rêve passionné qui le mène à sa perte. Ce rêve est également évoqué à travers la référence au glaive qui symbolise les souffrances de la Vierge face au sacrifice de son Fils comme nous l'avons noté dans l'analyse d'« A Une Madone ».

Par ailleurs, le poète apparaît non seulement comme un double du Christ, mais également comme un double de Saint-Pierre dans son reniement de la religion. William Olmsted<sup>1</sup> et Pierre Brunel, citent tous deux Marie-France Rouart quant à l'interprétation de ce reniement. Brunel précise à ce propos que :

*Marie-France Rouart, dans son livre, (...) enrichi[t] le commentaire d'un autre poème des Fleurs du Mal, dans la section « Révolte » cette fois « Le Reniement de saint Pierre ». Le rapprochement est implicite avec le mépris de Cartaphilus, le portier de Ponce-Pilate, poussant Jésus hors du prétoire pour y être crucifié et lui lançant ces mots « Jésus, marche plus vite, pourquoi t'arrêtes-tu ? » Mais ici, ce qui était malédiction devient la condition même du génie, et Baudelaire peut conclure : 'Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait !'<sup>2</sup>*

Baudelaire pourrait donc voir en ce reniement une forme d'intelligence lorsque ce dernier se fait à l'encontre de Jésus en tant que l'une des entités constituantes de la trinité chrétienne sacrée. En d'autres termes, le poète épouse parfaitement l'image du Christ lorsque ce dernier est un être humain qui souffre et qui se sacrifie, mais le renie lorsqu'il est Fils de Dieu et porteur de sa parole sur terre.

Le reniement devient ainsi un signe de révolte, mais aussi de génie. Ceci n'est pas sans rappeler l'interprétation proposée par Pierre Laforgue quand il propose l'idée que « Le Reniement de saint Pierre » est avant tout politique.

En effet, Laforgue présente la section Révolte comme la plus politique de la poésie baudelairienne. Elle résume selon lui, toutes les références aux rois despotes que

---

<sup>1</sup> « Marie-France Rouart compares « Le Reniement de Saint Pierre » to the triumphant nihilism of Edgar Quinet's Ahasvérus, concluding that the speaker views Saint Peter's denial not 'comme une malédiction, mais comme la condition même du génie' » [Marie-France Rouart compare « Le Reniement de saint Pierre » au triomphant nihilisme d'Ahasvérus d'Edgar Quinet en concluant que le narrateur présente le reniement de saint Pierre non « comme une malédiction, mai comme la condition même du génie »] in. William Olmsted, *The Censorship Effect : Baudelaire, Flaubert, and the Formation of French Modernism*, Oxford University Press, 2016, p. 202, n. 40.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, « Du Juif errant au Cuif errant » in *Mythe et Littérature : Hommage à Marie-France Rouart (1944-2008)*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 12.

l'on peut croiser le long des textes baudelairiens. Il affirme à ce propos :

*Bien sûr, Le Reniement de saint Pierre est en lui-même un poème politique, et la représentation de Dieu comme un despote, comme une figuration proudhonienne du mal, n'est évidemment pas neutre du tout, mais une telle charge idéologique dans ce poème éclaire, par effet de retour, toutes ces autres mentions de royauté qui sont faites dans le reste du recueil.<sup>1</sup>*

Il est vrai que les rois que Baudelaire décrit dans sa poésie en vers et en prose sont tous des rois despotiques et cruels qui jouissent sadiquement de la souffrance de leurs sujets comme il fut le cas dans le troisième « Spleen », dans « Une mort héroïque » ou dans « Le Fou et la Vénus » – qui propose une version féminine de la royauté –. Cette révolte contre le pouvoir quelle que soit sa nature, rejoint en plusieurs points la révolte romantique dont l'esprit rebelle voit en la révolte de Satan contre Dieu, une forme de courage à laquelle Baudelaire joint l'intelligence.

C'est toujours dans un esprit de révolte contre le pouvoir que s'inscrit le second poème de cette section. D'inspiration biblique, « Abel et Caïn » reprend l'une des plus célèbres histoires du quatrième chapitre de la Genèse qui raconte le meurtre commis par Caïn, agriculteur, par sentiment de jalousie à l'encontre de son frère Abel, pasteur et éleveur. Ce meurtre apporte à Caïn et aux siens la malédiction de Dieu.

Ce mythe biblique inspire beaucoup de textes littéraires, notamment au XIX<sup>ème</sup> siècle où s'ajoute à l'imaginaire symboliste, une forte influence de Lord Byron. Un grand nombre de critiques américains s'accordent à dire que Caïn dans ce poème, est avant tout un symbole de révolte sociale où Dieu serait le symbole du pouvoir et lui, de la couche sociale défavorisée, celle des prolétaires<sup>2</sup>. \*

Dans « The Bible in literature », Elena Volkova souligne :

*inspired by Byron, French symbolists create their own rebellions versions of Cain (Baudelaire's Abel and Cain, Leconte de Lisle's Cain), a symbol of the poor and oppressed, called to hurl God the tyrant to the ground and reconquer Eden. In their poetry the social dimension prevails*

<sup>1</sup> Pierre Laforgue, « Baudelaire et la royauté du spleen », in. Op. Cit. *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne*, p.157.

<sup>2</sup> Selon Walter Benjamin, « Cain, the ancestor of the disinherited, appears as the founder of a race, and this race can be none other than the proletariat. » [Caïn, l'ancêtre des déshérités apparaît comme le fondateur d'une race, cette race ne peut être que celle du prolétariat.] in. *Walter Benjamin : Selected Writing 1938-1940 (Volume 4)*, translated by Edmund Jephcott and Others, Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings, The Bleknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2003, p. 9.

*over the metaphysical.*<sup>1</sup>

De son côté, la critique française opte pour la prééminence de l'interprétation religieuse qui rentre dans une logique versatile qu'on veut attribuer au raisonnement baudelairien sur la religion. Après le mal mystique et les péchés évoqués dans la section Fleurs du Mal, il serait en effet, difficile de croire que la section Révolte puisse ne présenter qu'une dimension sociale ou politique, d'autant que la dimension religieuse y est très présente à travers les mythes bibliques qui y sont convoqués.

R. B. Chérix pense qu'après le « *blasphème du désespoir* »<sup>2</sup> que constitue « Le Reniement de saint Pierre », « Abel et Caïn » représente la deuxième étape logique dans le processus psychologique de la révolte qui renvoie à « *l'expérience de la malédiction divine* »<sup>3</sup>, avant d'arriver à la rébellion caractérisée, dans « Les Litanies de Satan ».

Chérix semble convaincu – ce qui n'est pas notre cas – de la sincérité de la note ajoutée par Baudelaire dans la seconde édition, qui affirme que cette section du recueil est le fruit d'un « *douloureux programme* » qui vise à souligner les répercussions des péchés sur l'âme et le corps humains. En effet, dans son interprétation, Chérix s'appuie sur le texte biblique de la *Genèse* qui incrimine Caïn pour son choix de la révolte au lieu de la soumission :

*Pourquoi es-tu irrité et pourquoi ton visage est-il abattu ? Certainement si tu agis bien tu relèveras ton visage, et si tu agis mal, le péché se couchera à ta porte, et ses désirs se porteront vers toi ; mais toi, domine sur lui.*<sup>4</sup>

Cependant, il faut savoir que les raisons qui ont poussé Dieu à préférer l'offrande d'Abel restent ambiguës, même dans les interprétations des théologiens :

*<sup>2</sup>Elle mit encore au monde le frère de Caïn, Abel. Abel fut berger, et Caïn fut cultivateur.<sup>3</sup>Au bout de quelque temps, Caïn fit une offrande des produits de la terre à l'Eternel. <sup>4</sup>De son côté, Abel en fit une des premiers-nés de son troupeau et de leur graisse. L'Eternel porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande, <sup>5</sup>mais pas sur Caïn et sur*

---

<sup>1</sup> [Inspirés par Byron, les symbolistes français créent leurs propres versions de la rébellion de Caïn [*Abel et Caïn* de Baudelaire, *Caïn* de Leconte de Lisle], symbole du pauvre et de l'oppressé appelé à jeter Dieu le tyran sur la terre et reconquérir l'Eden. Dans leur poésie la dimension sociale l'emporte sur la dimension métaphysique] in. Elena Volkova, « Bible in literature », in. *The New Cambridge History of the Bible : From 1750 to the Present* (Volume 4), Edited by John Riches, Cambridge University Press, 2015, p. 655.

<sup>2</sup> R. B. Chérix, Op. Cit., p. 433.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> *Genèse*, IV: 6-7.

*son offrande. Caïn fut très irrité et il arbora un air sombre.*<sup>1</sup>

Le fait que Dieu ait choisi la viande d'Abel au lieu des produits de la terre de Caïn, la richesse au lieu de la pauvreté, rappelle le « *tyran gorgé de viande et de vin* » dans « Le Reniement de saint Pierre ». Suite à ce choix, Caïn, l'ainé des enfants d'Adam et Eve, ressentit une forte colère qui le poussa à la révolte et au meurtre de son frère. Nous imaginons bien que ce sentiment de colère soit né d'un autre sentiment, celui de l'injustice de l'arbitraire qui épouse parfaitement la présentation des faits dans « Le Reniement de saint Pierre » ainsi que dans « Abel et Caïn ».

Présenté sous forme de distiques, « Abel et Caïn » se compose de deux parties. La première en douze strophes, procède à la description de la descendance des deux frères. La seconde qui en contient quatre, joue en quelque sorte le rôle d'une conclusion. Les distiques doivent être lu par paire car ils évoquent successivement, l'un la race d'Abel, l'autre, celle de Caïn, ce qui donne huit paires de distiques, six dans la première partie, et deux dans la seconde.

Dès la première paire de distiques, nous remarquons que la race de Caïn n'est autre que celle des « *martyrs et des suppliciés* »<sup>2</sup> du poème précédent, que Dieu prend plaisir à tourmenter :

*Race d'Abel, dors, bois et mange ;  
Dieu te sourit complaisamment.*

*Race de Caïn, dans la fange  
Rampe et meurs misérablement.*<sup>3</sup>

De ces vers se dégage un ton de révolte à travers les mots employés dans les rimes. Ils marquent un fort contraste qui révèle une profonde injustice. En effet, vu que le texte se présente en distiques, on se serait attendu à ce que les rimes soit plates mais celles-ci sont croisées afin de montrer le lien qu'il y'a entre chaque paire de distiques. Les rimes suffisantes qui apparaissent dans ces deux distiques [mãj - fãj] et [cõplesamã - miserablemã], mettent l'accent sur l'inégalité que subit le peuple de Caïn. Ce genre de rimes se répète dans pratiquement tout le poème qui met en relation des mots qui prennent une majeure partie de leur importance, dans le contraste qui se crée par leur rapprochement.

---

<sup>1</sup> Ibid. IV: 2-5.

<sup>2</sup> « Le Reniement de saint Pierre », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Abel et Caïn », *FDM*, Str. 1 & 2.

Citons à titre d'exemple, la rime [sacrifis – supplis] qui met l'accent sur le sacrifice apprécié d'Abel qui a entraîné le supplice de Caïn.

Dans « Le Reniement de saint Pierre », le poète et tous les chercheurs d'infini sont symbolisés par les *martyrs* et les *suppliciés*. Ces derniers sont ici représentés par la race de Caïn, la race des passionnés dont le cœur brûle et dont les appétits sont grands<sup>1</sup>. En effet, alors que le poète dans « La Fontaine de sang » nourrit de son être ceux qui l'entourent, pendant qu'il n'a droit qu'à un vin *captieux* et à un sommeil sur un *matelas d'aiguilles*, c'est avec complaisance que Dieu observe la race d'Abel qu'il gâte en sommeil et en nourriture. Un sommeil qui évoque peut-être, celui « *stupide* », « *des plus vils animaux* »<sup>2</sup> dans « De Profundis clamavi ».

Après la complaisance dont Dieu fait preuve face à la race d'Abel, voici que Baudelaire évoque le sacrifice biblique du fondateur de la race. Le sacrifice de la viande « *Flatte le nez du Séraphin* »<sup>3</sup>, probablement l'un de ceux vers qui montaient les anathèmes des suppliciés dans le poème précédent.

De son côté, la race de Caïn est évoquée à travers l'image du chien et celle du chacal, lesquels symbolisent la mort<sup>4</sup> à laquelle cette race est vraisemblablement condamnée. Ses « *entrailles [qui] hurlent à la faim* »<sup>5</sup> rappellent « *le ventre effondré* »<sup>6</sup> du pendu de Cythère dont les entrailles étaient dévorées par « *de jaloux quadrupèdes* »<sup>7</sup>.

La première partie du poème qui présente une description favorable à la race d'Abel qui essuie les faveurs des cieux, laisse place à la deuxième partie qui en constitue la chute et où le poète inverse la tendance de la bienveillance, non que la race de Caïn finisse par avoir les faveurs de Dieu, mais celle-ci finit par vaincre la race d'Abel. La première strophe de la deuxième partie annonce la mort de la race d'Abel :

*Ah ! race d'Abel, ta charogne  
Engraisse le sol fumant !<sup>8</sup>*

L'identification de la race d'Abel à une charogne qui engraisse le sol par

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 10.

<sup>2</sup> « De profundis clamavi », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> « Abel et Caïn », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> Cf. 352 : image de la chienne dans « Une Charogne » & note<sup>o</sup>3 : versets de *Miché* et *Sophonie*. - p. 431.

<sup>5</sup> « Abel et Caïn », *FDM*, Str. 6.

<sup>6</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 9.

<sup>7</sup> Ibid. Str. 10.

<sup>8</sup> « Abel et Caïn », *FDM*, Str. 13.

l'opulence de sa graisse et la race de Caïn à un chien qui hurle à la faim, rappelle « Une Charogne », où une chienne affamée attend de reprendre le morceau du cadavre qu'elle avait lâché, une charogne qui voudrait : « (...) *rendre au centuple à la grande Nature / Tout ce qu'ensemble elle avait joint* ». <sup>1</sup>

La disposition des rimes est là encore révélatrice. Les rimes [ʃarɔŋ - besɔŋ / fumã - sufizamã] indiquent que face à la charogne et à la mort de la race d'Abel, la race de Caïn, elle, est toujours à l'ouvrage. Ces rimes soulignent également que la race d'Abel a suffisamment engraisé la terre et que c'est maintenant au tour de celle de Caïn de prendre la relève.

Les deux dernières strophes de ce poème montrent clairement que c'est la race de Caïn qui prend le dessus sur celle d'Abel. Les rimes [hãt - mãt / epie / die] mettent l'accent sur la honte qui monte dans les cieux afin de permettre à l'épieu de tuer Dieu pour ensuite le jeter sur la terre:

*Race d'Abel, voici ta honte :  
Le fer est vaincu par l'épieu !*

*Race de Caïn, au ciel monte,  
Et sur la terre jette Dieu !<sup>2</sup>*

L'avant-dernière strophe de ce poème permet de supposer que c'est la race de Caïn qui enterre la race d'Abel – comme le raconte l'une des versions religieuses de l'histoire de ces frères ennemis –, car le poète précise que c'est l'épieu, outil de chasse et de guerre de la race de Caïn, qui a vaincu le fer de la race d'Abel à laquelle, quelques vers avant, fut également attribué l'or. L'épieu a donc vaincu deux des plus purs métaux dont l'un symbolise la richesse et le raffinement et l'autre, la modernité. Cependant, en plus de la modernité qu'il évoque – notamment au XIX<sup>ème</sup> siècle avec l'avènement des lignes de chemin de fer –, le fer peut également symboliser les sévices corporels imposés aux animaux, voire aux esclaves<sup>3</sup>.

La descendance d'Abel serait donc le symbole de cette modernité qui insupporte Baudelaire par son matérialisme et son hypocrisie religieuse contre-nature. La descendance de Caïn serait quant à elle, faite de tous les rêveurs et chercheurs d'infini, tous les êtres

---

<sup>1</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> « Abel et Caïn », II, *FDM*, Str. 15 & 16.

<sup>3</sup> Dans l'expression populaire « marquer au fer rouge ».

supérieurs rejetés par la société qui ne les comprend pas et les pousse à se révolter contre le despotisme d'un pouvoir qui voudrait les empêcher de s'épanouir. C'est ici même que nous pouvons ressentir une éventuelle forme de révolte sociale comparable à celle évoquée par la critique américaine mentionnée plus haut.

La dernière strophe du poème est l'une des plus blasphématoires. Elle décrit la race de Caïn montant dans le ciel afin de jeter Dieu sur la terre et retrouver ainsi l'éden tant rêvé, le paradis perdu par elle mais également par Lucifer en ce jour de révolte où il devint Satan. C'est d'ailleurs, l'une des idées centrales du poème suivant qui chante « Les Litanies de Satan », dernier poème de la section Révolte.

« Les Litanies de Satan » comme l'indique son nom, se présente comme une louange au roi de l'enfer. Ce poème se compose également de distiques dont chacun est suivi d'une supplication qui prend la forme d'un refrain répétitif : « Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ». Dans ce poème, Baudelaire honore parfaitement sa réputation de poète maudit où après s'être révolté contre Dieu, il rend hommage à Satan.

Dans un article intitulé « La litanie : une écriture sans fin de la fin », Isabelle Krzywkowski revient sur cette forme textuelle notamment dans la littérature de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, où elle connut un grand succès. « Les Litanies de Satan » est le premier poème cité de cette période qui perdure jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle faisant ainsi de Baudelaire, l'un des premiers poète à employer cette forme primitivement religieuse.

Krzywkowski distingue dans son article, deux formes de litanies, une blanche et une noire. Elles présentent toutes deux un détournement du sacré, idéal pour la littérature de la décadence<sup>1</sup> « qui hésite entre foi et athéisme, et s'intéresse autant au mysticisme qu'aux formes perverses du religieux, relues à la lumière positivistes de l'hystérie »<sup>2</sup>. Cette dernière a tenu une place centrale dans le deuxième poème-préface que Baudelaire voulait publier dans la troisième édition de son recueil.

Cet esprit de la décadence dont Baudelaire est l'un des initiateurs, a permis à la litanie d'être « un travail de dévoiement »<sup>3</sup> qui s'éloigne complètement de sa fonction religieuse de prière liturgique.

---

<sup>1</sup> Isabelle Krzywkowski, « Les litanies : une écriture sans fin de la fin », in. *Anamorphoses décadentes : L'Art de la défiguration (1880 – 1914)*, Collection *Recherches Actuelles en Littérature Comparée* dirigée par Pierre Brunel, Presses Universitaires de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002 : (pp 63 – 90), p. 66-67.

<sup>2</sup> Ibid. p. 66.

<sup>3</sup> Ibid.

« Les Litanies de Satan » s'inscrit parfaitement dans ce dévoiement qui emprunte la forme répétitive et brève de prières successives qui sont, dans ce texte, dédiées à Satan. Il n'est pas rare que les textes baudelairiens fassent la complainte du poète martyrisé qui finit par trouver refuge dans l'auberge du Diable. Ce poème, à travers la place qu'il occupe dans le recueil, illustre parfaitement l'idée du refuge mais aussi celle de la sacralisation du Mal qui n'est plus présenté comme démoniaque mais comme salvateur.

En se basant sur les textes bibliques ainsi que sur la mythologie chrétienne, il a été supposé dans la première partie de ce travail, que les deux premières strophes de « Les Litanies de Satan » pouvaient éventuellement faire référence aux origines de l'histoire biblique, qui raconte la manière dont Lucifer serait devenu Satan, en l'occurrence sa chute du Paradis :

*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 du tort,  
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort ;*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !<sup>1</sup>*

Dans la mythologie chrétienne, Lucifer est présenté comme l'archange ou le Séraphin – selon les versions – préféré de Dieu. On lui attribue une grande éloquence et une grande beauté – Lucifer signifiant *lumineux* –. Lucifer finit par vouloir être Dieu en entraînant avec lui un grand nombre d'anges qui lui vouaient une grande admiration. La défaite de Lucifer a fait qu'il devienne Satan – qui signifie *l'ennemi* –, exilé dans les profondeurs de la terre. Par ailleurs, la révolte sous laquelle se place cette section du recueil est la même qui a séduit les romantiques en permettant la réhabilitation de Satan ainsi que celle de Caïn.

En plus d'être évoqué à travers des images corporelles, Satan se trouve également associé à des émotions qui traversent l'âme, ce qui rompt avec l'idée que le Mal passe uniquement par les tentations du corps et que l'âme est ce qui est supérieur<sup>2</sup>. Dans ce texte, Satan emprunte les deux moyens pour soulager les douleurs physiques et les souffrances morales de ceux qui sont rejetés, de tous les martyrs de la damnation.

---

<sup>1</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> Idée prisée en particulier par les manichéens

Dans la troisième strophe, ce sont les victimes de l'angoisse qui sont guéris par Satan. Il est possible de reconnaître parmi eux, le poète lui-même, en proie au spleen et à l'ennui. Dans le quatrième distique, Satan enseigne l'amour à ceux qui en sont complètement privés, en l'occurrence les lépreux, victimes d'une maladie contagieuse qui émiette leurs corps et fait d'eux des rejetés par la société, des « *parias maudits* »<sup>1</sup> car abandonnés de Dieu et des hommes. Ces lépreux rappellent le cruel châtement divin, notamment dans l'imaginaire médiéval où la lèpre, telle la syphilis au XIX<sup>ème</sup> siècle, fait des ravages dans la société qui la considérait comme une purification réservée aux grands pécheurs contre la foi.

Dans la cinquième strophe, le Mal est de nouveau associé à la mort comme il fut le cas entre autres, dans « Les Deux bonnes sœurs ». Le couple Débauche/Mort est remplacé ici par le couple Satan/Mort qui ne s'en éloigne pas, la Débauche étant inspirée par Satan. Ce couple aussi curieux qu'il puisse paraître, ne peut que l'être davantage en engendrant « *l'Espérance, – une folle charmante !* »<sup>2</sup>. Ceci pourrait signifier, comme il fut le cas dans « les deux bonne sœurs », que c'est la Mort qui redonne espoir car elle est le repos éternel. Cette idée n'est pas sans rappeler le poème « Le Mort joyeux » de la section « Spleen et Idéal » où le poète invite « *les corbeaux / A saigner tous les bouts de [s]a carcasse immonde* »<sup>3</sup>.

C'est cette *folle Espérance* qu'engendre la Mort qui est sans doute à l'origine du courage et de la dignité dont fait preuve la victime de proscription dans la sixième strophe. En effet, elle donne l'impression de vivre son bannissement presque comme une victoire. Là encore, on se rappelle du poète de « Bénédiction », heureux malgré les persécutions ou « L'Albatros », le roi des cieux ou encore, Jésus dans « Le Reniement de saint Pierre ». Tous dont la supériorité les a condamnés à l'incompréhension, à la trahison, à l'exclusion, voire à la mort.

Le rapport établi entre « Bénédiction » et « Les Litanies de Satan » a permis de mettre l'accent sur la lumière luciférienne qui éclaire l'œil de l'ange déchu et qui pourrait mieux expliquer la manière dont Satan est présenté dans la prière sur laquelle s'achève les litanies qui lui sont dédiées. Cette lumière, souvent associée à l'œil ou au le regard, l'est chez Baudelaire à une marque de supériorité intellectuelle, voire de génie. Elle est la

---

<sup>1</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>3</sup> « Le Mort joyeux », *FDM*, Str. 2.

caractéristique principale et le point en commun entre les différents chercheurs d'infini auxquels Baudelaire ne cesse de rendre hommage.

Dans la quatorzième strophe, Satan est décrit comme étant le « *Bâton des exilés* » et la « *lampe des inventeurs* »<sup>1</sup>. Il est celui qui console et qui guide sur les sentiers de l'infini. Il est également, comme le précise la dernière strophe avant la prière, celui qui prend sous son aile noire, tous les damnés que Dieu a chassés :

« *Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère  
Du paradis terrestre a chassé Dieu le Père,  
  
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !* »<sup>2</sup>

Le poète fait référence à un paradis qui ne semble pas être celui de l'éden étant donné qu'il est terrestre, ce qui pousse à supposer que ces damnés du paradis seraient justement tous les parias et tous les exclus avec à leur tête, le poète.

« Les Litanies de Satan » s'achève sur une prière qui rend hommage à Satan comme étant un Dieu déchu qui a gardé sous son aile maudite, la protection du savoir et de la science que symbolise « *L'Arbre de Science* ». Sous ses branches, le poète voudrait que son âme se repose en un temps où les valeurs du Bien et du Mal se seraient inversées. En effet, le poète emploie le futur pour décrire un avenir, vraisemblablement certain, où Satan reconstruirait « *un Temple nouveau* »<sup>3</sup>. Mais en réalité, ce futur exprime plus un espoir qu'une certitude. Cette nuance à la fin du poème rappelle celle de « Le Joueur généreux » qui, faisant preuve d'une « *inouïe munificence* », pousse le poète à prier Dieu : « *Mon Dieu ! Seigneur mon Dieu ! faites que le diable me tienne sa parole !* »<sup>4</sup>

En définitive, ce chapitre qui a procédé à une lecture analytique des deux sections successives Fleurs du Mal et Révolte a permis de mettre l'accent sur l'obsession de Baudelaire à agencer ses poèmes de manière à ce que le résultat soit un tout homogène et logique. L'analyse a montré que la section Fleurs du Mal, essence du recueil par son titre et par la place qu'elle occupe, résume à travers l'énumération des différents péchés, les différents profils des chercheurs d'infini qui comme le poète, vont vers leur propre *destruction*, dans une société moderne où la religion offre deux choix, celui de la

---

<sup>1</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 14.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 15.

<sup>3</sup> Ibid. Prière.

<sup>4</sup> « Le Joueur généreux », *SDP*, § 9.

rédemption à ceux qui choisissent une vie monstrueuse telle que décrite dans la pièce « V », ou celui de la damnation religieuse et sociale.

Ce chapitre a également montré comment cette exclusion du poète et de ses semblables, les conduit vers la Révolte où Dieu devient un tyran, et Satan un protecteur des damnés, des parias ainsi que de la science.

#### 2.4. Baudelaire, poète versatile ?

*Parmi les droits dont on a parlé dans ces derniers temps, il y en a un qu'on a oublié, à la démonstration duquel tout le monde est intéressé, – le droit de se contredire.<sup>1</sup>*

Baudelaire revendique le droit de se contredire et c'est ainsi que furent perçus ses poèmes qui reflètent une position religieuse qui semble versatile. Cette versatilité, comme il a déjà été précisé au début de cette partie, dissimule selon plusieurs spécialistes baudelairiens, une chrétienté sans conteste.

De son côté, ce travail a jusque-là montré que les poèmes qui semblent rendre hommage à Dieu, pourraient dissimuler une sorte d'ironie tacite qui sème une confusion que les quelques parallèles textuels effectués, ont pu identifier. Quant au chapitre précédent, il montre une pensée structurée qui mène du mal satanique à la révolte contre Dieu. Ces éléments qui ont été mis en relief tout au long de l'analyse permettent de supposer que d'un point de vue religieux, Baudelaire serait plus révolté que versatile.

Dans son *Charles Baudelaire*, Walter Benjamin affirme que la poésie baudelairienne reflète l'expérience personnelle du poète quant à la religion. Il le compare en cela à Nietzsche :

*L'attitude héroïque de Baudelaire pourrait être extrêmement proche de celle de Nietzsche. Baudelaire reste fidèle au catholicisme, mais son expérience de l'univers est exactement subordonnée à celle que Nietzsche a résumé dans la formule « Dieu est mort ».<sup>2</sup>*

De son côté, Yves Bonnefoy assure dans *Le Siècle de Baudelaire*, que le poète ne croit pas en Dieu :

---

<sup>1</sup> « Sur l'album de Philoxène Boyer », *L'Écho de Paris*, 19 juillet 1890, in. *Œ.C.* [C.P. 1961], p. 534.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Op. Cit.* p. 234. Cf. au rapprochement que nous avons relevé entre Nietzsche et Baudelaire dans l'analyse de « Epigraphe pour un livre condamné », p. 49.

*Le plus intense et profond parmi les grands esprits de cette nouvelle époque, Baudelaire se pose la question de Dieu mais doit se résigner à comprendre qu'il ne croit pas, au moins en des moments qui sont au cœur de son attention.<sup>1</sup>*

Baudelaire fait plus que se poser la question de Dieu, il la médite et la retourne dans tous les sens. Il évoque l'absence du Seigneur pour en arriver à sa cruauté, ce qui le mène, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, à une colère viscérale qui le conduit à la révolte à travers, entre autres, le mythe de Caïn. Ce soulèvement contre Dieu rend la thèse de l'athéisme quelque peu douteuse car il est difficile de ressentir de la colère envers le néant.

De son côté, la manifeste existence de Satan dans la poésie baudelairienne, suppose d'emblée celle de Dieu car admettre l'existence de l'un est incontestablement admettre celle de l'Autre.

Notre supposition est que le plus grand Mal de Baudelaire pourrait justement venir de sa croyance en Dieu. C'est cette même croyance qui engendre en lui une peur viscérale d'un châtement divin qui soit surtout corporel, à l'image de celui du pendu de Cythère.

Par ailleurs, nous nous sommes arrêtée dans la deuxième partie de cette thèse sur la supériorité du poète<sup>2</sup> telle que décrite par Baudelaire. De son côté, André Green souligne que l'idéalisation de soi constitue l'une des raisons qui poussent à la négation de l'autre :

*Dire que le mal est sans pourquoi ne dispense pas de poser la question : « Pourquoi ? » Je vois deux réponses possibles. La première est le fruit d'un déni : « Tout le mal est dans l'autre, donc si j'élimine l'autre, responsable du mal, j'élimine le mal. » Position paranoïaque et perspective qui repose sur une idéalisation de soi et qui conjure ainsi l'angoisse dépressive de se reconnaître mauvais.<sup>3</sup>*

En étudiant la peur de Dieu dans l'œuvre de Bernanos, Claude Barthe affirme de son côté, que :

*La peur qui étreint le monde, lorsqu'elle est portée à son paroxysme, finit par ne faire qu'un avec la haine.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Y. Bonnefoy, Op. Cit. p. 8.

<sup>2</sup> Cf. p. 125 à 132.

<sup>3</sup> André Green, « Pourquoi le Mal », in. *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, N° 38, Automne 1988, p. 239-261, p. 259-260.

<sup>4</sup> Claude Barthe, « Bernanos, la peur ou l'insondable de Dieu », in. *Travaux de Littérature. Les Grandes*

Baudelaire ne voudrait-il pas nier le Mal qui existe en lui en incombant l'autre de la responsabilité de son existence ? N'est-ce pas la haine qui ressort de toute la colère ressentie envers Dieu dans l'œuvre baudelairienne ? N'est-ce pas elle qui le pousse à dépeindre l'image d'un Dieu sadique qui a appris la cruauté à l'humanité comme le poète le déclare dans « Le Voyage » ?

Baudelaire s'emploie à révéler les différents visages du péché. Il le présente comme le seul moyen d'échapper à l'ennui. Conjointement, il décrit les châtements qui lui sont imposés. Le sentiment d'infini nécessite de plonger dans le gouffre et en tant que poète *lunatique*, il porte en son for intérieur ce sentiment qui fait de lui un être à part.

Se présentent donc face au poète, deux alternatives : suivre ce dont pourquoi il croit qu'il est né et plonger ainsi dans le Mal ; ou renier sa nature profonde qui l'éloigne de Dieu. Le poète semble avoir fait son choix mais le vit mal car malgré l'infini ressenti de temps à autres, grâce aux différentes manifestations sataniques qu'on a soulevées, plane autour de lui un sentiment d'éternelle damnation auquel s'ajoute l'abandon de Dieu qui n'a jamais répondu présent.

Ainsi, être un enfant voué au diable<sup>1</sup> pourrait être un destin qui le dépasse parce qu'il ne l'a pas délibérément choisi. Ce destin lui a été imposé « *par un décret des puissances suprêmes* »<sup>2</sup> avec la « Bénédiction » de Dieu qui au final, devient d'une certaine manière, un complice passif de tous ses péchés. C'est de là que serait nait selon nous, le sentiment de l'impossible rédemption que Baudelaire décrit dans le poème préface de *Les Fleurs du Mal* :

*[...] le péché n'est autre que cette négation effroyable, néantisation de ce qui est pour les âmes plus nécessaire que l'air et la lumière, l'amour de Dieu.*<sup>3</sup>

Cette analyse a également permis de constater l'importance du corps dans l'imaginaire baudelairien. C'est ce même corps qui souvent, permet d'atteindre l'infini, notamment à travers la violence qu'il inspire au poète. Ce sadisme pourrait être le reflet de la peur de ce corps qui incite au péché et qui sera le théâtre du châtement tel qu'il apparait

---

peurs : T. 1 *Diable, fléaux etc.*, Op. Cit. p. 105 à 121, p. 107.

<sup>1</sup> Cf. La vision baudelairienne du poète, p. 136.

<sup>2</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> C. Barthe, Op. Cit. p. 116.

dans « La Destruction » ou dans « Un Voyage à Cythère ». Dans ce dernier, rappelons-le, le poète prie le Seigneur à la fin du poème, de lui donner « *la force et le courage / De contempler [s]on cœur et [s]on corps sans dégoût* »<sup>1</sup>.

Selon C. Barthe, « *le dégoût de soi brode de même avec la peur* »<sup>2</sup>, or Baudelaire semble avoir peur de son corps mais également de son cœur. Ce dernier tient une place de choix dans la poésie baudelairienne. Il se présente de manière symbolique dans le frontispice de *Les Épaves* à l'intérieur du squelette où il est le seul organe à avoir été épargné par la décomposition du cadavre. Le cœur apparaît dans différents contextes où il semble souvent faire référence à la passion notamment artistique, comme nous l'avons préalablement noté entre autres, dans « L'Idéal » à travers la référence à Lady Macbeth ou encore, dans la prière qui apparaît à la fin du poème « Les Phares » :

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;  
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !*

*C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;  
C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !*

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité !<sup>3</sup>*

Cette somme d'artistes à laquelle, par un sentiment d'appartenance Baudelaire prête sa voix, fait de l'art un exutoire face à la persécution, il est le seul moyen possible pour ces êtres hors du commun, phares de l'humanité, de restituer leur dignité :

*Le monde qui a perdu l'estime de soi a besoin de cet honneur qui  
ressemble à la conscience que les fils de Dieu doivent à leur dignité.<sup>4</sup>*

Nous retrouvons ici l'idée que prône le poète à la fin de « L'Irrémédiable », celle de « *La conscience dans le Mal* »<sup>5</sup>. Le poète sait le *Mal*. Du moins, il sait le sien qui fait de

---

<sup>1</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 15.

<sup>2</sup> C. Barthe, *Op. Cit.* p. 111.

<sup>3</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 9 à 11.

<sup>4</sup> C. Barthe, *Op. Cit.* p. 118.

<sup>5</sup> « L'Irrémédiable », *FDM*, Str. 10.

lui un damné comme tous les pécheurs chercheurs d'infini qu'il cite tout au long de sa poésie. Tous sont perdus dans ces grands bois qui reviennent les hanter dans « Obsession » :

*Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ;  
Vous hurlez comme l'orgue ; et dans nos cœurs maudits,  
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,  
Répondent les échos de vos De profundis.<sup>1</sup>*

Le poète a peur des cathédrales, probablement parce qu'elles lui rappellent sa damnation, son impossible rédemption. Elles lui rappellent le gouffre profond dans lequel son cœur est plongé loin du regard de Dieu comme il apparaît entre autres, dans « De Profundis clamavi », « Harmonie du soir » ou « L'Irréparable ».

Le cœur est également ce dont se nourrit « *l'obscur ennemi* », le *Temps* qui s'allégorise et se personnifie en une sorte de monstre qui se nourrit de l'essence du poète comme les créatures citées dans « La Fontaine de sang » :

*Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !*

En plus d'être l'essence du poète, le cœur est également le lieu des chancres, de l'ulcération des « *nations corrompues* » et des « *racés malades* » comme on peut le noter dans la troisième strophe de la pièce « V ».

En d'autres termes, tous les maux du poète qui lui permettent le sentiment d'infini, transitent par le cœur et par le corps qui sont par excellence le lieu du péché. Ils sont également le lieu de l'expiation du péché par le châtement divin.

En définitive, la révolte du poète contre Dieu naît vraisemblablement de la peur qu'il éprouve à son égard. Cette peur trouve son essence dans tous les péchés commis dont le poète a totalement conscience et qui sont à ses yeux, une conséquence de la nature monstrueuse que Dieu lui a imposée, ainsi que par l'abandon de ce dernier. C'est ce qui fait naître chez lui un sentiment d'injustice semblable à celui éprouvé par Caïn, sentiment qui le conduit à la révolte. C'est ce qui, en psychanalyse, peut apparaître lors d'un travail de vérité que le sujet cherche au fond de lui :

---

<sup>1</sup> « Obsession », *FDM*, Str. 1.

*C'est à mieux entendre ce que lui-même dit, c'est à se laisser se dire tout haut ce qui hantait sa parole qu'il découvre sa haine pour ce Dieu impitoyable qui ne nous laisse pas d'espace pour respirer, exister. [...] Alors, tout ce qui en nous veut vivre, tout ce qui est désir, tout ce qui est du sexe ou du vouloir vivre, ne peut que glisser en enfer ; nous serons saufs à nous en séparer, à meurtrir cette « chair » en nous : car là est le mal !<sup>1</sup>*

## **Conclusion :**

Tout au long de cette partie, se sont opposées l'omniprésence du Mal et l'absence volontaire de Dieu qui se désintéresse de la souffrance des hommes qu'il abandonne à leur triste sort. Le poète cherche ainsi refuge dans le Mal qui lui offre la possibilité d'atteindre un infini espéré, inaccessible par la religion avec tous les interdits qu'elle impose. Dieu apparaît comme une entité sadique et l'amour de la religion s'exprime par la violence de Dieu ainsi que de ceux qui le servent, qu'ils soient anges ou humains. De son côté, Satan n'est pas pour autant décrit comme un saint. Il est le manipulateur du corps et de l'esprit. Le poète et son lecteur sont impuissants devant son pouvoir de séduction, un bras de fer perdu d'avance.

Face à ce pouvoir invincible du Mal et face à l'abandon et à la cruauté de Dieu, le poète choisit le monde des ténèbres qui a le mérite d'apporter un réconfort moral, à travers les folies qu'il permet d'accomplir et à travers les interdits qu'il permet de braver, afin d'atteindre un sentiment d'infini jouissance, quête centrale du poète de *Les Fleurs du Mal*. Profondément influencé par son éducation catholique, Baudelaire n'hésite pas à employer des emblèmes et des attributs de la religion qu'il dévoie et travestit à sa guise afin d'exprimer une révolte intérieure. Cette révolte est la sienne mais aussi, celle de tous les artistes et de toutes les personnes qui comme lui, sont à la recherche de l'infini.

L'analyse des deux versants de la religion a permis de constater l'importance du corps que le Mal habite et que la cruauté divine triture. Les yeux et le cœur tiennent une place de choix dans le vocabulaire corporel employé, des yeux qui se tournent vers un ciel absent et un cœur qui s'attise par le désir de l'infini.

Par ailleurs, le Mal auquel Baudelaire fait référence n'est pas toujours un mal

---

<sup>1</sup> Maurice Bellet, « Le Dieu-monstre », in. *Le Mal*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n°38, Paris, Gallimard, 1988, p. 159 à 167, p. 161.

satanique. Il peut également être existentiel et avoir pour origine une maladie de l'âme qui s'exprime à travers l'inexorable spleen, ou un mal corporel qui s'exprime via une douleur physique qui trouve sa cause dans la vieillesse, dans les sévices ou encore, dans l'inspiration.

Qu'il soit religieux ou existentiel, le Mal mène souvent vers l'idée de la mort présentée comme sœur de la débauche et alliée du poète à travers un langage animal, parfois des plus effrayants.

De leur côté, les parallèles textuels établis entre les différents poèmes baudelairiens, ont permis de constater que l'imaginaire du poète est plus enclin à la révolte qu'à la versatilité. Le dernier chapitre a permis quant à lui, de voir que cette révolte résultait d'une haine profonde contre Dieu qui elle-même naît d'une peur viscérale de ce même Dieu qui apparaît aux yeux du poète, comme le symbole de l'interdiction et du châtement.

Le poète a peur de mourir car sa mort serait le début de sa damnation :

*La peur de la mort n'est au fond que le jugement de Dieu que l'homme, selon un thème augustinien, s'applique à lui-même. Elle est intrinsèquement liée à la connaissance du péché.<sup>1</sup>*

La peur de la mort et du temps qui passe a été relevée dans toutes les parties de ce travail. Cette peur s'exprime à travers des images corporelles qu'elles soient humaines ou animales. Comme nous l'avons précédemment vu, la mort apparaît comme alliée du Mal mais également de la sensualité et de l'art. Cette importance capitale qu'elle acquiert s'exprime toujours à travers des images corporelles toujours inquiétantes.

C'est le corps qui meurt, c'est le corps qui s'enterre et c'est le corps qui se décompose en charogne. Le corps apparaît donc au centre de cette peur à travers sa maladie, sa vieillesse, la violence qu'il subit ainsi que toutes les inquiétantes apparitions animales, réelles ou imaginaires, à travers lesquelles il est exprimé. Ceci nous pousse à étudier de plus près le dynamisme corporel, qu'il soit humain ou animal, tel qu'il se greffe dans l'imaginaire baudelairien de la peur de la mort et du châtement.

---

<sup>1</sup> C. Barthe, Op. Cit. p. 109-110.

## **Quatrième Partie**

**L'Imaginaire du corps entre mort et temps qui  
passe**

## QUATRIÈME PARTIE : Le corps baudelairien : l'imaginaire de la mort et du temps qui passe

*La création est une chute. Elle a créé une irrémédiable  
brisure entre l'homme et ce qui convient à l'homme. Entre  
nos cœurs assoiffés d'infini et l'impossibilité pour les biens  
infinis d'y pénétrer et surtout d'y subsister...*

Alain Niderst, *La Formation des Fleurs du Mal*

### Introduction :

Les trois premières parties de ce travail ont montré, entre autres choses, l'importance qu'acquière les représentations corporelles dans l'imaginaire baudelairien. Elles apparaissent au centre des différents thèmes qu'il serait difficile de concevoir séparément, en l'occurrence ; l'art, la beauté, la religion, la maladie, la vieillesse et la mort.

De son côté, le Mal baudelairien, qu'il soit religieux ou qu'il prenne des accents spleenétiques, se manifeste face au temps qui passe et donc face à la mort, composante inévitable du Mal chrétien. Chaque jour qui passe apporte maladie, souffrance en rapprochant à chaque instant, le moment où « *la trompette de l'Ange / Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir* »<sup>1</sup>, vient au grand regret du poète « *sonne[r] la victoire* » de tous « *ceux dont le cœur dit : « Que béni soit ton fouet, / Seigneur ! que la douleur, ô Père, soit bénie !* »<sup>2</sup>. Cet instant terrifiant qui mettrait en bière le corps du poète en l'offrant à des vers noirs qui rongeraient toute sa poésie et tous ses projets. Ce moment fatal et tant redouté s'exprime à travers une obsession manifeste du corps qui tombe malade, qui vieillit, qui meurt et qui se décompose telle « *une charogne infâme* »<sup>3</sup>.

De ce fait, cette dernière partie aura pour objet d'étudier les manifestations, notamment corporelles, de la peur face au temps qui passe que nous supposons être au cœur de la structure de l'œuvre mais également de tout l'imaginaire du poète. En d'autres termes, nous partons de la supposition que c'est la peur devant le temps qui passe et devant la mort, à travers ses différentes manifestations, qui serait le fil d'Ariane qui donne son unité à l'œuvre baudelairienne.

---

<sup>1</sup> « Danse macabre », *FDM*, Str. 14.

<sup>2</sup> « L'Imprévu », *Les Épaves*, Str. 11 & 12.

<sup>3</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 1.

Nous commencerons cette quatrième partie avec un aperçu de la représentation du *corps* dans l'imaginaire du XIX<sup>ème</sup> qui aura pour objet d'une part, de situer son importance dans les peurs qui ont marqué le XIX<sup>ème</sup> siècle, d'autre part, de mettre en exergue les symboles qu'il peut prendre dans l'imaginaire baudelairien d'un point de vue psychanalytique. Nous proposerons ensuite un arrêt sur l'importance qu'a pu avoir la maladie dans la vie de Baudelaire ainsi que les différentes manifestations qu'elle peut prendre dans son œuvre. Nous finirons avec une analyse des symboles de la peur et de l'angoisse face au temps qui passe telles qu'elles se présentent dans l'imaginaire du poète.

## 1. De quelques représentations du corps

Avant de commencer à analyser les représentations de la peur du passage du temps et de la mort dans l'imaginaire baudelairien, ce premier chapitre se propose de s'arrêter sur la place qu'occupe le corps dans l'imaginaire du XIX<sup>ème</sup> siècle afin d'essayer de situer la pensée baudelairienne dans son époque et ainsi, mieux cerner ses propres représentations. Ce chapitre offre également une lecture de *Le Sadisme de Baudelaire*<sup>1</sup> et de *Poétique du corps*<sup>2</sup> où respectivement, Georges Blin et Robert Smadja proposent chacun une analyse des représentations corporelles dans la poésie baudelairienne.

### 1.1. Le corps dans l'imaginaire du XIX<sup>ème</sup> siècle :

Les images corporelles ont connu un tournant important dans l'imaginaire occidental du XIX<sup>ème</sup> à travers le développement des sciences médicales d'une part, et des sciences humaines de l'autre. Ceci engendre une sorte de fascination du corps et de la mort qui s'exprime dans la vie sociale notamment, à travers le succès que connaissent les *Catacombes* de la capitale parisienne qui sont la plus grande nécropole souterraine du monde. Elles furent réorganisées en 1809 par Louis-Etienne-François Héricart de Thury de sorte à ce qu'elles puissent recevoir des visiteurs dont certains sont célèbres comme l'Empereur d'Autriche François 1<sup>er</sup> qui s'y est rendu en 1814<sup>3</sup>.

En plus de l'ouverture des *Catacombes* de Paris, le XIX<sup>ème</sup> siècle institutionnalise

---

<sup>1</sup> Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, Paris, 1948.

<sup>2</sup> Robert Smadja, *Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Peter Lang, Berne, Francfort-s. Main. New-York. Paris, 1988.

<sup>3</sup> Cf. annexe n°18, p. XXIII.

la morgue<sup>1</sup> en l'installant en 1804 sur l'île de la Cité, non loin de Notre-Dame. Les lieux étaient ouverts au public sous prétexte d'identifier les cadavres anonymes mais sont vite devenus le lieu où on offrait le grand *show*<sup>2</sup> de la mort et où des spectateurs friands d'horreur, venaient regarder la mort en face :

*La Morgue est avec l'exécution publique le dernier lieu d'exposition du cadavre, d'un face-à-face ailleurs refusé, d'où la fascination qu'elle exerce.*<sup>3</sup>

Par ailleurs, à la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, les idées de l'école « physiognomonique » se répondaient un peu partout en se basant sur l'idée que le physique et le visage d'une personne ne font que refléter son caractère<sup>4</sup> :

*Il ne s'agit plus de mettre en cause la simple qualité d'observation, [...] il faut constater un véritable rapprochement, à la limite du fantastique, du crâne et de la brutalité, du corps et de la bestialité. [...] En tout cas, c'est ainsi que le corps du mal fait son apparition dans l'histoire scientifique.*<sup>5</sup>

La fascination du corps attise la curiosité du peuple français du XIX<sup>ème</sup> siècle lequel, en outre, aimait contempler de près ces drôles de créatures, souvent des prostituées, qui s'offrent à leur regard, mi-humaines mi-sauvages, dans les zoos et dans les foires. Ces drôles de personnages apparaissent également dans la littérature comme dans *Nana* d'Emile Zola, *Boule de suif* de Guy de Maupassant ou encore « La femme sauvage et la petite maîtresse » de Baudelaire. Ce onzième poème du recueil en prose raconte l'histoire d'un couple où l'homme a décidé de mettre sa femme en cage en la traitant et en la nourrissant comme une bête sauvage sous le regard voyeur de la foule excitée et avec la bénédiction de la loi.

En étudiant l'histoire sociale du XIX<sup>ème</sup> siècle, Philippe Muray s'arrête sur cet aspect trivial qu'a connu le siècle à travers ce genre de pratiques :

*On se scandalise toujours de la pudibonderie bétonnée du XIX<sup>ème</sup>, de ses*

---

<sup>1</sup> Lire à ce sujet la thèse de Bruno Bertherat s'intitulant : *La morgue de Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle (1804-1907) : les origines de l'institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*. Thèse en Histoire soutenue en 2002 sous la direction d'Alain Corbin, Université Paris I.

<sup>2</sup> B. Bertherat affirme qu'« *On peut même dire que la Morgue a été l'un des monuments parisiens les plus visités du siècle* » in. « Le cas de la Morgue de Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle », in. *L'Image de la mort*, Colloque du musée d'Art contemporain de Montréal du 13 novembre 1994, p. 29.

<sup>3</sup> Voyelle M., « La Morgue », in. *Ibid.* p. 15.

<sup>4</sup> Jean-Michel Labadie, « La pensée mise à mal par le crime », in. *Op. Cit. Le Mal*, « N.R.P. », pp. 17 à 35, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 21.

*rougeurs victoriennes conduisant à des censures sordides ou à des procès grotesques [...] mais on ne voit jamais [...] sur quelle obscénité communautaire retournée se fonde cette défense féroce des bonnes mœurs.*<sup>1</sup>

Ce sont effectivement des *censures sordides* qui ont souvent fait l'actualité au XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment en littérature. Les deux plus célèbres restent néanmoins celles qu'ont connues en 1857 *Madame Bovary* et quelques mois plus tard, *Les Fleurs du Mal*. Flaubert et Baudelaire se voient tous deux confrontés au réquisitoire du procureur impérial Ernest Pinard. Flaubert est acquitté au mois de février pendant que Baudelaire est condamné au mois d'août pour atteinte à la morale publique à laquelle il doit 300 francs d'amende, pendant que six poèmes sont censurés de son premier recueil.

Cette atteinte à la morale et cette condamnation sont le reflet du réalisme morbide et choquant auquel s'adonne l'auteur de *Les Fleurs du Mal*. Le même réalisme pour lequel fut également attaqué le roman de Flaubert, auteur par ailleurs d'une œuvre inachevée qui ne fut publiée, à titre posthume, qu'en 1910 : *Le Dictionnaire des idées reçues*. Ce livre inachevé de Flaubert est très intéressant dans la mesure où il met l'accent sur les tares et la bêtise qui apparaissent dans la pensée du XIX<sup>ème</sup> siècle, et qu'il n'hésite pas à remettre en question à travers des jeux de langages basés sur la dérision<sup>2</sup>.

Sylvie Triaire s'arrête dans son article : « Dissections critiques et esthétiques : corps flaubertiens », sur les peurs du XIX<sup>ème</sup> siècle qui apparaissent dans ce livre :

*[...] ce petit manuel du XIX<sup>ème</sup> siècle révèle les peurs entretenues par une culture scientifique et moralisatrice, et les déchire ironiquement – au premier chef la peur du corps, malade ou impudique, une peur qui envahit les pages du Dictionnaire mais qui masque de plus radicales inquiétudes, celle de la mort, que le siècle refoule [...] ; celle de la chair, entendue comme présence et matérialité d'un corps échappant à l'enquête scientifique, soumis à la loi de la sensation et au travail de la mort.*<sup>3</sup>

Ce sont donc en réalité, la chair et la mort qui se font l'objet de la censure au XIX<sup>ème</sup> siècle, à cause de l'horreur et de l'angoisse qu'elles suscitent. Le progrès qu'a connu la médecine offrait un espoir de survie et de guérison qui empêchait l'esprit de

<sup>1</sup> Philippe Muray, *Le XIX<sup>ème</sup> siècle à travers les âges*, « Collection L'Infini », Denoël, Paris, 1984, p. 298.

<sup>2</sup> Lire à ce sujet l'analyse du *Dictionnaire* proposée par Anne Herschberg-Pierrot, in. *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Collection « Problématiques », Presses Universitaires de Lille, 1988.

<sup>3</sup> Sylvie Triaire, « Dissections critiques et esthétiques : corps flaubertiens », in. *Les Grandes Peurs*, Tome I : *Diable, fléaux, etc.*, Op. Cit. p. 289 à 307, p. 289.

l'époque de penser la mort sans effroi. Philippe Ariès s'arrête sur ce nouveau rapport à la mort qui caractérise la pensée du XIX<sup>ème</sup> :

*Le moribond devient ce patient que sa foi en la médecine empêche de penser sa fin ; [...] la mort est devenue 'sale', 'laide' et cachée, et cachée parce que laide et sale.<sup>1</sup>*

Le XIX<sup>ème</sup> siècle devient ainsi l'époque où la France veut donner l'illusion d'une société contrôlée tout aussi bien du point de vue médical que social. Ce contrôle s'exerce par le pouvoir de la médecine sur le corps malade mais aussi, par la sensibilisation moralisatrice face au corps érotique. C'est bien pour cela que Baudelaire et Flaubert ont été tous deux confrontés à la censure. Ils ont tous deux franchi le seuil de l'inconcevable en s'attaquant à un réalisme corporel qui met en scène à la fois l'érotique et le morbide, en se posant ainsi comme les précurseurs d'une nouvelle conception du corps qui s'exprime à travers de nouveaux rapports avec les images corporelles :

*[...] Baudelaire et Flaubert sont justifiables d'avoir outragé la mort 'propre' dont rêve l'époque, l'un avec sa 'charogne', l'autre avec l'agonie d'une Emma défigurée [qui] ne nous fait grâce d'aucune nausée, d'aucune sanie.<sup>2</sup>*

Par ailleurs, le procureur Pinard reprochera à Flaubert la description qu'il fait de l'enfance d'Emma Bovary en la faisant apparaître comme une enfant précoce et ainsi, corrompue et sans innocence. Bien que ce ne fût pas reproché à Baudelaire, le poète de « Le Beau navire » aborde lui aussi ce thème de la femme-enfant qui apparaît comme sensuelle et évocatrice de désir.

La beauté évoquée dans les œuvres de Baudelaire et de Flaubert ainsi que celle de l'*Olympia*<sup>3</sup> d'Edouard Manet ou de *La Mort de Sardanapale*<sup>4</sup> d'Eugène Delacroix, est une beauté nouvelle et provocatrice. Elle va à l'encontre de la beauté classique en bafouant tous les principes du nu académique où ont fusionné, de manière considérée comme

---

<sup>1</sup> Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Collection « Points », Seuil, Paris, 1977, p. 273.

<sup>2</sup> Sylvie Triaire, « Dissections critiques et esthétiques : corps flaubertiens », op. Cit. p. 292 (en citant P. Ariès, op. Cit. p. 278).

<sup>3</sup> Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris. C'est Baudelaire qui suggère à Manet d'ajouter le chat noir sur le lit, aux pieds de la femme nue dans *Olympia*. Cf. Annexe n° 19, p. XXIV. Par ailleurs, le nom même du tableau est provoquant car, comme le signale Robert Calasso : « [...] Olympia affichait un nom que déjà trente ans plus tôt Parent-Duchatelet, l'austère taxinomiste de la prostitution parisienne, avait inclus (dans la variante d'Olympe) parmi les plus utilisés par les prostituées de « classe élevée », près d'Armide, Zulma, Amanda, Delphine, Fanny. » in *La Folie Baudelaire*, Gallimard, Paris, 2011, p. 311.

<sup>4</sup> Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, Musée du Louvre, Paris, cf. Annexe n° 11, p. XIII.

obscène, la chair et la mort. Viennent alors des textes ou des peintures dont la violence naît de la violation de la chair ou de la suggestion de la brutalité par la provocation de la couleur.

Par ailleurs, en parlant du XIX<sup>ème</sup> siècle, Michel Foucault souligne la naissance d'un « *projet médical mais aussi politique d'organiser une gestion étatique des mariages, des naissances et des survies* »<sup>1</sup>. Et pour cause, cette volonté de contrôle naît une fois de plus de la peur du corps et plus précisément, de la peur de la syphilis qui a fait des ravages pendant le XIX<sup>ème</sup> siècle.

En effet, la vérole constitue l'une des plus grandes peurs du XIX<sup>ème</sup> siècle. Maladie incurable, elle a contaminé plusieurs artistes de cette époque dont Baudelaire, Flaubert, Stendhal, Gautier, Maupassant et bien d'autres encore. Beaucoup de médecins donnent l'alerte en insistant sur la dangerosité de cette maladie vénérienne. Parmi eux, le médecin hygiéniste Parent du Châtelet qui insiste sur le caractère sournois de la maladie. Il écrit dès 1836 :

*La syphilis est chez nous, elle est chez nos voisins, elle est dans l'univers; elle ne tue pas immédiatement, il est vrai, comme beaucoup d'autres maladies, mais cela n'empêche pas que le nombre de ses victimes ne soit immense. Ses ravages n'ont pas d'interruption; elle frappe de préférence cette partie de la population qui, par son âge, fait la force aussi bien que la richesse des états.*<sup>2</sup>

C'est ainsi qu'est présenté le mal vénérien qui fait des ravages chez les jeunes, notamment les plus libertins. Les descriptions moralistes de cette maladie insidieuse tendent à convaincre et à faire peur en se basant sur « *l'évocation des dégénérescences* »<sup>3</sup>, notamment nerveuses de la maladie. L'incitation à la peur était le seul moyen de combattre ce mal « *essentiel et protéiforme* »<sup>4</sup> qui menaçait l'héritage génétique :

*Parler du sexe et de sa pathologie n'est-ce pas, dans un même élan, discourir sur le sang vicié ? Ne faut-il point pour garantir au mieux la transmission des héritages génétiques et des biens familiaux, éviter que les 'avariés' contaminent les épousées ? [...] sous l'effet d'une propagande médicale insistante, la hantise de la syphilis va croissant.*<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, « Bibliothèque des histoires », Gallimard, Paris, 1976, p. 156.

<sup>2</sup> Alexandre Jean-Baptiste Parent du Châtelet, *La Prostitution à Paris au XIXème siècle* (1836), texte présenté et annoté par Alain Corbin, Seuil, Paris, 1981, p. 178.

<sup>3</sup> Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », in. *Romantisme*, N°94 : *Nosographie et décadence*, 1996, p. 89 à 109, p. 89.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

Aussi contradictoire que cela puisse paraître vu le nombre impressionnant d'écrivains ayant contracté la syphilis, la maladie vénérienne, n'apparaît en littérature que de manière allusive et indirecte. Selon Jacques Marx, ceci est la preuve de la peur<sup>1</sup> qu'exerce la maladie sur la société, y compris sur les écrivains et particulièrement, ceux ayant été contaminés. Parmi eux, Guy de Maupassant, celui qui a le plus justement cerné la peur viscérale de la vérole selon J. Marx :

*[...] cette peur harcelante qui nous poursuit après les amours suspects, cette peur qui nous gêne les rencontres charmantes, les caresses imprévues, tous les baisers cueillis à l'aventure.*<sup>2</sup>

La syphilis n'apparaît alors en littérature que de manière métaphorique en mettant l'accent sur des distorsions qui caractérisent « *l'esthétique décadente* »<sup>3</sup>. Ces métaphores apparaissent chez différents auteurs tels que Balzac dans *Cousine Bette* ou Barbey d'Aurevilly dans « La vengeance d'une femme »<sup>4</sup>. Ces métaphores s'expriment selon Jacques Marx, à travers trois fantasmes qui sont la *pourriture*, l'*empoisonnement* et la *régression*<sup>5</sup>. Cette dernière contribue à ramener « *l'homme à des hantises venues du fond des âges, dans un processus attestant de la puissance monstruante universelle* »<sup>6</sup>, ce qui n'est pas sans rappeler la fin « Mademoiselle Bistouri » où le poète s'adresse à Dieu en lui parlant de ces monstres qu'il a créés et qu'il est le seul à comprendre<sup>7</sup>.

La hantise qui naît du retour au *fond des âges* rappelle la lèpre, cette autre peur viscérale qui a apeuré par ses affres, sous les traits d'un châtement divin, l'âge médiéval. Elle est associée au poison, à l'ivrognerie ainsi qu'à la possession démoniaque et à la luxure<sup>8</sup> :

*La dimension religieuse [...] s'affirme [...] à travers différents textes qui présentent la lèpre comme un châtement infligé par Dieu pour une faute.*

---

<sup>1</sup> Jacques Marx, « Une avarie majeure : images de la syphilis dans la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle », in *Les Grandes Peurs*, Tome I : *Diable, fléaux, etc.*, Op. Cit. p. 187 à 205, p. 192.

<sup>2</sup> Guy De Maupassant, *Les Sœurs Rondoli*, in *Œuvres complètes illustrées*, éd. R. Dumesnil, Librairie de France, Paris, 1938, p.216.

<sup>3</sup> J. Marx, Op. Cit. p. 193.

<sup>4</sup> Barbey d'Aurevilly, « La vengeance d'une femme », *Les Diaboliques*, 1874.

<sup>5</sup> J. Marx, Op. Cit. p. 195.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Huysmans qui s'est beaucoup inspiré de Baudelaire est parmi ces auteurs. Voir à ce sujet l'article de Max Milner qui parle de l'image du monstre chez cet auteur : « Huysmans et la monstruosité », in *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Champion, Paris, 1987, p. 53-64.

<sup>8</sup> Voir l'article de Genièvre Pichon, « La lèpre et le péché : Etude d'une représentation médiévale », in *Les Grandes Peurs*, Tome I : *Diable, fléaux, etc.*, Op. Cit. p. 147-157.

[...] *Dans le Nouveau Testament, Jésus purifie en effet les lépreux (Mt. VIII, 1-4 / Lc. V, 12-16/Mc. I, 40-45).*<sup>1</sup>

Ainsi, le corps apparaît au XIX<sup>ème</sup> siècle à la fois comme lieu de fascination, de peur et de tabou. Les moralistes et les médecins hygiénistes tentent de le contrôler pendant que la littérature exprime de manière métaphorique, une obsession corporelle qui se centre notamment sur la maladie en l'exprimant de différentes manières ; à travers la régression, la pourriture du corps qui renvoie aux chancres de la syphilis ou à travers le poison qui ronge le corps de l'intérieur à l'instar de la maladie vénérienne.

Aussi, la peur du corps est exprimée à travers les images mythiques de la chimère – à laquelle Baudelaire réserve son sixième poème en prose – et de Salomé – qui à elle seule, cristallise différentes peurs de la fin du siècle, notamment celle de la décapitation<sup>2</sup> :

*Salomé réunit [...] un ensemble de terreurs fin de siècle : la syphilis, la névrose, la peur d'être enterré vivant, la figure de l'Inconscient et du vouloir-vivre.*<sup>3</sup>

Cette importance qu'acquièrent les représentations corporelles dans l'imaginaire du XIX<sup>ème</sup> siècle, et qui s'exprime par la fascination de la mort ainsi que par la peur viscérale de la maladie vénérienne, incite à s'intéresser de plus près aux accents que prend cette même maladie dans l'esprit de Baudelaire qui la contracte à un jeune âge et finit par en mourir.

## 1.2. Une vision du corps baudelairien : De Blin à Smadja

Plusieurs travaux universitaires ont eu pour objet d'étudier les images corporelles dans l'œuvre baudelairienne, notamment à travers celles du sadisme et du masochisme. Deux d'entre ces analyses restent parmi les plus illustres. Elles sont proposées par Georges Blin<sup>4</sup> et plus tard, Robert Smadja<sup>5</sup>.

Dans *Le sadisme de Baudelaire*, G. Blin étudie les images corporelles chez le poète en se basant sur les théories freudiennes ainsi que sur l'analyse sartrienne, tout en

---

<sup>1</sup> Ibid. pp. 147-148.

<sup>2</sup> Voir l'article de Pierre Citti, « Peurs collectives à l'âge de l'individu », in. *Les Grandes Peurs*, Tome I : *Diable, fléaux, etc.*, Op. Cit. p. 349-371.

<sup>3</sup> Ibid. p. 355.

<sup>4</sup> Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, Paris, 1948.

<sup>5</sup> Robert SMADJA, *Poétique du corps*, Peter Lang, Paris, 1988.

s'attachant à un parallèle des plus intéressants avec l'œuvre du Marquis de Sade<sup>1</sup> pour montrer l'influence qu'a pu avoir l'auteur de *Justine*<sup>2</sup> sur celui de *Les Fleurs du Mal*.

Il souligne toutes les références qui montrent l'importance de la cruauté dans les rapports baudelairiens avec la femme. Il montre également que le sadisme de Baudelaire naît d'un rapport de forces dans le couple où l'un se présente comme victime pendant que l'autre est un bourreau. De ce bras de fer naît le désir de posséder l'autre en le dépossédant de lui-même. Il précise néanmoins que :

*Le sadisme de Baudelaire, si l'on prend le mot dans un sens suffisamment précis, ne dépasse pas le cadre de l'obsession imaginative : c'est à travers l'œuvre qu'il faudra donc le chercher.*<sup>3</sup>

C'est bien ce que s'efforce de faire G. Blin dans son analyse en faisant appel tout aussi bien aux poèmes de Baudelaire qu'à ses textes critiques et ses *Journaux intimes*. Il souligne entre autres, la fascination qu'exercent les outils chirurgicaux sur le poète tout aussi bien que le masochisme qui ressort de son amour envers les beautés froides et cruelles. Il évoque également son désir de dédoublement en étant à la fois la victime et le bourreau, ce qui l'amène à conclure que :

*[...] le sadisme de Baudelaire se présente volontiers comme la revanche d'un masochisme excessif.*<sup>4</sup>

En s'appuyant sur une analyse tout aussi psychanalytique, R. Smadja propose une analyse des images corporelles dans l'œuvre baudelairienne. Son point de départ est une analyse approfondie d'« Un voyage à Cythère » où il voit « *un fantasme du morcellement* »<sup>5</sup> du pendu, image allégorique du poète, qui mène selon lui, « *au centre de l'expérience baudelairienne du corps propre* »<sup>6</sup>.

Cette expérience du corps dépeinte dans « Un voyage à Cythère », offre selon Smadja, la possibilité d'y voir toutes les dimensions des images corporelles telles qu'elles se dévoilent dans les autres textes de Baudelaire.

Ces images sont selon lui, au nombre de cinq ; celle de la mort à travers la

---

<sup>1</sup> G. Blin, Op. Cit. p. 13 à 72.

<sup>2</sup> Marquis de Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791), Collection « Les Classiques de Poche », Le Livre de Poche, Paris, 1973.

<sup>3</sup> G. Blin, Op. Cit. p.25.

<sup>4</sup> Ibid. p. 38.

<sup>5</sup> R. Smadja, Op. Cit. p. 13.

<sup>6</sup> Ibid. p. 14.

décomposition comme il apparaît dans « Une charogne » et dans « La Servante au grand cœur »<sup>1</sup> ; celle de la mort du corps qui s'accompagne de la survivance de l'imaginaire, comme il est le cas dans « Le Rêve d'un curieux » ; celle du grouillement, relevée avant lui par Charles Mauron<sup>2</sup>, qui conduit selon Smadja, à la nécessité d'analyser les images animales ; à celle d'une bipolarité qui enfin, naît de l'existence du corps propre et de celui d'autrui.

Cette double conception du corps mène vers la dichotomie : *corps réel / corps sublimé*. La sublimation destitue le corps de sa corporéité propre en faisant de lui un *corps-objet* qui conduit, selon Smadja à l'image du *corps-statue* qui se présente comme image du corps féminin idéale. Ce dernier peut à la fois refléter une divinité ou une image animalisée du corps. Ce qui l'amène à la dernière image, celle de la parure, du costume, de ce qui cache le corps tel que vêtements, bijoux, parfums etc.

Smadja souligne, en parallèle des femmes-statues, les beautés froides et cruelles qu'il associe à la stérilité et à la frigidité des lesbiennes du recueil. Selon lui, ces beautés froides qui inspirent au poète un sentiment sadique, sont celles qui se rapportent à l'œdipe. Bien qu'il l'évoque sous la forme du hasard, il constate que ce sont les beautés exotiques qui éveillent un plaisir évident chez le poète. Il cite le cycle de Jeanne Duval qui s'oppose aux beautés froides œdipiennes.

Par ailleurs, le mythe du père apparaît selon lui dans la section Révolte en soulignant que l'image paternelle est un « *aspect qui indique suffisamment contre qui se déchaîne la révolte* »<sup>3</sup>.

L'interprétation œdipienne revient souvent dans l'analyse de Smadja qui voit, en toutes sortes d'images, des références à la présence maternelle, que ce soit dans l'image de la mer, de la cathédrale, de la nuit ou de l'évocation du passé.

Ce bref aperçu des deux réflexions de G. Blin et de R. Smadja ne met sans doute pas suffisamment l'accent sur tous les points importants développés par ces auteurs. Nous tenons à souligner que ce court compte-rendu a surtout eu pour objet de souligner certains points développés que nous avons quant à nous, développés – ou développerons pour certains – sous un angle différent.

---

<sup>1</sup> Les exemples cités sont ceux retenus par R. Smadja.

<sup>2</sup> Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1963.

<sup>3</sup> Ibid. 28.

G. Blin et R. Smadja s'arrêtent tous deux sur les images statuaires. Elles sont pour eux un symbole de sadisme féminin. Smadja va jusqu'à supposer une manifestation œdipienne à travers la blancheur du corps qui pourrait être celle de Mme Aupick, pendant que l'exotisme des autres corps féminin, renverraient selon lui, à Jeanne Duval. Il est vrai que la cruauté des femmes-statues est sans conteste mais l'analyse effectuée dans la deuxième partie de ce travail, a montré que ces références statuaires comme étant le symbole de la beauté parfaite et idéale. La cruauté de ces femmes-statues semble naître de leur inaccessibilité car elles renvoient à la beauté idéale d'une époque antique révolue. Leur froideur et leur stérilité viennent du fait qu'elles ne soient pas humaines. Elles sont ainsi, de notre point de vue, l'allégorie de la difficulté de l'art et non d'un sadisme proprement féminin.

Par ailleurs, G. Blin souligne que la cruauté naît dans l'œuvre baudelairienne, d'une tension entre l'homme et la femme et que le sadisme qui caractérise leur relation reste imaginaire en se cantonnant au cadre de l'œuvre littéraire fictionnelle. Or, nous avons à plusieurs reprises, eu l'occasion de noter la présence de la vie de Baudelaire dans son œuvre. Non pas que sa poésie soit autobiographique – loin de nous cette idée – mais qu'une part aussi importante de sadisme dans sa poésie puisse passer sous silence dans sa vraie vie, peut sembler un peu curieux. Nous ne cherchons pas par-là à nier l'existence du sadisme – ou encore moins du masochisme – dans la poésie baudelairienne, mais nous pensons que son origine psychologique pourrait être différente que ce que l'analyse psychanalytique adoptée par les deux théoriciens propose.

Notre supposition est que si le sadisme de Baudelaire qui prend une place aussi importante dans son œuvre se cantonne à celle-ci, c'est qu'il doit être un exutoire servant à exorciser un mal intérieur. J.-P. Sartre qui affirme que ce sont les rapports charnels qui définissent « *le lien qui unit mutuellement la victime est l'inquisiteur* »<sup>1</sup>, assure par ailleurs dans son *Baudelaire*, que le poète se complait dans l'inassouvissement de ses désirs entre autres, à cause de son narcissisme :

*S'il se retient dans ses plaisirs, c'est aussi que, inassouvi par principe, il a choisi de trouver sa volupté dans l'inassouvissement plutôt que dans la possession. La fin qu'il poursuit, nous le savons, c'est cette étrange image de lui-même qui serait l'union indissoluble de l'existence de*

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Ecrits intimes*, Introduction par Jean-Paul Sartre, Les éditions du point du jour, Paris, 1946, p. 15.

*l'être.*<sup>1</sup>

Ce narcissisme de Baudelaire, nous avons eu l'occasion de le voir notamment dans l'image qu'il offre du poète ainsi qu'à travers l'obsession qu'il fait de la réception de son œuvre.

Ceci nous conduit vers la question suivante : si Baudelaire ne semble pas chercher la possession de l'autre, d'où vient dans son œuvre, cette cruauté qui s'exprime à travers la violence corporelle ?

En psychanalyse, S. Freud avait défini le sadisme et le masochisme « *comme le penchant à infliger de la douleur à l'objet sexuel et sa contrepartie* »<sup>2</sup>. Le sadisme est donc présenté comme intrinsèquement lié à l'Éros, d'où le rapport de force entre la *victime* et le *bourreau*, sur lequel se basent G. Blin, R. Smadja et même J.-P. Sartre dans certains aspects de son analyse.

De son côté, la psychanalyse moderne se tente, en se basant sur les travaux de Freud, à de nouvelles suppositions. A titre d'exemple, dans son article, « sadisme, mélancolie et érotisme », R. Jozef Perelberg affirme :

*[...] cherche[r] à approfondir l'idée qu'on peut considérer le sadisme comme un moyen de préserver l'objet – en le possédant<sup>3</sup> – et que, par moments, il constitue une défense contre une attente de l'objet.<sup>4</sup>*

R. Jozef Perelberg se base elle-même sur un point de vue freudien où le psychanalyste souligne que :

*Si l'amour pour l'objet, qui ne peut pas être abandonné tandis que l'objet lui-même est abandonné, s'est réfugié dans l'identification narcissique, la haine entre en action sur cet objet substitutif en l'injuriant, en le rabaisant, en le faisant souffrir et en prenant à cette souffrance une satisfaction sadique.<sup>5</sup>*

C'est à ces moments en question que nous aimerions nous intéresser. Ces cas où

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, précédé d'une note de Michel Leiris, « Folio essais », Gallimard, Paris, 1945, réédition : 1975, p.174.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, (1905), Réédition, « Folio essais », Gallimard, Paris, 1989, p.68.

<sup>3</sup> C'est nous qui précisons.

<sup>4</sup> Rosine Jozef Perelberg, « Sadisme, mélancolie et érotisme », in. *Revue française de psychanalyse*, Vol. 66, 2002 – 4, p. 1225 à 1230, p. 1225.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », in. *Métapsychologie*, (1915), Réédition : Gallimard, Paris, 1968, p. 161.

la peur face à l'inaccessibilité de l'objet de la quête mène à l'envie de le blesser voire, de le nier. Nous pensons que la « *satisfaction sadique* » – et même masochiste – de Baudelaire pourrait venir de là, d'une peur du corps qu'il soit le sien ou celui de l'autre. Cette supposition trouve son origine dans trois axes qui se rejoignent : la place qu'occupe le corps dans l'imaginaire du XIX<sup>ème</sup> siècle ; la maladie de Baudelaire – qui aurait attrapé la syphilis à l'âge de vingt ans –, et la hantise du péché originel.

En d'autres termes, la haine du corps qui s'exprime à travers une violence à l'encontre de ce dernier pourrait naître de l'impossibilité d'avoir un corps sain, un corps en bonne santé, ainsi que d'un sentiment de culpabilité voire, de peur du péché par lequel vient la contamination.

### **1.3. Baudelaire face à la maladie : de la vie à l'œuvre :**

Ce chapitre offre un bref aperçu de la place qu'a pu occuper, dans la vie de Baudelaire, la maladie vénérienne qu'il a contractée à un très jeune âge ainsi que la manière dont elle a pu l'affecter en ayant un impact sur ses relations et sur sa production littéraire où le poète fait souvent référence à la maladie.

En se basant sur le travail du Dr. Armand Colard, le médecin belge Dr. E. Vander Elst assure qu'en plus de la syphilis, le jeune Baudelaire a contracté la blennorragie, plus connue de nos jours sous le nom de la gonorrhée :

*Atteint de blennorragie en 1839, soit à l'âge de 18 ans, contaminé par la vérole en 1841, soit à l'âge de 20 ans, il présente en cette année 1864 (il a 43 ans) les diverses manifestations de la syphilis secondaire (plaques muqueuses, alopecie), palliées par un traitement mercuriel.<sup>1</sup>*

La syphilis est une maladie qui met de longues années à se développer mais qui entre-temps cause des désordres gastriques et des douleurs névralgiques dont nous savons le poète souffrir ainsi qu'il apparaît dans de nombreuses correspondances à sa famille et à ses amis.

En novembre 1839, il écrit déjà à son demi-frère qui l'aide financièrement à se procurer la médication nécessaire après que Sarah – qu'il surnomme la louchette – lui transmet des maladies vénériennes dont la syphilis qui lui sera fatale quelques années plus

---

<sup>1</sup> E. Vander Elst, « Baudelaire malade à Bruxelles », Communication présentée à la Société Française d'Histoire de la Médecine, *le* 22 janvier 1972, p. 161-168, p. 162.

tard :

*En attendant, puis que c'est ton argent que je dépense, reçois bien mes remerciements.*

*J'ai payé mes drogues. Je n'ai plus de courbatures, presque plus de maux de tête, je dors beaucoup mieux ; mais j'ai des digestions détestables, et un petit écoulement continu sans aucune douleur ; avec cela un teint magnifique, ce qui fait que personne ne se doute de la chose.<sup>1</sup>*

La vérole de Baudelaire pourrait donc dater de cette période de jeunesse, avant même qu'il ne parte pour son voyage exotique en juin 1841. D'ailleurs, il semblerait que l'affection ainsi que la responsabilité qu'il ressent envers Jeanne Duval viennent justement du sentiment de culpabilité qu'il a éprouvé envers elle pour l'avoir contaminée<sup>2</sup>.

Par ailleurs, presque tous les biographes de Baudelaire s'accordent à dire que sa dépendance aux drogues, surtout au laudanum, l'ayant aidé à résister contre les douleurs névralgiques et gastriques, a suivi sa contamination et date à peu près de 1847<sup>3</sup>. Et pour cause, les douleurs de la maladie l'atteignent profondément comme le précise le Dr. E. Vander Elst qui décrit de très près la maladie de Baudelaire surtout à l'époque où il a été en Belgique et où la maladie a eu tout le temps de se développer :

*D'abord des troubles viscéraux où les désordres gastro-intestinaux seront dominants : étouffements, palpitations, douleurs récidivantes d'une gastrite chronique qui requiert l'usage de doses inconsidérées de laudanum, coliques provoquées par l'absorption de n'importe quel aliment, se prolongeant pendant des semaines entières, fièvres nocturnes suivies au matin des gros vomissements qui soulagent.<sup>4</sup>*

C'est lors de son installation à Bruxelles en 1864, que Baudelaire souffre le plus de sa maladie qui devient de plus en plus handicapante à cause des crises fréquentes dont une à la mi-mars 1866, pendant qu'il était en compagnie de Félicien Rops, l'artiste ayant dessiné le frontispice de *Les Épaves*, publié au mois de février de la même année. Cette crise est en réalité une « *éclipse cérébrale accompagnée de confusion mentale* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Lettre à son demi-frère Claude-Alphonse Baudelaire, novembre 1839, in. *Charles Baudelaire : Lettres inédites aux siens*, Présentées et annotées par Philippe Auserves, 2016, Collection « Les Cahiers Rouges », Grasset, Paris, p. 132.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Ernest Sellière, *Baudelaire*, Armand Colin, Paris, 1931, p. 166, 168-169 & Pierre-Jean Jouve, *Charles Baudelaire*, collection « Génies et Réalités », Hachette, Paris, 1961, p. 63.

<sup>3</sup> Claude Pichois, *Baudelaire. Etudes et témoignages*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1976, p. 233.

<sup>4</sup> E. Vander Elst, Op. Cit. p. 162.

<sup>5</sup> Ibid. p. 165.

Cinq mois après son arrivée à Bruxelles, il écrit à Ancelle le 13 octobre 1864 :

*Je souffre d'une fièvre qui me réveille à une ou deux heures du matin et ne permet de me rendormir que vers sept heures. Cet accident journalier m e fait voir dans les ténèbres une foule de belles choses que je voudrais bien décrire.<sup>1</sup>*

Il lui réécrit le 8 février 1865, moins de quatre mois après :

*Depuis huit jours je souffre en diable. Depuis deux mois, je suis pris généralement par la fièvre. De longues heures s'écoulent dans un tressaillement et un froid continu ; enfin, le matin, je m'endors de fatigue n'ayant pu profiter de mon insomnie pour travailler et je me réveille tard dans une affreuse transpiration, très fatigué d'avoir dormi. Depuis huit jours surtout, il y a un surcroît de douleurs.*

*J'ai observé que presque toutes les crises m'ont pris à jeun. Leurs retours ne sont pas du tout réglés. La première fois (nuit de dimanche à lundi), j'ai eu plusieurs crises. Je crois que la nourriture et le jeûne n'y font rien. Seulement, je n'ai jamais faim ; je puis rester plusieurs sans désirer manger. Ordre des sensations : vague dans la tête, étouffements. Horrible douleur à la tête. Lourdeurs, congestion, vertige complet. Debout, je tombe. Assis, je tombe. Tout cela est très rapide. Après reprise de connaissance, envies de vomir, chaleur extrême à la tête. Sueur froide.<sup>2</sup>*

Le 29 mars 1866 c'est l'un des amis du poète, le photographe Charles Neyt qui le trouve au milieu de la nuit à la Taverne Royale. C'est difficilement qu'il réussit à le mettre dans une chambre d'hôtel. Baudelaire n'arrivait plus à tenir debout tout seul. Le lendemain, raconte Charles Neyt :

*[...] j'allai le voir. Il était étendu sur son lit, tout habillé comme je l'avais rentré. Il était 9 heures du matin. Je le réveillai, il ouvrit les yeux mais resta sans mouvement et sans pouvoir prononcer une parole. Je fis quérir le Dr Léon Marcq ; il diagnostiqua une hémiplégie droite avec aphasie conséquentes ; les muscles de la moitié droite du corps étaient paralysés.<sup>3</sup>*

Le poète de *Les Fleurs du Mal* n'est déjà plus. Aphasique et hémiplegique, il est transféré au mois de juillet à la maison de santé du docteur Duval où il est entouré de sa mère et de ses amis. Il passe les semaines suivantes, alité avant de s'éteindre dans les bras de sa mère le 9 août 1867. Elle le fait inhumer dans le caveau familial au cimetière Montparnasse où son beau-père est enterré depuis 1857. Inconsolable, Caroline Dufyais les

---

<sup>1</sup> Cité in. Ibid. p. 163.

<sup>2</sup> Cité in. Ibid. p. 164.

<sup>3</sup> Cité in. Ibid. p.165.

rejoint le 16 août 1871<sup>1</sup>.

Ce très court aperçu de la vie de Baudelaire vise surtout à montrer les affres de sa maladie qui le conduisent à un sommeil provoqué par le laudanum servant à calmer ses atroces douleurs tout en le rendant dépendant de cette drogue à laquelle s'ajoutera le haschisch, que Baudelaire aime à surnommer « *la confiture verte* »<sup>2</sup>, et le vin. Il réserve à toutes ces dépendances son essai *Les Paradis artificiels*, publié en 1860 par Poulet-Malassis, l'éditeur même de *Les Fleurs du Mal*.

Nous avons vu que la maladie prend une importance particulière dans les correspondances de Baudelaire, bien avant son voyage vers ce qui était l'île Bourbon. Nous pensons que c'est à partir de là que Baudelaire, à la lumière de toutes les influences qu'a pu lui apporter le XIX<sup>ème</sup> siècle, a réellement commencé à faire une fixation sur la mort et sur le passage du temps.

C'est à titre d'exemple, en 1859, deux ans après la publication et la condamnation de son premier recueil, que Baudelaire compose « Le Voyage » qu'il ajoute comme poème de clôture à la section La Mort, ainsi que « Les Sept vieillards », « Les Petites vieilles » et « Le Cygne », trois des dix-neuf poèmes qui font, dans la deuxième édition du recueil, la section Tableaux parisiens. Ces poèmes décrivent l'horreur du passage du temps. Il compose également « Chant d'automne » et « Sonnet d'automne » qui sont ajoutés à la section Spleen et idéal, tous deux parlant de l'automne de la vie et de l'approche de la mort.

La poésie de Baudelaire a donc été influencée d'une manière ou d'une autre par l'évolution de la maladie du poète, d'autant que dès la première édition de son premier recueil, ses poèmes ont été qualifiés dans la dédicace à Théophile Gautier, de « *fleurs malades* ».

Il faut également préciser que c'est vraisemblablement en cette même année (1859) que Baudelaire entame ses *Journaux Intimes* dont les fragments sont publiés à titre posthume, sous trois rubriques : *Mon cœur mis à nu*, *Fusée* et *Hygiène*. Ces journaux offrent eux aussi, des traces de cette remise en question de la vie qui laisse échapper une

---

<sup>1</sup> En 1988 Bernard-Henri Lévy publie *Les derniers jours de Baudelaire*. Ce roman qui a reçu le prix Interallié, bien que fictionnel, raconte de manière très précise qui reflète la documentation de l'auteur auprès des biographies de Baudelaire ainsi que de ses textes sur la Belgique, les derniers jours du poète en commençant par son arrivée à l'hôtel du Grand-Miroir à Bruxelles jusqu'à l'annonce de sa mort. Bernard-Henri Lévy, *Les derniers jours de Baudelaire*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1988.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, « Du vin et du haschisch », in *Les Paradis artificiels*, in. *Œ.C.* [C.P. 1961], p. 334.

peur viscérale de la mort et de la maladie. Dans *Fusée*, on peut lire à titre d'exemple :

*Quand un homme se met au lit, presque tous ses amis ont le désir secret de le voir mourir ; les uns pour constater qu'il avait une santé inférieure à la leur ; les autres dans l'espoir désintéressé d'étudier une agonie.*<sup>1</sup>

C'est peut-être pour cette raison que Baudelaire, la nuit où il s'est difficilement fait accompagner par Charles Neyt dans une chambre d'hôtel, incapable de tenir debout, s'est empressé, malgré son état critique, de chasser le photographe<sup>2</sup> ne voulant certainement pas être vu dans un aussi profond moment de détresse.

Par ailleurs, dans un fragment extrait d'*Hygiène*, on peut relever de la culpabilité mêlée à une profonde angoisse :

*Trop tard peut-être ! - Ma mère et Jeanne. - Ma santé par charité, par devoir ! - Maladies de Jeanne. Infirmités, solitude de ma mère.*<sup>3</sup>

On peut noter que le poète a peur que le temps se soit trop écoulé. Il a peur de ne pouvoir réparer le mal qu'il a pu causer d'abord, à sa mère qu'il a torturée par sa vie de poète qui le plonge dans une détresse financière, ensuite, sa culpabilité envers Jeanne, la vénus noire avec laquelle il a longtemps partagé un amour déchiré mais pour qui il éprouve une particulière affection et une apparente culpabilité pour l'avoir contaminée. C'est sans doute pour cette raison qu'il lui réserve le long poème « Un Fantôme » où il rend hommage à la belle femme qu'elle était avant l'apparition des symptômes irréversibles de la syphilis. Jeanne apparaît comme la plus importante de ses maîtresses mais également comme l'enfant dont il s'est incessamment senti responsable. Dans « Le Portrait », le quatrième fragment du poème « Un Fantôme », Baudelaire emploie dès le premier vers, une allégorisation de la *Maladie* et de la *Mort* qui détruisent tout ce qui a fait son bonheur, à lui et à Jeanne :

*La Maladie et la Mort font des cendres  
De tout le feu qui pour nous flamboya.*<sup>4</sup>

Il faudrait néanmoins rappeler que dans l'imaginaire baudelairien, la maladie est

<sup>1</sup> Propos cité par le Docteur Vander Elst in. « Baudelaire malade à Bruxelles », Op. Cit. p. 165.

<sup>2</sup> Dans son témoignage, Charles Neyt raconte : « il refusait obstinément mon aide en criant à tue-tête : "Allez-vous-en, allez-vous-en, vous dis-je" ». Propos cité par le Docteur Vander Elst in. « Baudelaire malade à Bruxelles », Op. Cit.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Hygiène*, in. *Journaux intimes*, in. Œ.C. [Y. G. Dan.], p. 1267.

<sup>4</sup> « Un Fantôme : IV. Le Portrait », *FDM*, Str. 1.

souvent liée aux temps modernes, à la civilisation et au progrès que le poète n'a eu de cesse d'abjurer. La bonne santé, comme on l'a vu dans l'analyse de la pièce « V », elle s'associe aux temps antiques révolus. Ceci renforce l'idée que la maladie est liée au péché originel et par là, probablement à sa propre maladie dont on pourrait voir la métaphore dans la pièce « V » à travers la référence aux « *races maldives* »<sup>1</sup> et « *nations corrompues* »<sup>2</sup> dont les « *visages sont rongés par les chancres du cœur* »<sup>3</sup>. Ce sont bien ces chancres qui rappellent sa propre maladie qui se caractérise entre autres, par des ulcérations de la peau.

La maladie apparaît par ailleurs, dans la poésie baudelairienne comme un état moral. Elle se manifeste surtout à travers l'ennui qui rend cruel comme précédemment vu, notamment avec le roi sadique dans « Spleen : *Je suis le roi d'un pays pluvieux* » ou encore, avec le prince intransigeant qui assassine Fancioulle dont le talent de comédien rappelle les beautés vivantes des statues antiques.

Le prince du talentueux comédien dans « Une mort héroïque », apparaît comme le poète, doté pour son grand malheur, d'une « *âme curieuse et malade* »<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs cette même curiosité malade naissant de l'ennui qui conduit « Mademoiselle bistouri », la jeune femme monstrueuse, à aller consulter des médecins même lorsqu'elle n'est pas malade :

*J'aime tant ces messieurs, que, bien que je ne sois pas malade, je vais  
quelques fois les voir, rien que pour les voir.*<sup>5</sup>

En effet, comme le souligne le poète lui-même dans « Le joueur généreux », la maladie est souvent celle de l'âme, elle naît de « *cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes [vos] maladies* »<sup>6</sup>. Le pronom possessif s'adresse ici au poète et à tous ses semblables, ces chercheurs d'infini que nous avons eu l'occasion de croiser tout au long de ce travail. Au final, même si l'ennui naît du manque de curiosité – comme nous l'avons vu avec le péché de *l'acadia* –, s'en libérer ne soustrait aucunement l'âme de la souffrance qui naît de l'excitation et de l'angoisse provoquées par cette même curiosité :

*Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides*

---

<sup>1</sup> « V: J'aime le souvenir de ces époques nues », FDM, Str. 3.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « Une Mort héroïque », SDP, § 5.

<sup>5</sup> « Mademoiselle bistouri », SDP, § 12.

<sup>6</sup> « Le Joueur généreux », SDP, § 8.

*misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité ?<sup>1</sup>*

Dans « Le Cygne », le poème de l'exil, l'un de ceux qui soulignent nettement le contraste entre le passé antique, heureux et le présent moderne, décadent, la jeune négresse malade et prisonnière de la capitale parisienne, cherche désespérément la chaleur de son pays natal :

*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard ;*

*À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais ! jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !<sup>2</sup>*

En plus de la négresse – peut-être l'un des avatars de Jeanne Duval – qui semble issue d'un monde plus clément qu'elle semble regretter, apparaît le pendant négatif des jumeaux Rémus et Romulus, les fondateurs de Rome, qui se nourrissent d'une douleur allégorisée au sein de la louve-mère. Ils en sont amoindris, déshumanisés et réduits à une image végétale de la mort à travers leur identification aux fleurs asséchées, peut-être parce que malades elles aussi.

Ces jumeaux ne sont-ils pas ceux qui apparaissent dans un monde antique et harmonieux dans la première strophe de la pièce « V », où la louve apparaît comme symbole de générosité universelle ?

C'est du moins dans cette pièce, l'une des premières du recueil en vers, qu'on peut noter – à la suite des « *Fleurs malades* » de la dédicace – la première manifestation de la maladie dans *Les Fleurs du Mal*, où elle apparaît comme intimement liée à la période moderne où – comme précédemment vu – l'apparence physique est en rapport avec l'harmonie intérieure, ce qui n'est pas sans rappeler les thèses de l'école « physiognomoniste » qui se sont multipliées au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Par ailleurs, dans sa recherche esthétique d'une beauté idéale, Baudelaire décrit les beautés modernes en empruntant l'exemple de Gavarni dont les beautés sont pâles et

---

<sup>1</sup> « L'Invitation au voyage », *SDP*, § 3.

<sup>2</sup> « Le Cygne », II, *FDM*, Str. 5 & 6.

dignes d'un hôpital :

*Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,  
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,  
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses  
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.<sup>1</sup>*

Nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter sur ce poème dans la deuxième partie où on a vu que parmi les critères de la beauté idéale baudelairienne, apparaît la passion pouvant être meurtrière à l'exemple de celle de Lady Macbeth à laquelle le poète se réfère dans la troisième strophe. La passion apparaît tout aussi assassine des *chloroses* que le soleil.

Dans la poésie baudelairienne, la maladie touche notamment à l'essence même du poète. Son inspiration vacillante exprime à travers la description de la muse moderne, de « La Muse malade » qui le conduit vers l'ennui et par la même, vers la cruauté qui fera de lui dans le troisième spleen, un roi au front « *cruel et malade* »<sup>2</sup>.

Symptôme d'affection, la fièvre se manifeste pour sa part, dans différents contextes. Accompagnée de convulsions, elle est le signe d'un état d'excitation qui peut avoir différentes origines.

C'est l'excitation du jeu dans le poème éponyme qui provoque une fièvre convulsive :

*Autour des verts tapis des visages sans lèvre,  
Des lèvres sans couleur, des mâchoires sans dent,  
Et des doigts convulsés d'une infernale fièvre,  
Fouillant la poche vide ou le sein palpitant ;<sup>3</sup>*

La fièvre, ici infernale, est subie par de vieilles courtisanes dont le visage exprime déjà la mort qui s'approche. Elles sont excitées à l'idée de fouiller des hommes à l'instar poète, dont la poche est vide mais dont le sein est palpitant par tout ce qui fait leur différence. La description de ces vieilles pourrait rappeler celle de la femme-revenante, la femme-squelette qui jette l'effroi sur tous les danseurs élégants dans « Danse macabre », ou encore, la « *vieille hydropique* », symbole de l'« *héritage fatal* » des « *amours*

---

<sup>1</sup> « L'Idéal », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « Spleen : Je suis comme le roi d'un pays pluvieux », *FDM*, v. 8.

<sup>3</sup> « Le Jeu », *FDM*, Str. 2.

défunts »<sup>1</sup>.

Dans « Une Martyre », l'excitation fiévreuse se manifeste chez l'amant cruel. Elle est celle du meurtre, celle qui conduit à la décapitation de la belle jeune femme qui abreuve de son sang le paysage de la chambre<sup>2</sup>. Le poète apparaît quant à lui, nécrophile à travers la suite d'interrogations qu'il lance au jeune cadavre décapité. Il semble atteint de la même excitation fiévreuse que l'assassin en imaginant la scène du meurtre :

*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 ?*<sup>3</sup>

Dans « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* », c'est l'excitation amoureuse qui prend des accents fiévreux et qui fait appel au Dieu du vin pour endormir les vieux remords naissant de péchés devenus païens. Ces remords remontent à l'avènement de l'interdiction et à la naissance du péché chrétien :

*Il en est, aux lueurs des résines croulantes,  
Qui dans le creux muet des vieux antres païens  
T'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,  
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens !*<sup>4</sup>

Il arrive aussi que l'excitation fiévreuse s'accroisse au crépuscule car « *le crépuscule excite les fous* »<sup>5</sup> et les rend encore plus malades de cette hystérie dont souffre le poète à l'instar de « Mademoiselle bistouri » et plusieurs autres personnages qui interviennent dans la poésie baudelairienne et auxquels il arrive au poète de s'identifier.

Dans le recueil en vers, ce sont les douleurs qui s'excitent au crépuscule qui mènent vers le sommeil. Ce dernier n'apparaît pas comme un apaisement des souffrances, comme Bacchus dans le poème précédent, il prend des accents de gouffre mortel. Les regrets qui y sont exprimés, associés au « *grave moment* » durant lequel ils remontent à la surface de chacun, renvoient plus au crépuscule de la vie qu'à celui de la journée. Le soir, par sa pénombre rappelle l'hiver de la vieillesse et l'approche de la mort :

---

<sup>1</sup> « Spleen : *Pluviôse* », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> Cette jeune femme décapitée pourrait être un doublet travesti de l'image mythique de Salomé qui exige la décapitation du saint Jean-Baptiste.

<sup>3</sup> « Une Martyre », *FDM*, Str. 13.

<sup>4</sup> « Femmes damnées : *Comme un bétail pensif* », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> « Le Crépuscule du soir », *SDP*, § 4.

*Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,  
Et ferme ton oreille à ce rugissement.  
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent !  
La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent  
Leur destinée et vont vers le gouffre commun ;  
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un  
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,  
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.<sup>1</sup>*

Au final, le poète pense que tout le monde est malade mais que chacun souffre d'une maladie différente qui crée des besoins différents. L'être humain souffre du mal existentiel de l'insatisfaction qui le condamne à être un éternel malade face au temps qui passe en ne lui permettant pas de satisfaire ses rêves. Le poète finit ainsi par rêver d'un endroit loin du monde : « Any where out of the world » :

*Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.  
Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.<sup>2</sup>*

Le crépuscule demeure un moment privilégié qui attise la douleur, notamment dans les hospices où les malades attendent désespérément le lever du soleil afin de fuir « l'essaim des rêves malfaisants »<sup>3</sup> qui habitent la nuit et fait miroiter la mort à tout agonisant. Le soleil vient tel un « père nourricier, ennemi des chloroses »<sup>4</sup>, remplir les esprits en leur apportant une nouvelle jeunesse comme il apparaît dans le poème qui lui est dédié.

Les hospices sont également les lieux de la solitude où les malades et les vieux solitaires souffrent face à toutes ces maisons aux cheminées fumantes qui inspirent la joie de vivre :

*Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent, comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat ? Cette sinistre ululation nous arrive du noir hospice perché sur la montagne, et, le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit: « C'est ici la paix maintenant; c'est ici la joie de la famille ! » je puis, quand le vent souffle*

---

<sup>1</sup> « Le Crépuscule du soir », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> « Any where out of the world », *SDP*, § 1 & 2.

<sup>3</sup> « Le Crépuscule du matin », *FDM*, Str.2.

<sup>4</sup> « Le Soleil », *FDM*, Str. 2.

*de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer.<sup>1</sup>*

Le poète exprime-t-il ici sa peur de finir ses jours dans la solitude de la maladie ? Lui qui traverse depuis son âge adulte une succession de crises financières et qui se sait atteint d'une maladie vénérienne incurable ?

C'est possible d'autant si l'on note toutes ses références démoniaques employées à décrire le mal profond de ces infortunés qui pourraient rappeler l'enfant voué au diable qu'est le poète<sup>2</sup>.

Dans « Réversibilité », le poète interroge un *Ange*, une femme bienfaitrice qui semble non humaine, descendante d'un Bien absolu. Elle ne semble pas connaître les souffrances et les douleurs qui guettent le poète et le rongent de l'intérieur. Par les interrogations qu'il enchaîne, ce dernier déclare de manière indirecte souffrir de plusieurs maux : l'angoisse qui naît pendant « *les affreuses nuits* »<sup>3</sup> ; la haine et la *Vengeance* qui s'emparent de lui tel le démon dans « Possession » ; les *Fièvres* qui apparaissent entre les « *grands murs de l'hospice blafard* »<sup>4</sup> et rappellent la frustration de la joie de vivre qui n'existe que dans les maisons où il fait bon vivre ; et les rides qui attisent « *la peur de vieillir* »<sup>5</sup> dans une solitude qui rend chaque seconde plus douloureuse.

Afin d'échapper à ces douleurs irrémédiables, le poète se réfugie dans le mal, comme il apparaît dans l'« Épilogue » de son deuxième et dernier recueil. Ne pouvant échapper au monde, ne pouvant aller « Any where out of the world », le poète se réfugie sur une montagne en contemplant la ville, Paris, la capitale où il connaît ses plus grandes joies ainsi que ses plus profondes détresses. Lui, le monstre de la « Bénédiction », l'enfant voué au diable, le lunatique en perpétuelle quête d'un infini impossible, un vrai profane qui éprouve un plaisir que les « *vulgaires profanes* » seraient incapables de saisir :

*Le cœur content, je suis monté sur la montagne  
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,  
Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne,*

*Où toute énormité fleurit comme une fleur.  
Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,*

---

<sup>1</sup> « Le Crépuscule du soir », *SDP*, § 2.

<sup>2</sup> Cf. p. 136.

<sup>3</sup> « Réversibilité », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 4.

*Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur*

*Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,  
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin  
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.*

*Que tu dormes encor dans les draps du matin,  
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés  
Dans les voiles du soir passementés d'or fin,*

*Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes  
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs  
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.<sup>1</sup>*

Ce que « *les vulgaires profanes* » sont incapables de déchiffrer, ce sont probablement ces beautés maléfiques que le poète est seul à percevoir. Des beautés qui peuvent apparaître comme un doublet du monstre que semble être le poète, à l'instar de la jeune horrible beauté dans « Confession », qui fait la honte de sa famille comme le poète celle de sa mère dans « Bénédiction » :

*Comme une enfant chétive, horrible, sombre, immonde  
Dont sa famille rougirait,  
Et qu'elle aurait longtemps, pour la cacher au monde,  
Dans un caveau mise au secret !<sup>2</sup>*

Ces beautés monstrueuses, maigres et pâles apparaissent aux yeux du poète le temps d'un instant en le faisant renaître. C'est le cas de la *passante* dont la silhouette mince et la « *douleur majestueuse* »<sup>3</sup> font corps avec la rue, seule témoin d'une rencontre amoureuse fugitive. C'est également le cas de la *mendiant rousse* avec son « *corps maladif* »<sup>4</sup> qui apparaît aux yeux du « *poète chétif* »<sup>5</sup>, telle une beauté idéale qui n'a point besoin de plus d'ornement « *que [s]a maigre nudité* »<sup>6</sup>.

C'est cette même beauté, née dans le Mal, que le poète rencontre dans « Le Joujou du pauvre » où deux jeunes garçons du même âge, séparés par une grille symbolisant la classe sociale, se prennent de passion pour le même jouet, un rat parisien que le garçon pauvre garde comme un jouet précieux – parce que vivant – dans une boîte. La beauté, le

---

<sup>1</sup> « Epilogue », *SDP*.

<sup>2</sup> « Confession », *FDM*, Str. 6.

<sup>3</sup> « A une passante », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> « A une mendiant rousse », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.* Str. 14.

poète la voit en connaisseur dans le petit garçon pauvre qui manifestement, sait s'amuser avec les moyens que la vie lui a donné et réussit ainsi à trouver de la beauté dans la misère qui lui est imposée, tout comme le poète le fait :

*De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.<sup>1</sup>*

La beauté se trouve donc dans ces lieux communs où personne ou presque ne la perçoit. Elle apparaît chétive, squelettique et pâle à la hauteur des beautés modernes qui vivent dans la frustration comme l'Elvire dans « Don Juan aux Enfers », dans la culpabilité comme les « Femmes damnées », ou encore, ces beautés fugitives croisées au hasard des rues. Le poète lui-même est malade d'ennui, il est lui aussi chétif pour refléter la vie misérable qu'il subit tantôt dans la frustration, tantôt dans la culpabilité.

En d'autres termes, la maladie et le lexique qui lui renvoie sont surtout le reflet de différentes maladies de l'âme qui se reflètent, comme le préconise l'école physiognomoniste, sur l'apparence physique de l'individu. La maladie est tout aussi bien synonyme d'ennui et de cruauté que d'hystérie, de culpabilité et de frustration. Elle est commune à tout être vivant et touche d'abord et surtout son âme pour finalement se refléter sur son enveloppe charnelle.

Cela dit, la frustration, la culpabilité où la chasteté malade sont avant tout le reflet d'un remords lointain – comme on l'a vu dans « Femmes damnées » – qui semble remonter dans le temps, jusqu'à l'avènement de la religion chrétienne et du péché originel comme nous l'avons déjà vu dans la pièce « V ».

Par ailleurs, telle la lèpre au Moyen-Age, la syphilis peut être perçue comme un châtement divin, un tribut lourdement payé au péché de la chair, d'autant que le péché et le remords sont fortement présents dans le vocabulaire baudelairien, notamment celui de *Les Fleurs du Mal*.

En effet, le péché est présent dès le premier vers de « Au Lecteur » où il s'accompagne de l'*erreur* et de la *sottise* dans ce poème où l'esprit humain est présenté en proie aux forces du Mal sans aucune possibilité de rédemption. Dans « L'Imprévu »,

---

<sup>1</sup> « Le Joujou du pauvre », *SDP*, § 5.

Baudelaire parle de « *l'universel Pêché* »<sup>1</sup> qui apparaît comme agrandi et plus effrayant à travers son allégorisation et son universalité.

Dans « Le Voyage » qui clôt la section La Mort<sup>2</sup>, l'un des poèmes écrits par Baudelaire en 1859 où la maladie devenait de plus en plus difficile, le poète évoque « *l'immortel péché* »<sup>3</sup> qui se trouve partout, « *du haut jusque en bas de l'échelle fatale* »<sup>4</sup>. Partout la fatalité et partout le péché immortel qui fait de la femme une « *esclave vile* »<sup>5</sup> et de l'homme, « *un esclave de l'esclave* »<sup>6</sup>.

Par ailleurs, les deux recueils baudelairiens comptent une trentaine de références au *remords* et au *regret*. Ces dernières sont souvent accompagnées d'images reptiliennes où insectoïdes qui rappellent le serpent de la tentation et de la chute.

La nature de ce remords, on peut la déceler au fur et à mesure de son emploi. Dans « Recueillement » à titre d'exemple, le poète s'adresse à sa douleur. Il veut s'isoler avec elle en s'éloignant de l'agitation du monde extérieur. Le remords est ici associé au *Plaisir* qui apparaît allégorisé et muni d'un fouet pour troubler les mortels. En somme, le remords est ici synonyme de péché :

*Pendant que des mortels la multitude vile,  
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,  
Va cueillir des remords dans la fête servile,  
Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,*<sup>7</sup>

Dans « La Femme sauvage et la petite maîtresse », onzième poème en prose, le remords fait également référence au péché mais le poète semble y trouver un quelconque honneur, ce qui n'est pas sans rappeler le regret ressenti par le poète dans « Au Lecteur » quant au manque d'hardiesse dont lui et son lecteur font preuve face au péché. Il rappelle la notion de conscience dans le Mal relevée entre autres, dans « La Fausse monnaie » :

*Si au moins vos soupirs exprimaient le remords, ils vous feraient quelque honneur; mais ils ne traduisent que la satiété du bien-être et*

---

<sup>1</sup> « L'Imprévu », *Les Epaves*, Str. 11.

<sup>2</sup> La deuxième édition de *Les Fleurs du Mal* en 1861 est la dernière où Baudelaire a décidé de la place de tous les poèmes. Elle se termine avec la section La Mort qui se termine elle-même avec « Le Voyage ». Dans la dernière édition posthume de 1868, d'autres nouveaux poèmes ont été ajoutés au recueil mais rassemblés sous le nom « poèmes ajoutés à la troisième édition ». Baudelaire n'a donc jamais décidé de l'endroit où ils devaient apparaître dans le recueil.

<sup>3</sup> « Le Voyage » IV, *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> « Recueillement », *FDM*, Str. 2.

*l'accablement du repos.*<sup>1</sup>

Face au dynamisme du remords, le regret apparaît quant à lui plus constant en s'associant toujours à l'idée du souvenir. En effet, que ce soit les hommes dans « Bohémiens en voyages » – qui promènent « *sur le ciel des yeux appesantis / Par le morne regret des chimères absentes* »<sup>2</sup> – ; « Les Veuves » dans le poème en prose, – dont l'une, à l'automne de sa vie médite tristement sur sa solitude, sous « *un de ces ciels d'où descendent en foule les regrets et les souvenirs* »<sup>3</sup> – ; ou encore dans « Chant d'automne », « Recueillement », « La Chambre double » ou « Déjà », pour n'en citer que ceux-là, le regret est toujours évoqué comme étant un sentiment provoqué par la perte des bonheurs du passé.

En plus des différentes manifestations de la maladie, du péché et du remords qui peuvent témoigner de l'éventuelle existence, dans l'imaginaire baudelairien, d'une hantise du péché originel, il est possible de relever un vocabulaire plus allusif au péché et à ses répercussions.

En effet, dès le poème-préface de *Les Fleurs du Mal*, en plus de l'erreur et du péché ainsi que des remords et des insectes, nous pouvons noter la présence de la débauche comme l'un des signes de l'omniprésence du mal satanique. Elle apparaît à travers la présence du débauché et de l'*antique catin* qui sont tous deux associés à la furtivité du temps ainsi qu'à la clandestinité du plaisir de la chair :

*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.*<sup>4</sup>

Lorsqu'elle est allégorisée, la *Débauche* est toujours associée à la *Mort*, sa sœur allégorique comme nous l'avons longuement vu dans « Les deux bonnes sœurs » et dans « Allégorie »<sup>5</sup>. La mort est ainsi la punition du péché avec lequel elle crée la paire.

En plus de la *catin antique* d'« Au Lecteur », on peut noter quelques références à la courtisane, employée entre autres dans « Remords posthume » pour faire référence à

<sup>1</sup> « La Femme sauvage et la petite maîtresse », *SDP*, § 2.

<sup>2</sup> « Bohémiens en voyage », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Les Veuves », *SDP*, § 7.

<sup>4</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 5.

<sup>5</sup> Cf. analyse de la section Fleurs du Mal : « Les Deux bonnes sœurs » : p. 323 à p. 328 – « Allégorie » : p. 337 à p. 343.

Jeanne Duval lorsqu'elle se fera, une fois morte, rongée dans sa tombe par le ver. La courtisane apparaît également dans « L'Irréparable » où le « *vieil ennemi* »<sup>1</sup> qu'est le remords est décrit comme étant « *Destructeur et gourmand comme la courtisane, / Patient comme la fourmi* »<sup>2</sup> avec là encore, une association de la destruction du temps à des images insectoïdes.

Par ailleurs, la *Prostitution* apparaît elle aussi, allégorisée dans « Le Crépuscule du soir » où elle est associée à un fourmillement qui pourrait rappeler celui des démons dans « Au Lecteur », d'autant qu'elle apparaît comme la conséquence du réveil de ces derniers aux heures nocturnes. A l'instar du mal satanique, omniprésent et manipulateur, la *Prostitution* se manifeste à travers une ubiquité malsaine qui s'exprime par le tortillement du ver qui la symbolise. Elle est d'autant plus dévastatrice en menant les hommes à leur ruine comme les « *courtisanes vieilles* »<sup>3</sup> dans « Le Jeu », « *Fouillant la poche vide ou le sein palpitant* »<sup>4</sup> :

*La Prostitution s'allume dans les rues ;  
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;  
Partout elle se fraye un occulte chemin,  
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;  
Elle remue au sein de la cité de fange  
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.*<sup>5</sup>

C'est également la tragédie de la chute à travers sa dimension temporelle et pècheresse qui foudroie la vieille femme dans « Un Cheval de race » où le poète, dans une sorte de revanche contre le temps et grâce à son œil connaisseur, est le seul à discerner les vestiges de la beauté qu'il reconnaît malgré la morsure du temps et de l'amour. Ce dernier synonyme symbolique du péché :

*Le Temps et l'Amour l'ont vainement mordue à belles dents; ils n'ont rien  
diminué du charme vague, mais éternel, de sa poitrine garçonnière.*<sup>6</sup>

Le vocabulaire évoquant la maladie en la reliant à la débauche pour enfin arriver à la mort, montre l'impact qu'a pu avoir l'affection vénérienne sur l'imaginaire baudelairien. De son côté, l'omniprésence de la mort se reflète à travers le titre de la dernière section de

---

<sup>1</sup> « L'Irréparable », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> « Le Jeu », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>5</sup> « Le Crépuscule du soir », *FDM*, Str. 3.

<sup>6</sup> « Un Cheval de race », *SDP*, § 5.

*Les Fleurs du Mal*, intitulée : La Mort qui regroupe six poèmes prenant pour thème la mort de ce qui est important aux yeux du poète : « La Mort des amants », le premier poème de la section, pourrait faire référence, à travers son titre, à la fatalité de la maladie vénérienne ; « La Mort des pauvres », rappelle les défavorisés que l'on peut croiser dans les recueils baudelairiens mais également, le poète lui-même qui a souffert toute sa vie de sa désastreuse situation financière. Dans un sens, ce poème annonce le suivant : « La Mort des artistes », qui suggère la fin du bon goût et la disparition de l'art, notamment celui de la poésie et de la peinture – entre autres avec l'avènement de la photographie –. Le quatrième poème de la section raconte « La Fin de la journée » qui a tendance à plus évoquer la fin de la vie. Il conduit vers « Le Rêve d'un curieux », l'un des poèmes les plus symboliques du recueil. Enfin, « Le Voyage », le plus long poème du recueil en vers, raconte le seul vrai et long voyage, celui de la mort, ce « *vieux capitaine* »<sup>1</sup>.

Mise à part la section qui lui est réservée dans *Les Fleurs du Mal*, la mort apparaît dans les deux recueils baudelairiens, à travers une quarantaine de références dont certaines sont allégorisées. Les recueils manifestent également une présence de la mort à travers un vocabulaire patibulaire qui la suggère et que l'on identifie dans des mots comme, *tombe*, *tombeau*, *trou*, *néant* ou *gouffre*.

En définitive, la maladie apparaît dans la poésie baudelairienne à travers un langage métaphorique qui se manifeste à travers toutes les associations entre la chute, le péché de la chair, le remords et l'angoisse face au temps qui passe, ce qui rejoint les différentes et discrètes représentations de celle-ci dans l'imaginaire littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Ces manifestations métaphoriques pourraient bien être le signe que la maladie vénérienne de Baudelaire a beaucoup influencé son imaginaire poétique faisant naître une peur fondamentale de la mort. De son côté, la cruauté qui s'associe à la révolte contre la religion, suppose une peur du péché tout aussi fondamentale que celle qui apparaît nettement dans les différents textes du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Ces associations métaphoriques suscitent davantage l'intérêt de s'intéresser de plus près aux diverses manifestations de l'angoisse baudelairienne face à la fuite du temps qui est selon nous, intimement liée à la peur viscérale que le poète éprouve face à Dieu et à

---

<sup>1</sup> « Le Voyage » VIII, *FDM*, Str. 1.

la religion. Le lien entre ces deux peurs se reflèterait à travers différentes *images obsédantes*<sup>1</sup> qui sont celles de la chute, de la hantise du péché originel et de la réprobation de la femme en tant que responsable de ce péché.

L'objectif de cette partie, tel qu'il en sera question dans le chapitre suivant, est surtout de repérer dans l'imaginaire baudelairien, ces images indirectes, vraisemblablement inconscientes, qui soulignent l'ampleur de la peur ressentie par le poète face au temps qui passe et face à la mort.

## **2. Le temps qui mange la vie**

Le premier chapitre de cette partie a mis l'accent sur la peur suscitée par le corps au XIX<sup>ème</sup> siècle. Le deuxième a ensuite souligné quelques-uns des points importants dans les deux lectures psychanalytiques proposées par Blin et Smadja. Le troisième a enfin montré l'importance de la maladie dans la vie personnelle et littéraire de Baudelaire. Ceci a conduit la réflexion vers la peur du passage du temps et de la mort que nous étudierons dans ce chapitre en nous appuyant principalement sur le symbolisme négatif que propose Gilbert Durand dans « Les Visages du temps », premier chapitre de son livre *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.

La réflexion duranienne s'articule autour des symboles *thériomorphes* qui renvoient aux images animales et au schème de l'animé, des symboles *nyctomorphes* qui renvoient aux ténèbres, et des symboles *catamorphes* qui renvoient à la chute.

### **2.1. Les symboles thériomorphes et l'imaginaire animal**

Nous avons eu l'occasion de nous arrêter dans la première partie de ce travail, sur les images animales qui apparaissent dans « Au Lecteur ». Cet intérêt<sup>2</sup> s'est accompagné de quelques réflexions de G. Durand quant à l'importance des images animales dans l'imaginaire humain qui les perçoit, généralement comme étant positives ou négatives, selon leurs origines domestiques ou sauvages.

En effet, « Les visages du temps », premier livre de l'ouvrage de G. Durand,

---

<sup>1</sup> Pour reprendre l'expression de Charles Mauron in. Op. Cit.

<sup>2</sup> Cf. p. 100 à 106.

ouvre la réflexion sur les symboles *thériomorphes*<sup>1</sup> en soulignant l'importance des images animales décrites comme étant « *les plus communes et les plus fréquentes* »<sup>2</sup> dans l'imaginaire humain en faisant néanmoins, la distinction entre les animaux « *agressifs reflétant des sentiments puissants d'agressivité* » et les « *animaux domestiques* »<sup>3</sup> qui présentent un symbolisme plus positif.

Nous nous intéresserons dans ce chapitre, à toutes les manifestations animales inquiétantes qui révèlent une angoisse devant le changement et par là, devant le temps qui passe. Ces manifestations de la peur de la mort<sup>4</sup>, d'ordre animal pour la plupart, se manifestent entre autres, à travers ce que Durand appelle le *schème de l'animé*, qui renvoie à toute sorte d'animation brutale et accélérée :

*Le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique ; semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement, l'adaptation animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque. Or, le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps.*<sup>5</sup>

Les manifestations du changement brusque peuvent dans ce sens, dépasser le cadre du bestiaire, du moins dans le cas de Baudelaire, comme nous allons le voir.

En se basant sur les travaux de Bachelard<sup>6</sup>, Durand souligne que l'une des premières manifestations de l'animalité dans l'imaginaire humain se fait par les schèmes du grouillement et du fourmillement qui apparaissent souvent en rapport avec l'imaginaire insectoïde. Le premier exemple de fourmillement qu'il donne est celui de la vermine :

*Ne conservons du fourmillement que le schéma de l'agitation, du grouillement. [...] C'est ce mouvement anarchique qui d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite. C'est à ce schème péjoratif qu'est lié le substantif du verbe grouiller, la larve. Pour la conscience commune, tout insecte et toute*

---

<sup>1</sup> Les symboles prenant une forme animale.

<sup>2</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 73.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Nous avons réservé un chapitre dans notre mémoire de magister : « La phobie d'Anubis ou le bestiaire de la mort » à l'analyse des manifestations animales reflétant la peur de la mort. Ce chapitre s'arrête sur le les images du fourmillement, du sadisme dentaire ainsi que des hurlements, néanmoins, il traite exclusivement des images issues du bestiaire baudelairien et ne se consacre qu'au premier recueil en vers. Cf. A. Benelhadj (2006), p. 59 à 81.

<sup>5</sup> Ibid. p. 77.

<sup>6</sup> G. Durand [in. Op. Cit (1963), p. 76] cite Bachelard qui souligne que le *fourmillement* est « image fugitive mais première », in. *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1948, p. 56, p. 60.

*vermine est larve.*<sup>1</sup>

La poésie de Baudelaire est riche en images insectoïdes qui sont évoquées à travers le terme général d'*insecte*, ou de manière nominative : *ver*, *fourmi*, *mouche*, *termite*, *cafard* et bien d'autres hantent l'univers du poète. La *vermine* est justement le premier insecte qui apparaît aux côtés des helminthes, dès le poème-préface de *Les Fleurs du Mal*. L'insecte s'y nourrit du corps des mendiants qui se laissent volontiers dévorer.

Dans son analyse des images de la peur, M. Roberge souligne que :

*Une certaine animalité prend d'ailleurs la forme parasitaire et se confond à l'être auquel elle s'accroche. Ce parasitisme inquiétant se caractérise par le visqueux et le mou, et symbolise la destruction lente.*<sup>2</sup>

C'est bien le cas de la *larve* qui apparaît au pluriel dans « Une Charogne ». Associée aux *mouches*, l'insecte se nourrit du cadavre féminin pour finir lentement, la destruction entamée par la mort. Elle revient deux poèmes plus loin, associée à la charogne, dans « Le Vampire ». Le rapport entre l'insecte et le cadavre est présenté comme l'un des symboles du lien intime et destructeur qui relie le poète à sa maîtresse dans une atmosphère à la fois funèbre et démoniaque. Le titre même du poème souligne le caractère parasitaire sous-jacent du lien malsain et vampirique qui les unit.

Les insectes hématophages apparaissent également à travers les images de la *punaise* et de la *puce* ou encore, des « *moustiques rôdeurs* »<sup>3</sup> que la malabraise, dans son décor exotique, s'applique à « *chasser loin du lit* »<sup>4</sup>. Dans « Les Bons chiens », apparaissent d'abord les puces pour décrire l'excitation des canidés passionnés, « *sous la canicule mordante* ». Métaphore des artistes, les chiens sont décrits comme des êtres subissant le passage des saisons comme signe du passage du temps :

*A travers la brume, à travers la neige, à travers la crotte, sous la canicule mordante, sous la pluie ruisselante, ils vont, ils viennent, ils trottent, ils passent sous les voitures, excités par les puces, la passion, le besoin ou le devoir. Comme nous, ils se sont levés de bon matin, et ils cherchent leur vie où courent à leurs plaisirs.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 76.

<sup>2</sup> Martine Roberge, *L'Art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Les Presses de L'Université Laval, 2004, p. 155.

<sup>3</sup> « A Une malabraise », *Les Epaves*, v. 8.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> « Les Bons chiens », *SDP*, § 10.

De leur côté, les *punaises* sont associées à la chambre du pauvre saltimbanque à qui appartiennent deux des chiens décrits dans le poème. L'artiste et ses compagnons vivent tous dans une misère noire laquelle, au demeurant, grâce à l'art et à la tenue qui leur sied, ne les empêche pas de compter parmi les plus intelligents de leur race.

Les insectes parasites renvoient dans ce poème essentiellement à l'injustice exercée par les plus forts, ceux logés à une meilleure enseigne, pendant que la subissent, à l'instar des artistes, « Les Bons Chiens » quels que soient leurs horizons.

Dans le même contexte auquel est conférée en outre, une dimension religieuse à travers l'image d'Abel et Caïn, reviennent les punaises comme signe de prolifération péjorative de la race favorite de Dieu. « Abel et Caïn » raconte selon la vision baudelairienne – qui est également celle des romantiques de manière générale – l'injustice entre les deux frères fratricides avec une nette prédilection pour le frère maudit<sup>1</sup> :

*Race d'Abel, tu crois et broutes  
Comme les punaises des bois !*

*Race de Caïn, sur les routes  
Traîne ta famille aux abois.<sup>2</sup>*

Il arrive que ces insectes – ayant pour coutume de ronger notamment le bois – se manifestent chez Baudelaire en s'accompagnant de la *fourmi*, de la *chenille* et du *termite*. Ces trois insectes apparaissent particulièrement dans « L'Irréparable », où leur association confère au texte une angoisse constante et un souffle funèbre, saccadé par les interrogations et les exclamations disséminées tout au long de la pièce.

Le point commun entre ces petites bêtes est qu'elles sont employées pour décrire la fatalité de l'erreur et du péché irréparable qui donnent naissance à l'allégorisation du *Remords* qui ronge le corps de l'intérieur. Comme lui, elles sont ce qui détruit lentement ce qu'il y a de plus solide.

Associée au symbolisme funèbre de l'*araignée*, la *fourmi* revient dans « Un Cheval de race » pour renvoyer à la vieillesse d'une femme décrite, à la manière de la femme-squelette dans « Danse macabre », à travers un vocabulaire des plus lugubres. Une laideur dans laquelle le poète arrive une fois de plus, à déceler du charme.

---

<sup>1</sup> Cf. p. 373 à 376.

<sup>2</sup> « Abel et Caïn », Str. 5 & 6.

De son côté, le *ver* – se nourrissant de cadavres – est l'insecte le plus cité dans la poésie baudelairienne. Il est souvent mis en rapport avec les images de la mort et du tombeau en symbolisant la vie souterraine sous l'herbe grasse. Dans « Le Mort joyeux », le poète l'interpelle – comme il le fait avec tous les cadavres qui traversent son œuvre – pour l'inviter à se nourrir de son propre corps, ce qui n'est pas sans rappeler les mendiants qui laissent les vermines se nourrir de leur sang dans la première strophe d'« Au Lecteur » :

*Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,  
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux !  
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,*

*À travers ma ruine allez donc sans remords,  
Et dites-moi s'il est encor quelque torture  
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts !<sup>1</sup>*

Par ailleurs, l'image du *ver* est constamment associée à la désagrégation métaphorique que provoque le remords à la fois dans l'esprit et dans le corps du poète. Dans « Le Crépuscule du soir » et sous l'égide « *des démons malsains* »<sup>2</sup> qui insufflent leurs maléfices à la tombée de la nuit, c'est l'allégorisation de la *Prostitution* qui, tel un *ver*, « *dérobe à l'homme ce qu'il mange* »<sup>3</sup>. Le remords<sup>4</sup> n'y est pas expressément nommé mais apparaît, sous-jacent à travers le mal animé par les démons.

L'image du *ver* se manifeste aux côtés de celles de la *chenille*, de la *fourmi* et du *termite* qui rongent patiemment le bois du chêne ou les fondations du bâtiment dans « L'Irréparable ». Egaleme nt associé au *Remords*, le *ver* ronge quant à lui, les corps des morts dont il se nourrit. Il se manifeste également en rongeur de la chair humaine dans « Remords posthume » où le poète décrit à Jeanne Duval, son irrémédiable avenir dans « *un caveau pluvieux* » et « *une fosse creuse* »<sup>5</sup> qui rappelle celle dont il rêve pour lui-même dans « Le Mort joyeux ».

Le rapprochement entre le 'cadavre', le 'remords' et le 'ver' revient dans le deuxième « Spleen » où, dans un sentiment de désespoir et de solitude, le poète s'identifie à un cimetière dans lequel « *comme des remords, [...] de longs vers / [...] s'acharnent*

---

<sup>1</sup> « Le Mort joyeux », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>2</sup> « Le Crépuscule du soir », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Cf. Analyse des références au remords dans le chapitre précédent, p. 411-414.

<sup>5</sup> « Le Mort joyeux », *FDM*, Str. 1.

*toujours sur [s]es morts les plus chers* »<sup>1</sup>. Cette identification du poète à la mort à travers l'image du cimetière, peut rappeler la pièce « XXV » où le *je* s'animalise et s'avilit en se comparant à des *vermisseaux*. De son côté, le corps de la femme, tout aussi animalisé, est implicitement décrit comme un cadavre.

Loin du remords mais tout aussi intimement lié à la mort ainsi qu'à la solitude, Baudelaire évoque le *ver* dans la pièce « C » dans son hommage à Mariette, la servante décédée. L'incipit du poème s'adresse à Mme Aupick en sous-entendant la jalousie que celle-ci éprouvait à l'endroit de cette femme disparue. L'amour que porte Baudelaire pour Mariette le replonge dans les souvenirs d'un lointain passé. Triste à la disparition de « *la servante au grand cœur* »<sup>2</sup>, le poète cède à une imagination funèbre qui lui prête des images d'outre-tombe où il se laisse imaginer ce que peuvent penser les morts, ces « *vieux squelettes gelés travaillés par le ver* »<sup>3</sup>, dans la solitude et la douleur qu'ils ressentent sous le froid de l'hiver.

Par ailleurs, les images insectoïdes apparaissent dans la poésie baudelairienne sous le nom générique d'*insecte*. Cette désignation se manifeste également en rapport avec le travail du ver sur le cadavre.

Tout aussi bien dans le poème éponyme que dans « L'Imprévu », l'horloge, symbole du temps, prend la parole pour annoncer le moment fatidique de la mort de l'homme « *qu'habite et que ronge le ver* » :

« L'Horloge », *FDM*, strophe 3

*Trois mille six cents fois par heure, la Seconde  
Chuchote : Souviens-toi ! — Rapide, avec sa voix  
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,  
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !*

« L'Imprévu », *Les Épaves*, strophe 5

*L'Horloge à son tour, dit à voix basse : « Il est mûr,  
Le damné ! J'avertis en vain la chair infecte.  
L'homme est aveugle, sourd, fragile comme un mur  
Qu'habite et que ronge un insecte ! »*

La « *trompe immonde* » qui lui est attribuée dans « L'Horloge », accentue le caractère hématophage et parasitaire, souligné métaphoriquement par l'image du temps qui se nourrit du corps. Ce qui n'est pas sans rappeler la dixième pièce de *Les Fleurs du Mal* où l'allégorie du *Temps*, effroyable ennemi, s'empresse de se nourrir tel un vampire, du sang qui s'échappe du cœur à l'instar de « La Fontaine de sang » :

— Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,

<sup>1</sup> « Spleen : *J'ai plus de souvenirs* », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> « C : La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid.

*Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !<sup>1</sup>*

Dans le recueil en prose, apparaissent des insectes musqués accompagnant le premier Satan dans « Les Tentations ». Cette manifestation participe elle aussi à consolider le lien entre la mort et le mal à travers les images insectoïdes.

Toutes ces références directes aux insectes qui se manifestent comme parasites en se nourrissant du corps et du sang du poète et en le vidant de son énergie vitale, soulignent la peur devant la fuite du temps, devant la vieillesse et la maladie que le passage temporel occasionne. Leur association au remords et au diable souligne la dimension religieuse à travers l'angoisse que suscite le péché.

Ces images explicitement nominatives ne sont pas les seules. En effet, comme il a été annoncé au début du chapitre, l'angoisse devant le passage du temps se manifeste également selon Durand<sup>2</sup>, à travers des images de fourmillement. L'imaginaire humain exprimerait ainsi son angoisse devant le changement par un langage qui relève de l'agitation.

Le schème du fourmillement apparaît dans plusieurs des poèmes précédents où se manifestent des images insectoïdes. A l'instar de celles-ci, il est souvent employé pour accentuer le sentiment d'angoisse que suscite la peur du temps et de la mort tout en restant intimement lié au Mal.

Accompagnant la *vermine* et les *helminthes*, il apparaît dans « Au Lecteur » pour décrire les démons qui habitent les cerveaux du poète et de son lecteur. Ces créatures du Mal y festoient comme pour fêter une victoire. L'image du fourmillement accentue ici l'idée première que Baudelaire a voulu souligner dans son poème-préface, celle de l'omniprésence du Mal qu'il présente comme irrémédiable, sans nulle possibilité de rédemption<sup>3</sup>.

Le schème du fourmillement se manifeste également dans les cinquième et sixième strophes d'« Une charogne ». Il apparaît dans le bourdonnement des *mouches* qui voltigent autour du cadavre ainsi que dans le mouvement que provoquent les « *noirs*

---

<sup>1</sup> « L'Ennemi », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> Cf. à la citation de Durand, p. 471.

<sup>3</sup> Cf. à l'analyse de « Au Lecteur », p. 38-39.

*bataillons de larves* »<sup>1</sup> qui se nourrissent de ses viscères et en sortent « *en se multipliant* »<sup>2</sup>.

C'est au « Crépuscule du soir » que se réveille l'allégorie de la *Prostitution*, s'allumant « *dans les rues / Comme une fourmière* »<sup>3</sup> qui « *ouvre ses issues* »<sup>4</sup> sous le commandement « *des démons malsains* »<sup>5</sup> à l'aide desquels elle arrive, moyennant les charmes cafards qu'elle enfuit en elle, à se délinéer un sombre chemin pour agiter « *la cité de fange* »<sup>6</sup>, à l'instar du *Remords* « *qui vit, s'agite et se tortille* »<sup>7</sup> dans « L'Irréparable ».

L'image de la ville, vraisemblablement parisienne, apparaît souvent au soir en association avec un fourmillement à connotation péjorative, par le lien qu'il entretient avec la débauche ou avec les démons comme on peut le noter dans « *Mademoiselle bistouri* », où « *la vie fourmille de monstres innocents* »<sup>8</sup> ; dans « *Les Sept vieillards* », où « *le colosse puissant* »<sup>9</sup> qu'est la ville est décrit comme une « *fourmillante cité* »<sup>10</sup> ; dans « *Les Petites vieilles* », où les fantômes de ces êtres décharnés « *travers[e] de Paris, le fourmillant tableau* »<sup>11</sup> ; dans « *Un hémisphère dans une chevelure* », où le poète voit dans la chevelure de sa maîtresse, « *un port fourmillant de chants mélancoliques* » ; ou encore dans « *Le Vin des chiffonniers* » où « *Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux / [...] l'humanité grouille en ferments orangeux* ».<sup>12</sup>

En d'autres termes, le fourmillement de la cité parisienne reflète la bacchanale de la ville. Son lien avec la mort rappelle toutes les associations, précédemment notées, entre la mort et la débauche.

De son côté, l'île de Lesbos dans le poème éponyme – qui plonge le lecteur dans le passé antique du bloc insulaire grec – est décrite entre autres, à travers les baisers « *orangeux et secrets, fourmillants et profonds* »<sup>13</sup> qui rappellent là encore, la liberté que confère l'imaginaire baudelairien à la période antique et que la modernité chrétienne décadente transforme en interdiction.

---

<sup>1</sup> « Une charogne », *FDM*, Str. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 6.

<sup>3</sup> « Le Crépuscule du soir », *FDM*, Str. 2.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> « L'Irréparable », *FDM*, Str. 1.

<sup>8</sup> « *Mademoiselle bistouri* », *SDP*, § 16.

<sup>9</sup> « *Les Sept vieillards* », *FDM*, Str. 1.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> « *Les Petites vieilles* », *FDM*, Str. 7.

<sup>12</sup> « *Le Vin des chiffonniers* », *FDM*, Str. 1.

<sup>13</sup> « *Lesbos* », *Les Epaves*, Str. 2.

L'agitation peut également renvoyer au châtement. Tel est le cas dans « Un Voyage à Cythère » où elle accompagne la damnation du pendu de l'île, à travers l'image de la « *grande bête* » qui s'agite autour de lui « *comme un exécuteur* »<sup>1</sup>.

En intime lien avec le mal satanique, il arrive que l'agitation soit intérieure au poète comme on peut le noter dans « La Destruction », où douloureusement, ce dernier avoue sentir « *à [s]es côtés s'agit[er] le Démon* »<sup>2</sup> qui lui miroite des illusions spécieuses pour mieux le conduire vers la damnation et la destruction. Parmi ces illusions apparaît la séduction féminine charmeuse de la femme-serpent comparée aux jongleurs ensorceleurs qui agitent les reptiles au bout de leur bâtons dans la pièce « XXVII : *Avec ses vêtements ondoyants* » et dans « Le Serpent qui danse ». Au sujet de cette démarche dansante de la femme-serpent, P. Brunel souligne que :

*Rien n'est moins dansant en principe que le serpent qui rampe : mais les jongleurs sacrés ont le pouvoir magique de faire danser ce qui ne danse point, et la poésie s'accorde le même privilège*<sup>3</sup>.

Annonçant la mort de la race d'Abel imaginée telle une « *charogne / Engraiss[ant] le sol* »<sup>4</sup> dans la deuxième partie d'« Abel et Caïn », l'on voit poindre dans les neuvième et onzièmes strophes, un vocabulaire du fourmillement qui se manifeste à travers le verbe *pulluler* qui s'associe, comme noté plus haut, à la comparaison entre la tribu et *les punaises de bois*.

Par ailleurs, le *schème de l'animé* se manifeste également, comme le précise Durand, par le changement brusque qui relève aussi de l'angoisse face au temps qui passe. Certains des changements brusques que l'on peut relever dans la poésie baudelairienne, relèvent des rapports du poète avec la femme. En effet, des textes comme « A une passante », mettent en scène des rencontres furtives qui s'éloignent aussitôt qu'elles apparaissent.

R. Grenier souligne que ce thème de *l'amour mort-né* constitue l'une des caractéristiques de la littérature romantique qu'il relie au deuil, notamment dans « Le Cygne » :

*Un thème familier aux romantiques est l'amour mort-né, où le coup de*

---

<sup>1</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 10.

<sup>2</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Pierre Brunel, *Baudelaire et le « Puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 156.

<sup>4</sup> « Abel et Caïn II », *FDM*, Str. 1.

*foudre et la séparation sont simultanés, où une seconde suffit à embraser et à désespérer deux cœurs. C'est le comble de l'inachèvement. « Un éclair... puis la nuit ! » s'écrie Baudelaire dans A une passante. [...] La Passante de Baudelaire est en grand deuil, sans doute veuve, comme l'Andromaque du Cygne, ce grand poème sur la perte, l'exil, la défaite, tout ce qui interrompt le cours d'une vie.*<sup>1</sup>

L'instant fugace est également ce qui caractérise des poèmes comme « Le Beau navire », où la « *majestueuse* »<sup>2</sup> femme-enfant s'éloigne pendant que le poète décrit son enchantement ; « *Mœsta Errabunda* », où c'est « *l'innocent paradis* » qui se fait « *plein de plaisirs furtifs* »<sup>3</sup> ; « Le Fantôme », où le frissonnement de Jeanne, même lorsqu'il se fait brusque, montre « *la grâce enfantine du singe* »<sup>4</sup> ; « La Chambre double », où l'apparition féminine disparaît brusquement laissant place à la douleur de la réalité qui déchire le poète ; « Chant d'automne », où ce dernier implore de la femme une « *douceur [même] éphémère* »<sup>5</sup> ; « Confession », où des chats passent « *furtivement / [...] comme des ombres chères* »<sup>6</sup>.

Dans « Les Hiboux », le poète fait ressortir la sagesse de ces oiseaux nocturnes en mettant l'accent sur la méfiance que devraient inspirer « *le tumulte* » et « *le mouvement* » ainsi que les ombres fugitives :

*Leur attitude au sage enseigne  
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne  
Le tumulte et le mouvement ;*

*L'homme ivre d'une ombre qui passe  
Porte toujours le châtiment  
D'avoir voulu changer de place.*<sup>7</sup>

Dans l'archétypologie thériomorphe et au schème du changement brusque, Durand ajoute « *le thème du Mal* » qui peut s'exprimer à travers *la poursuite fatale, l'errance aveugle de Caïn*<sup>8</sup> ou encore, dans la *chevauchée funèbre* du cheval chtonien car « *le cheval*

---

<sup>1</sup> R. Grenier, Op. Cit. p. 20. Grenier cite plusieurs autres exemples de l'amour-né qui rentrent selon lui dans le cadre de l'inachèvement, le thème même du numéro de la revue où son article est publié. Il cite entre autres, en sculpture, Michel-Ange et Rodin ; en littérature, *Passages* d'Henri Michaux (1951), *La Dame au petit chien* d'Anton Tchekhov (1899) ; « Artémis » de G. De Nerval dans *Les Chimères* (1854).

<sup>2</sup> « Le Beau navire », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> « *Mœsta Errabunda* », *FDM*, Str. 6.

<sup>4</sup> « Un Fantôme : III- Le Cadre », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> « Chant d'automne II », *FDM*, Str. 2.

<sup>6</sup> « Confession », *FDM*, Str. 3.

<sup>7</sup> « Les Hiboux », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>8</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 78.

*est isomorphe des ténèbres et de l'enfer* »<sup>1</sup>. Pour cela, Durand se base sur les travaux en démonologie d'Édouard Langton qui constate que l'imaginaire associe toujours les puissances maléfiques à des symboles d'animaux, le plus souvent redoutés par l'homme. Il arrive donc que l'animation accélérée soit exprimée par des images équestres, notamment avec la dimension religieuse qui leur confère, à travers l'épisode biblique de la chevauchée infernale, une connotation de la chute et de la fin des temps. Durand souligne à ce propos :

*Il n'est pas moins vrai que ce schème de la fuite devant le Destin a des racines plus archaïques [...]. Baudouin a raison de rattacher ce thème de l'errance [...] au symbolisme du cheval. C'est la chevauchée funèbre ou infernale qui structure moralement la fuite et lui donne ce ton catastrophique [...]. Le cheval est isomorphe des ténèbres et de l'enfer.*<sup>2</sup>

L'image du cheval apparaît à plusieurs reprises dans la poésie baudelairienne où elle est symbole de la mort ou du désir de mourir. D'inspiration picturale<sup>3</sup>, « Une Gravure fantastique » plonge justement le lecteur dans un univers infernal pour le moins apocalyptique<sup>4</sup>, à travers l'image effrayante d'un cavalier blafard qui « *essouffle un cheval / Fantôme comme lui* »<sup>5</sup>. Ensemble, ils « *foulent l'infini d'un sabot hasardeux* »<sup>6</sup>.

Par ailleurs, la première strophe de « Le Goût du néant » dont le titre même souligne le désir de mourir, le cheval apparaît comme métaphore du poète et de son esprit fatigué et moribond à cause de l'espoir, allégorisé dans le poème, qui l'a quitté. Le cheval est également présent à travers un vocabulaire chevalin qui apparaît dans l'emploi des mots *éperon* et *enfourcher*. L'esprit du poète à l'espoir trépassant est finalement comparé à un « *vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute* »<sup>7</sup>.

En plus de leur référence à la mort, le point commun entre « Une gravure fantastique » et « Le Goût du néant » est l'absence de l'éperon qui revient dans « Le Vin des amants » où le poète invite sa maîtresse à partir à cheval « *sans mors, sans éperons,*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Félix Leakey montre dans « Baudelaire et Mortimer », in. *Frensh Studies*, avril 1953, p. 101-115 que Baudelaire s'inspire ici d'un dessin de John Hamilton Mortimer. D'ailleurs, à sa première publication, cette pièce avait pour titre « Une gravure de Mortimer ».

<sup>4</sup> Chérix (Op. Cit. p. 261) souligne la ressemblance avec le cheval pâle qui apparaît dans *Apocalypse* : « Et celui qui le montait s'appelle la Mort, comme une suite, il y a le peuple des Démon ; et il fut donné à la Mort pouvoir sur le quart de la terre pour faire périr les hommes par le glaive... » (Apoc. VI : 7-8).

<sup>5</sup> « Une Gravure fantastique », v. 4-5.

<sup>6</sup> Ibid. v. 8.

<sup>7</sup> « Le Goût du néant », *FDM*, Str. 1.

*sans brides* »<sup>1</sup>. Cette absence de ce qui maintient le cheval, pourrait être un signe de liberté par la perte du contrôle de la monture qui au final, à travers sa symbolique funeste, ne peut être contrôlée.

Bien que modernisée à travers l'humour qui la caractérise, la quarante-sixième pièce du recueil en prose est tout aussi imprégnée d'une dimension religieuse qui se souligne dès le titre : « Perte d'auréole ». Dans cette pièce où le poète décrit avec humour la chute d'un ange qui perd son statut vraisemblablement à trop errer près des humains, le cheval et la mort apparaissent en intime lien, consolidé par un mouvement brusque qui précipite la chute. Le narrateur du poème, victime de cette chute qu'il semble prendre à la légère, à la manière de celui dans « Le Joueur généreux » qui perd son âme sans état d'âme, décrit sa phobie des chevaux qui pourrait être le signe d'une peur de la mort et du jugement qui précède le châtement :

*Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam.*<sup>2</sup>

Nous remarquons qu'en plus de son rapport avec l'animal, la perte de l'auréole est mise en rapport avec le chaos qui règne sur la ville – qui n'est pas sans rappeler le fourmillement de la cité relevé plus haut –, ainsi qu'avec le mouvement brusque qui provoque la chute de l'ange.

Dans « Le Vin de l'assassin », la référence au cheval est absente mais s'exprime implicitement via l'attelage du « chariot aux lourdes roues / Chargé de pierres et de boues »<sup>3</sup>, que le meurtrier invite à découper son propre corps pour le libérer de son sentiment de culpabilité. Tout aussi coupable et rongé par le remords, le poète fait appel dans « L'Irréparable » – que l'on a vu riche en références insectoïdes –, à l'image du « sabot du cheval [qui] froisse »<sup>4</sup> le mourant.

Dans « Un Cheval de Race », à travers un oxymore esthétique qui rappelle celui de « Danse macabre », le poète décèle de la beauté chez une femme que la débauche et le temps ont marquée de leur dent féroce. Certes vieillie, elle garde néanmoins, à l'instar des

---

<sup>1</sup> « Le Vin des amants », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « Perte d'auréole », *SDP*, § 2.

<sup>3</sup> « Le Vin de l'assassin », *FDM*, Str. 12.

<sup>4</sup> « L'Irréparable », *FDM*, Str. 3.

« *chevaux de grande race* »<sup>1</sup> contemplés d'un regard connaisseur, un « *charme vague, mais éternel* »<sup>2</sup>. L'association de la débauche et du temps à l'image équestre de la femme, renforce le lien entre la vieillesse de son corps, ses péchés et sa mort imminente.

Dans « Les Litanies de Satan », le poète trouve comme souvent dans le Diable, un allié salvateur qui permet de soulager temporairement, les douleurs à travers les paradis artificiels dont il a confié le savoir aux hommes :

*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 soufre,<sup>3</sup>*

Loin de la chimie de l'illusion, certaines des femmes baudelairiennes trouvent refuge dans l'amour lesbien. Dans « Femmes damnées », pour convaincre Hippolyte de la douceur de l'amour qu'elle lui porte, Delphine prévient son amante de la cruauté sauvage de l'homme qu'elle n'hésite pas à associer au cavalier de la mort :

*Ils passeront sur toi comme un lourd attelage  
De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié...  
Hippolyte, ô ma sœur ! tourne donc ton visage,  
Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié,<sup>4</sup>*

Par ailleurs, Durand ajoute au symbolisme équestre, un autre taurin, tout aussi imprégné de la peur devant la fuite du temps :

*C'est toujours une angoisse qui motive l'un et l'autre, et spécialement  
une angoisse devant tout changement ; devant la fuite du temps [...].  
Cheval et taureau ne sont que des symboles, culturellement frappants,  
qui renvoient à l'alerte et à la fuite de l'animal humain devant l'animé en  
général.<sup>5</sup>*

Dans la poésie baudelairienne, c'est le bœuf et le bélier qui se présentent comme des doublets du cheval dans cette angoisse face au temps et au changement. On a vu le bœuf dans « Femmes damnées », accompagner l'image équestre pour exprimer la peur de

---

<sup>1</sup> « Un Cheval de race », *SDP*, § 6.

<sup>2</sup> Ibid. § 5.

<sup>3</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 10 & 11.

<sup>4</sup> « Femmes damnées : *Delphine et Hippolyte* », *Les Epaves*, Str. 9.

<sup>5</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 88.

Delphine à l'idée de voir Hippolyte lui préférer des bras masculins. On le retrouve à la fin de « La Chambre double » se manifester avec le retour du temps qui était suspendu. Comme précédemment vu, le poète raconte dans cette pièce en prose, la vision fantasmagorique et vraisemblablement démoniaque d'une femme à la beauté idéale dont la présence a suspendu le temps. Brusquement, la vision s'évapore, le temps se restaure, allégorisé et cruel, pour meurtrir le poète qui se retrouve en damnation :

*Oui ! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. « – Et hue donc ! bourrique ! Hue donc, esclave ! Vis donc, damné ! »<sup>1</sup>*

L'image du bélier apparaît quant à elle, dans « Chant d'automne » dans un univers qui rappelle celui de « L'Irrémédiable » où les insectes rongent bois et bâtiments. En effet, cette pièce est marquée par une chute corporelle qui semble causée par la maladie et la vieillesse pour annoncer « *les froides ténèbres* »<sup>2</sup> de la mort. Le chant qu'annonce le titre est mélancolique, voire dépressif et l'automne n'y est qu'un avant-goût de l'hiver. Le bois rongé par les insectes dans « L'Irrémédiable », semble être dans cette pièce, plus résistant. Il est le serf de la mort à travers l'échafaud qu'il aide à construire et le cercueil que le poète entend clouer. Le bâtiment se personnifie quant à lui, pour symboliser le poète lui-même qui s'écroule sous les coups du bélier :

*J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;  
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.  
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe  
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.*

*Il me semble, bercé par ce choc monotone,  
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...  
Pour qui ? — C'était hier l'été ; voici l'automne !  
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.<sup>3</sup>*

Le bruit que le poète entend est annonciateur de mort. Il est tout aussi effrayant et angoissant que les glapissements, les hurlements et les grognements des monstres du poème-préface de *Les Fleurs du Mal*. Pour Durand, « *Le cri animal* » est justement « *un aspect bruyant de la thériomorphie* »<sup>4</sup>. On le voit dans la poésie baudelairienne apparaître

---

<sup>1</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 19.

<sup>2</sup> « Chant d'automne », I, *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 3 & 4.

<sup>4</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 84.

dans « *Les cris lamentables des loups* »<sup>1</sup>, annonciateurs de mort dans « Sépulture » ou dans le cri des « *entrailles* » qui « *hurlent à la faim* »<sup>2</sup> dans « Abel et Caïn ».

L'image de l'animal prédateur manifeste un grand dynamisme. En effet, le loup peut être l'un des symboles du mal démoniaque comme on peut le noter dans « Le Crépuscule du soir » où il s'associe au criminel. Il symbolise également la débauche comme il apparaît dans « Femmes damnées » où il qualifie l'errance et la course de Delphine, d'Hippolyte et de toutes les femmes saphiques, ou encore, la mort<sup>3</sup> dans « L'Irréparable » où il flaire l'agonisant. Dans « Laquelle est la vraie ? », le loup devient le doublet du poète qui s'identifie à lui après la mort de Bénédicte, la femme qui « *remplissait l'atmosphère d'idéal* »<sup>4</sup>, avec probablement, toutes les connotations précédentes qui participent à nourrir l'impossibilité d'atteindre l'infini recherché dans la vie terrestre :

*Et pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, Je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.*<sup>5</sup>

Dans « Les Phares », ce sont les œuvres artistiques qui donnent voix à leurs auteurs. Elles sont présentées à Dieu comme des cris mais également comme des 'malédiction', des 'blasphèmes', des 'plaintes' mais aussi des 'extases'<sup>6</sup>. Ce même cri revient dans « Le Confiteur de l'artiste » où la nature apparaît comme une tentatrice de l'orgueil, face à laquelle le poète s'exclame :

*Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.*<sup>7</sup>

Les hurlements apparaissent également dans « Spleen » où le poète décrit l'« *affreux hurlement des cloches* »<sup>8</sup> qui fait écho à la révolte contre Dieu ; dans « Obsession », où le hurlement de l'orgue effraye, « *comme des cathédrales* », les « *cœurs*

---

<sup>1</sup> « Sépulture », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> « Abel et Caïn », *FDM*, Str. 6.

<sup>3</sup> Durand précise que : « le loup est assimilé aux dieux du trépas et aux génies infernaux. », in. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 91.

<sup>4</sup> « Laquelle est la vraie ? », *SDP*, § 1.

<sup>5</sup> *Ibid.* § 5.

<sup>6</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 9.

<sup>7</sup> « Le Confiteur de l'artiste », *SDP*, § 4.

<sup>8</sup> « Spleen : Quand le ciel bas et lourd », *FDM*, Str. 4.

*maudits* »<sup>1</sup> ; dans « A une passante », où l'amour mort-né souligné plus haut, a lieu dans une rue parisienne assourdissante.

Des hurlements sinistres de douleur jaillissent également du recueil en prose avec les cris de la femme sauvage torturée par son mari dans une cage, ainsi que les râles des malades qui s'élèvent au couchant en conférant une « *lugubre harmonie* »<sup>2</sup> à l'atmosphère. Ces hurlements sont en outre, associés à l'ululation des hiboux ainsi qu'au sabbat des sorcières, ce qui confère au poème un caractère patibulaire et maléfique.

Les cris et les hurlements, signaux d'une mort proche et certaine, peuvent, comme le précise Durand, « *servir de transition entre le schème de l'animation et la voracité sadique* »<sup>3</sup> qui s'est déjà manifestée à plusieurs reprises dans ce chapitre. En effet, « *le grouillement anarchique se transforme en agressivité, en sadisme dentaire* »<sup>4</sup>, permettant ainsi de transiter vers la deuxième épiphanie que peuvent exprimer les images thériomorphes : la gueule lancinante, « *la gueule armées de dents acérées, prête à broyer et à mordre* »<sup>5</sup>. La morsure devient alors un autre signe de l'angoisse face au temps qui passe :

*C'est donc une gueule terrible, sadique et dévastatrice qui constitue la seconde épiphanie de l'animalité. Un poète inspiré retrouve naturellement l'archétype de l'ogre Kronos lorsqu'il prend à la lettre l'expression figurée « la morsure du temps ».*<sup>6</sup>

Dans la poésie baudelairienne, ces animaux effrayants se manifestent à travers des charognards aux dents lancinantes. On a vu plus haut l'image du loup, de la chienne et du chien comme symboles de la mort. Se joignent à eux les chacals, les lices, les panthères et les vautours, symboles des péchés dans « Au Lecteur ». Apparaissent également des animaux terrifiants mais anonymes, désignés par les noms de *bête* ou de *bête féroce*, comme on l'a vu entre autres dans « Un Voyage à Cythère », accompagnés des panthères et des corbeaux. Ces derniers apparaissent au singulier, invité par le poète dans « Le Mort Joyeux » à « *saigner tous les bouts de [s]a carcasse immonde* »<sup>7</sup>

Par ailleurs, en s'allégorisant, il arrive que le *Temps* se transforme en une sorte de

---

<sup>1</sup> « Obsession », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « Crépuscule du soir », *SDP*, Str. 1.

<sup>3</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 90.

<sup>4</sup> Ibid. p. 89.

<sup>5</sup> Ibid. p. 90.

<sup>6</sup> Ibid. p. 90.

<sup>7</sup> « Le Mort Joyeux », *FDM*, Str. 3.

bête sauvage qui suscite la peur et qui s'attaque au corps. On l'a vu régner en dieu tout puissant qui fait toute résistance vaine. On l'a vu dans « Le Guignon » se présenter comme étant court, telle l'épée de Damoclès, face à l'Art qui quant à lui, est long. On l'a également noté tel un animal fauve marquant de sa dent la femme vieillie dans « Un Cheval de race » ou dans « La Chambre double », exercer sa cruauté sur le poète.

Dans « L'Ennemi », présentée tel un redoutable adversaire, l'allégorisation du Temps ronge le corps du poète et de son lecteur et se nourrit de leur sang. Ils apparaissent, tous deux, à travers le *nous* qu'emploie le poète. Cette description du temps n'est pas sans rappeler celle dans « Le Voyage » où il apparaît comme un « *ennemi vigilant et funeste* »<sup>1</sup> ou celle dans « Le Portrait », où il est un « *injurieux vieillard* » qui « *chaque jour frotte avec son aile rude* »<sup>2</sup> pendant qu'il « *engloutit* » le poète, « *comme la neige immense* »<sup>3</sup>, dans « Le Goût du néant ». Même l'univers intermédiaire dans « Les Dons des fées » ne peut échapper « *à la terrible loi du Temps* »<sup>4</sup>.

L'agressivité des créatures sauvages qui reflètent la peur devant le temps peut également s'exprimer à travers des images imaginaires, souvent issues de la mythologie. Parmi elles, on peut citer les chimères qui enfourchent les hommes dans « Chacun sa chimère » telles des montures qui rappellent Sisyphe et son rocher. Avec autant de résignation que le personnage de la mythologie, ces hommes supportent non seulement le poids, mais aussi les griffes que ces monstres ont planté dans leur poitrine. Elles rappellent les « *ongles des harpies* »<sup>5</sup> dont est dotée la femme du poète qualifié lui-même de monstre dans « Bénédiction ».

Parmi ces créatures<sup>6</sup>, le monstre est la bête imaginaire la plus citée dans la poésie baudelairienne. On a eu l'occasion de nous arrêter dans l'analyse de l'image du poète, sur la nature monstrueuse qui contribue à son originalité<sup>7</sup>. Le monstre apparaît par ailleurs, comme source fertile de peur dans l'imaginaire baudelairien ainsi que dans l'imaginaire occidental de manière générale, qu'il soit mythologique, religieux ou littéraire.

---

<sup>1</sup> « Le Voyage », VI, *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « Un Fantôme : IV. Le portrait », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> « Le Goût du néant », *FDM*, Str. 5.

<sup>4</sup> « Les Dons des fées », *SDP*, § 5.

<sup>5</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 12.

<sup>6</sup> En se basant sur l'article d'André Siganos intitulé « Bestiaire mythique », [in. *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Brunel Pierre, Paris, Rocher, 1988. Réédition augmentée, 1994, p. 208-240] notre travail de magister avait consacré un chapitre à l'analyse du *mythe de l'animal, de l'animal mythique et de l'animal mythique littéraire*. Cf. A. Benelhadj (2006), *Op. Cit.* p. 116 à 123.

<sup>7</sup> Cf. à l'image du monstre dans la vision baudelairienne du poète, p. 135 à 137.

En effet, l'historiographie du monstre remonte à l'antiquité avec des créatures composites telles que la chimère et arrive jusqu'aux fœtus difformes exposés dans les bocaux des sciences médicales, en passant par les images monstrueuses conférées à Satan dans les textes sacrés. De fait, le monstre présente différentes connotations qui peuvent être d'ordre biologique, lorsque l'existence du monstre est la conséquence d'une malformation, ou moral, lorsque le monstrueux est rattaché à une particularité psychologique qui souvent est liée à la cruauté<sup>1</sup>. L'imaginaire monstrueux reste néanmoins, très proche voire en intime relation avec l'imaginaire animal car « *ce qui n'est pas homme, ce qui n'en a plus l'apparence, se teinte rapidement d'animalité* ». <sup>2</sup> Cette tradition du monstrueux qui présente diverses origines se reflète dans l'imaginaire à la fois littéraire et artistique.

Le terme de monstre est récurrent dans les deux recueils baudelairiens où il jouit d'un dynamisme qui lui confère différentes connotations. Il peut renvoyer à un homme, comme pour ce qui est de la description du poète, ou à une femme comme dans le poème éponyme, « Le Monstre ». Il peut également renvoyer à des créatures qui relèvent de la mythologie comme il est le cas dans « Chacun sa chimère », « La Géante » ou « Hymne à la beauté » ; à des œuvres d'art, comme il est le cas dans « Le Masque » où « *La femme au corps divin [...] / Par le haut se termine en monstre bicéphale !* » <sup>3</sup> ; ou plus simplement, à une idée plus générale ancrée dans l'imaginaire populaire : celle d'un être difforme comme il est le cas de la vieille corporelle dans « Les Sept vieillards » ou « Les Petites vieilles » ou encore, les corps contemporains du poète, marqués par les affres de la modernité.

Il arrive aussi que l'image du monstre soit employée de manière implicite, sans le nommer expressément, mais en employant un champ lexical qui évoque l'horreur physique d'un corps monstrueux ou simplement d'une créature qui suscite la peur comme on l'a vu plus haut dans l'image allégorisée du *Temps*. C'est le cas de l'*Ennui* dans « Au Lecteur », « *monstre délicat* » <sup>4</sup> qui apparaît aux côtés des animaux de la ménagerie énumérés par le poète à la huitième strophe. Malgré la réalité de leur référent, la symbolique de ces animaux, employés comme métaphore des sept péchés capitaux, est exacerbée – par la

---

<sup>1</sup> Lire à ce propos deux ouvrages qui retracent l'évolution de la notion de *monstre* à travers l'histoire des différents champs de recherche : *Monstre et imaginaire social : approches historiques*, sous la direction d'Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, Creaphis éditions, Paris, 2008 et Jorge Luis Borges, *Manuel de zoologie fantastique*, [traduction de G. Estrade, Y. Péneau], Bourgois, Paris, 1980.

<sup>2</sup> Pierre Ancet, « Brève histoire des idées et représentations des monstres hybrides entre l'homme et l'animal », in. *Homme et animal, la question des frontières*, Collection « Update Sciences et Technologies », Édition Quæ, Versailles, Paris, 2009.

<sup>3</sup> « Le Masque », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 10.

clôture du poème avec l'image du monstre – au point de les faire passer eux aussi pour des monstres nourrissant la peur du lecteur.

Le terme de *monstre*, du latin *monstrum*, signifie « *phénomène singulier* »<sup>1</sup>. Roger Bozzetto voit en lui un signe des puissances du Bien ou du Mal :

*Pour l'Antiquité, et jusqu'à l'aube de ce siècle en Occident, le monstre comme objet du monde est un signe, c'est-à-dire qu'il est porteur d'un sens. [...] Si Aristote tient les monstres pour des "erreurs" de la nature, le frère de Cicéron les présente comme des moyens de divination, cautionnant une sorte de tératomancie. Puisque ces formes sont singulières et marquent un écart, elles doivent avoir une signification particulière à cause de cet écart. Ce seraient donc des signes par lesquels Dieu, ou la Nature, ou encore le diable se manifestent et donnent ainsi un avertissement aux hommes.*<sup>2</sup>

Cette interprétation de l'image du monstre en tant que signe divin ou diabolique rappelle son emploi dans « Bénédiction ». Par ailleurs, dans l'un des hommages rendus à l'esthétique, le poète s'interroge dans « Hymne à la Beauté » sur l'origine de celle-ci : *Ange et ciel* – symboles d'une puissance divine – ou *Sirène et enfer* – symboles d'une puissance maléfique à la fois antique et chrétienne –. Conférer à l'allégorie de la beauté parfaite des origines multiples ne semble pas inquiéter le poète outre mesure, car le plus important pour lui, est le résultat esthétique qui ravit ses yeux et ses sens :

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !  
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?*<sup>3</sup>

Dans « La Femme sauvage et la petite maîtresse », Baudelaire crée le pendant négatif du mythe biblique d'Adam et Ève qui marque le début de la pièce « V » où ces derniers, « *natives grandeurs* »<sup>4</sup>, vivaient heureux dans l'éden, « *sans mensonge et sans anxiété* »<sup>5</sup>. Le couple moderne tel que décrit dans le poème en prose est quant à lui perdu dans la modernité qui l'éloigne de l'humanité. En effet, l'époux cruel enferme sa femme dans une cage telle une bête de foire qu'il expose à la société curieuse sous les coups de

<sup>1</sup> Dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/monstre/52464>

<sup>2</sup> Roger Bozzetto, « Le monstre obscur objet d'une fascination », in *Le Fantastique dans tous ses états*, coll. « Regards sur le fantastique », Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 111-119, p. 118.

<sup>3</sup> « Hymne à la Beauté », *FDM*, Str. 6.

<sup>4</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> *Ibid.* Str. 1.

bâton qu'il lui donne pour attiser l'excitation de la foule.

Par ailleurs, dans « Portraits de Maîtresses », l'un des hommes réunis à parler de femmes, décrit la sienne avec la même monstruosité qui caractérise « La Femme sauvage ». Comme l'époux de celle-ci, il songe à exposer sa maîtresse comme une bête de foire afin de faire fortune.

Dans « Le Galant tireur », c'est un autre époux qui s'amuse à « *tirer quelques balles pour tuer le Temps* »<sup>1</sup>. Maladroit, il se met à imaginer « *son exécrationnelle femme* »<sup>2</sup> à la place d'une poupée qu'il prend pour cible et devient tout d'un coup, bon tireur. Le monstre féminin devient la parfaite cible du mauvais époux en faisant de lui un bon et *galant tireur*.

De son côté, « La Soupe et les nuages » décrit une autre épouse, « *une petite folle monstrueuse aux yeux verts* »<sup>3</sup>, une sorte de nourricière dont le poète semble fou amoureux malgré son caractère monstrueux. Elle rappelle clairement la femme décrite dans « Le Monstre » où le poète exprime sa fascination du bizarre et où le femme-monstre devient symbole du Mal :

*Puisque depuis longtemps je t'aime,  
Étant très logique ! En effet,  
Voulant du Mal chercher la crème  
Et n'aimer qu'un monstre parfait,  
Vraiment oui ! vieux monstre, je t'aime !<sup>4</sup>*

En d'autres termes, le monstre au féminin est soumis dans la poésie baudelairienne, à une versatilité qui apparaît d'une part, à travers la misogynie de l'homme envers le monstre qu'est la femme, d'autre part, à travers le monstre séducteur, reflet d'une beauté fatale qui détruit le poète par son irrésistible séduction. Dans un cas comme dans l'autre, que la femme soit un monstre victime de la cruauté de l'homme ou un monstre séducteur qui se nourrit de l'admiration et de l'amour masculins, l'image du monstre reste liée au Mal.

Le monstre peut, enfin, renvoyer à la chute à travers le châtement comme on peut le relever dans « L'Irrémédiable » où le poète peint plusieurs tableaux de différents damnés. Dans ce poème marqué entre autres, par la présence de reptiles qui ajoutent à l'horreur de la damnation, apparaît un damné condamné pour l'éternité à descendre des

---

<sup>1</sup> « Le Galant tireur », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> « La Soupe et les nuages », *SDP*, § 2.

<sup>4</sup> « Le Monstre », II, *Les Epaves*, Str. 5.

escaliers vertigineux – qui rappellent ceux en vis dans l'ébauche de la dédicace du recueil en prose –, où règnent des odeurs méphitiques et « *des monstres visqueux / Dont les larges yeux de phosphore / Font une nuit plus noire encore* »<sup>1</sup>.

En définitive, le *schème de l'animé*, qui reflète l'angoisse devant le temps qui passe et devant la mort, apparaît dans la poésie baudelairienne à travers les images insectoïdes que l'imaginaire du poète relie à la mort à travers les cadavres dont elles se nourrissent. Ces insectes hématophages rongent de manière parasitaire même les corps vivants. Le poète leur confère, en les associant à un sentiment de remords, une connotation religieuse en intime lien avec le péché. Il arrive que ces insectes disparaissent pour laisser place à des images de fourmillement et d'agitation qui mettent l'accent sur le mal par le lien qu'elles entretiennent avec les démons et la débauche.

L'angoisse face au temps s'exprime également à travers le schème de *l'animation accélérée* qui renvoie à différentes images telles que la chevauchée infernale, l'amour mort-né, le péché, la damnation ou encore à des images d'animaux sauvages ou de monstres qui parfois s'accompagnent de hurlements de mauvaise augure.

Néanmoins, l'art constitue un moyen de remédier à ces images angoissantes comme on l'a vu dans « Les Bons chiens » où les canidés, amis de l'homme, arrivent avec leur saltimbanque, à dépasser la temporalité et la misère.

## 2.2. Les symboles nyctomorphes ou l'imaginaire des ténèbres

Après avoir expliqué le symbolisme négatif qu'il attribue aux images thériomorphes, Durand soutient l'existence d'un isomorphisme spontané entre les images animales et les ténèbres. Dès lors, il propose d'étudier les *symboles nyctomorphes* dans le deuxième chapitre de son premier livre.

La transition entre les deux formes de symboles, se fait naturellement car si les images thériomorphes renvoient entre autres, au *thème du Mal* tout en étant un signe de dépression qui naît de l'angoisse de la fuite du temps, les ténèbres elles aussi, en sont la manifestation :

*La valorisation négative du noir signifierait selon Mohr : péché,*

---

<sup>1</sup> « L'Irrémédiable I », *FDM*, Str. 5.

*angoisse, révolte et jugement. Dans les expériences de rêve éveillé on note même que les paysages nocturnes sont caractéristiques des états de dépression. [...] Par exemple, l'approche de l'heure crépusculaire a toujours mis l'âme humaine dans cette situation morale.*<sup>1</sup>

On a vu émerger dans le chapitre précédent un imaginaire animal agressif qui se manifeste à travers l'évocation patibulaire d'images animales, réelles ou imaginaires, ainsi qu'à travers les schèmes du grouillement et du hurlement. Ces images terrifiantes sont par moments reliées aux heures tardives qui se font les sombres témoins de leurs différentes manifestations en amplifiant les échos et en aiguisant les tourments et les appréhensions. Durand parle de l'existence d'un lien entre la symbolique négative que reflètent les images animales, insectoïdes ou sauvages, et les heures nocturnes et ténébreuses :

*[...] l'heure de la tombée du jour, ou encore le minuit sinistre, laisse de nombreuses traces terrifiantes : c'est l'heure où les animaux maléfiques et les monstres infernaux s'emparent des corps et des âmes. Cette imagination des ténèbres néfastes semble être une donnée première [...]. Les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps [...].*<sup>2</sup>

Du fait que les ténèbres peuvent englober tout ce qui a précédemment été vu – c'est dans le noir que s'imaginer le grouillement et la gueule qui dévore, ne peut qu'être sombre –, la peur de celles-ci serait en quelque sorte la peur première, l'angoisse de l'angoisse. C'est en effet aux heures nocturnes que se manifestent les puissances maléfiques qui emportent les âmes ou les agressent car « *les ténèbres sont toujours chaos et grincement de dents* »<sup>3</sup>. Par ailleurs, la nuit amplifie le bruit du mugissement, rendant ses échos plus effrayants.

Dans sa réflexion, Durand cite Bachelard qui souligne que « *le sujet lit dans la tâche noire [...] l'agitation désordonnée des larves* »<sup>4</sup>. A cette agitation qui renvoie également au grouillement et au fourmillement, Durand ajoute « *le thème du mugissement, du cri, de la « bouche d'ombre » [qui] est isomorphisme des ténèbres* »<sup>5</sup>. C'est ce lien qui le pousse à étudier les images qui renvoient aux ténèbres comme « *la substance même du temps* »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p.97-98.

<sup>2</sup> Ibid. p. 98.

<sup>3</sup> Ibid. p. 99.

<sup>4</sup> G. Bachelard (1948), *Rêv. Rep.* Op. Cit. p. 76.

<sup>5</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 99.

<sup>6</sup> Ibid. p. 98.

Les références à la nuit et aux ténèbres, parfois allégorisées, apparaissent une centaine de fois dans les recueils baudelairiens, ce qui montre leur importance dans l'imaginaire du poète. Nous reviendrons d'ailleurs, dans l'étude des images de la chute, sur les manifestations démoniaques qui ont souvent lieu à des heures tardives de la nuit.

La nuit et les ténèbres apparaissent souvent ensemble et renvoient principalement à trois différents thèmes. D'abord la féminisation de la nuit, qui s'accompagne fréquemment de la tentation et du péché, du désir de recueillement – qui se manifeste à travers le rêve d'échapper à l'angoisse que la vie impose – ou encore, de la mort – présentée tantôt comme une nuit froide et effrayante, tantôt comme un moment de répit, de rêve et de sérénité –.

« Le Crépuscule du soir » acquiert une grande importance en apparaissant comme titre tout aussi bien dans *Les Fleurs du Mal* que dans *Le Spleen de Paris*. Comme précédemment noté dans l'étude du grouillement et des hurlements, le soir apparaît dans sa version en vers comme l'heure à laquelle se libère la débauche, et comme le « *grave moment* »<sup>1</sup> où le poète invite son âme à se recueillir pour tenter d'éloigner les effrayants hurlements de ceux que la « *Nuit prend à la gorge* »<sup>2</sup>, les malades moribonds que la douleur aigrit et que « *le gouffre commun* »<sup>3</sup> de la mort attend. Dans sa version en prose, « Le Crépuscule du soir » est également le témoin « *d'une foule de cris discordants* »<sup>4</sup> de quelques infortunés tout aussi bien hantés par la maladie et la douleur, qu'ils hantent eux-mêmes les corridors des hospices. Le crépuscule est également le moment où folie et hystérie se libèrent rendant deux connaissances du poète, l'un sauvage et agressif, l'autre, tout aussi aigri que les moribonds du poème en vers.

Contrairement à ces personnes souffrantes décrites dans les deux poèmes, la nuit est pour le poète, mieux qu'un moment de répit. Elle porte en elle un bonheur intérieur qui éloigne le narrateur du poème en prose de l'angoisse, en lui faisant savourer la religion de la *Liberté* :

*O nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse ! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la*

---

<sup>1</sup> « Le Crépuscule du soir », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « Le Crépuscule du soir », *SDP*, § 2.

*déesse Liberté !<sup>1</sup>*

Pareillement aux deux crépuscules et mettant en scène la tombée de la nuit, « Recueillement » procède également à une catégorisation nocturne. Il y a ceux à qui la nuit apporte paix et tranquillité ; ceux qu'elle charge de soucis et ceux qu'elle envoie « *sous le fouet du Plaisir* », « *cueillir des remords dans la fête servile* »<sup>2</sup>. Le poète, comme le montre le titre, invite son âme là-aussi, à une méditation nocturne où la nuit prend des accents funèbres à travers le doux et le sombre linceul qu'elle installe avec l'obscurité.

C'est également une image de ténèbres-suaies qui, dans « La Fin de la journée », fait songer le poète à un autre genre de crépuscule, celui de la vie que la nuit bienfaitrice – par l'accalmie qu'elle offre – vient remplacer à l'horizon, en offrant repos et sérénité. Telle la mort, la nuit a le don d'effacer jusqu'à la honte qui tourmente, car elle permet le repos.

Comme on peut le constater, la nuit apparaît fréquemment dans les textes baudelairiens comme symbole de la mort. Elle offre refuge à l'âme tourmentée du poète qui souvent part à sa quête à travers les ténèbres. Dans « Obsession », le poète s'adresse à l'allégorie de la *Nuit* qu'il souhaite ténébreuse et sans étoiles car seul le noir lui permet de retrouver « *les êtres disparus aux regards familiers.* »<sup>3</sup>

Il arrive que la nuit soit associée à la femme, même lorsqu'elle se fait enfant. Dans « Les yeux de Berthe », le poète décrit une petite fille à travers des yeux particuliers où il retrouve à la fois la douceur, le mystère et le charme de la nuit. Il découvre dans un rapprochement entre les ténèbres du ciel et le regard innocent de l'enfant, la fusion de deux dimensions habituellement antithétiques dans son imaginaire : l'*Amour* voluptueux et la chasteté de la *Foi*. Le même genre d'oxymore revient dans la pièce XLI du recueil en vers où, interrogé sur sa maîtresse par un démon, le poète se lance dans une longue description dithyrambique pour peindre le parfait tableau, riche en contradictions, qui fait qu'il l'aime « Tout entière ».

Lorsqu'elle n'apparaît pas en contradiction avec le jour ou l'aurore, la féminisation de la nuit devient le témoin du péché car à « *la noirceur [est] lié[e] l'impureté* » comme le souligne Durand. Plusieurs pièces en témoignent dans les deux recueils comme on peut le voir à titre d'exemples, dans « Bénédiction » où la mère du

---

<sup>1</sup> Ibid. § 7.

<sup>2</sup> « Recueillement », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Obsession », *FDM*, Str. 4.

poète maudit « *la nuit aux plaisirs éphémères / Où [s]on ventre a conçu [s]on expiation* »<sup>1</sup>. La femme apparaît alors tel un « *ornement* »<sup>2</sup> des nuits masculines comme celle où le poète se trouve près du « *corps vendu* » d'une « *affreuse juive* »<sup>3</sup>.

Il arrive aussi que la nuit rende la femme plus belle comme dans « *Sed non satiata* », où la « *bizarre déité* » est belle parce « *brune comme les nuits* »<sup>4</sup> ; « *La Belle Dorothee* », où la sensualité de la jeune femme naît des « *ténèbres de sa peau* »<sup>5</sup> ; ou encore, « *Le Jet d'eau* » où le poète s'extasie de sa maîtresse dans l'obscurité d'une nature sur laquelle règne le murmure de la fontaine d'eau et où chaque éléments frissonne de plaisir.

C'est à ce même tableau que le poète songe dans « *Paysage* », où la nuit donne forme à ses rêves d'évasion, ou dans « *Les Projets* », où il rêve à cette nuit qui sert « *d'accompagnement à [s]es songes* »<sup>6</sup>. Dans « *A une heure du matin* », il est heureux « *de [s]e délasser dans un bain de ténèbres !* »<sup>7</sup>

Par moments, il arrive que la nuit s'accompagne d'un froid hivernal, d'une profonde tristesse ou d'atroces insomnies. Elle devient un moment sombre aux accents cauchemardesques où s'installent l'angoisse et la peur comme on peut le noter dans « *Remords posthume* », où le poète décrit « *ces longues nuits d'où le sommeil est banni* »<sup>8</sup> ; « *Réversibilité* » où « *les vagues terreurs* » se manifestent en d'« *atroces nuits* »<sup>9</sup> ; « *Le Revenant* », où le fantôme de l'amant revient terroriser sa maîtresse « *avec les ombres de la nuit* »<sup>10</sup> ; ou encore, « *La servante au grand cœur* » où la « *nuit bleue et froide* »<sup>11</sup>, fait songer le poète nostalgique, à la douleur de la perte des êtres chers.

Associée au *gouffre*, au *blasphème*, à l'*horreur* et au *Chaos*, la nuit apparaît patibulaire et effrayante dans « *De profundis clamavi* » où le poète sombre dans l'angoisse et où il se met à jalouser la sérénité des bêtes qui dorment d'un « *sommeil stupide* »<sup>12</sup>. Désespéré, le poète s'adresse à un mystérieux *Toi*, anonyme, dont il adjure la pitié.

---

<sup>1</sup> « *Bénédictio* », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> « *XXIV : Je t'adore à l'égale de la voûte nocturne* », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « *XXXII : Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive* », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> « *Sed non satiata* », *FDM*, Str. 1.

<sup>5</sup> « *La Belle Dorothee* », *SDP*, § 3.

<sup>6</sup> « *Les Projets* », *SDP*, § 3.

<sup>7</sup> « *A Une heure du matin* », *SDP*, § 2.

<sup>8</sup> « *Remords posthume* », *FDM*, Str. 3.

<sup>9</sup> « *Réversibilité* », *FDM*, Str. 1.

<sup>10</sup> « *Le Revenant* », *FDM*, Str. 1.

<sup>11</sup> « *C : La servante au grand cœur* », *FDM*, Str. 2.

<sup>12</sup> « *De Profundis clamavi* », *FDM*, Str. 4.

En plus de l'évocation de la mort, les ténèbres accentuent des sentiments de désespoir ou de solitude. Le poète « *condamn[é] à peindre [...] sur les ténèbres* »<sup>1</sup> dans « Un Fantôme », trouve dans la *Nuit* une « *maussade hôtesse* »<sup>2</sup> qui accentue sa peine semblable à celle de Sisyphe. De leur côté, « Les Aveugles » isolés dans le noir, deviennent les « *Frère[s] du silence* »<sup>3</sup>.

G. Durand cite<sup>4</sup> nombre de psychanalystes qui voient en le *noir* ou en la *tâche noire*, un signe d'angoisse et de peur :

*Bohm<sup>5</sup> ajoute que ce choc au noir provoque expérimentalement une « angoisse en miniature ». [...] La valorisation négative du noir signifierait selon Mohr<sup>6</sup> : péché, angoisse, révolte et jugement. Dans les expériences de rêves éveillés, on note même que les paysages nocturnes sont caractéristiques des états de dépressions.<sup>7</sup>*

C'est à partir de là que Durand transite sur un autre symbole nyctomorphe tout aussi illustrateur des ténèbres et de la mort invoquées par les symboles précédents, celui de l'aveuglement. Les ténèbres se manifestent dès lors, comme le symbole de la cécité, ce qui renvoie selon Durand, au symbole de la mutilation et de la figure inquiétante de l'aveugle. En d'autres termes, les ténèbres ambiantes finissent d'une certaine manière, par investir le corps :

*Enfin, les ténèbres entraînent la cécité, nous allons trouver dans cette lignée isomorphique, plus ou moins renforcée par les symboles de la mutilation, l'inquiétante figure de l'aveugle.<sup>8</sup>*

Le thème de l'aveugle est au centre de plusieurs réflexions littéraires et même philosophiques. Souvent apparenté à une figure de vieillard, il peut être investi d'une clairvoyance spirituelle qui fait de lui une sorte d'oracle ou de sage comme on peut le relever chez Descartes<sup>9</sup>. L'aveuglement peut au contraire, renvoyer à l'ignorance, à un

---

<sup>1</sup> « Un Fantôme : I. Les Ténèbres », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 1.

<sup>3</sup> « Les Aveugles », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 97.

<sup>5</sup> Ewald Bohm, *Traité du psychodiagnostic de Rorschach*, V. I., Presses Universitaires de France, Paris, 1955, p. 168.

<sup>6</sup> Peter Mohr, *Psychiatrie und Rorschach'schen-Formdeutversuchen*, Orell Füssli, Zurich, 1944, p. 122-133.

<sup>7</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 97.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 101.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet *L'Aveugle et le philosophe ou comment la cécité donne à penser*. [Collection « Philosophie », Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2009]. Cet ouvrage sous la direction de Marion Chottin, reprend les différentes figures de l'aveugle à travers l'histoire de la philosophie en faisant appel à la littérature.

manque de clairvoyance comme il est le cas chez Montaigne<sup>1</sup>.

Le premier poème baudelairien qu'il serait logique d'aborder pour parler de cette figure *nyctomorphe* inquiétante est celui qui lui est dédié : « Les Aveugles ». Cette cinquième pièce de la section Tableau parisiens, dédiée à Victor Hugo<sup>2</sup> et dont la première strophe s'inspire de *La Parabole des aveugles* de Breughel, offre une description on ne peut plus négative de ces êtres perdus dans les ténèbres.

Comme dans plusieurs autres pièces, Baudelaire commence ce poème en s'adressant à son âme à laquelle il commande de contempler ces personnages « *affreux* », « *ridicules* », « *terribles* » et « *singuliers* »<sup>3</sup> dont les yeux ayant perdu « *la divine étincelle* »<sup>4</sup>, ne sont plus que des « *globes ténébreux* »<sup>5</sup>. Il interpelle ensuite, la cité qui « *chant[e], ri[t] et beugl[e], / Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité* »<sup>6</sup>, pendant que les aveugles « *traversent [...] le noir illimité* »<sup>7</sup>. L'évocation d'autant de vie dans la ville n'est pas sans rappeler son fourmillement qu'on a vu accompagné de tentations et de péchés dans le chapitre précédent. La scène décrite rappelle également le tumulte qui entoure « Le vieux saltimbanque » alors qu'il se trouve dans les ténèbres de la solitude et de l'oubli.

Le poète clôt son poème en s'adressant à un interlocuteur indéfini – peut-être se parle-t-il à lui-même ? – :

*Vois, je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,  
Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?*<sup>8</sup>

Cette comparaison accompagnée d'un superlatif qui confère à l'état du poète un statut plus dramatique, souligne le caractère symbolique des ténèbres dans lesquelles il se trouve. Si l'aveuglement est ici le signe d'une ignorance qui pousse ses victimes à regarder vers le *Ciel* – lequel est noté en majuscule –, symbole vraisemblablement de Dieu, de la religion et de la croyance, et si l'interrogation sur laquelle se termine le poème est tout aussi rhétorique qu'elle en a l'air, il semblerait que le poète exprime deux points de vue :

---

<sup>1</sup> Cf. *ibid.* p. 10.

<sup>2</sup> Lire à ce sujet l'analyse minutieuse qu'effectue P. Laforgue dans « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », in. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1996, p. 966 – 982 où il montre le côté moqueur de Baudelaire envers le dévouement social qui apparaît dans l'œuvre hugolienne.

<sup>3</sup> « Les Aveugles », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> *Ibid.* Str. 2.

<sup>5</sup> *Ibid.* Str. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.* Str. 3 & 4.

<sup>7</sup> *Ibid.* Str. 3

<sup>8</sup> *Ibid.* Str. 4.

Le premier serait l'ignorance des aveugles par le fait même de croire, pendant que le deuxième serait l'expression d'une sorte de jalousie envers leur ignorance qui leur permet de garder la foi car des deux, il est certes le moins ignorant, mais le plus hébété. Ce qui porte à croire que les vraies ténèbres sont intérieures.

Sans parler d'aveuglement en tant que tel, la chute du savant – dont la pièce « Châtiment de l'orgueil » raconte l'histoire vertigineuse<sup>1</sup> –, vient consolider la différence qui se fait du point de vue baudelairien entre la lumière du savoir et les ténèbres de la folie ou de l'ignorance. En effet, châtié pour l'orgueil né de son grand savoir, le savant finit par perdre la raison en plongeant dans les ténèbres du délire qui deviennent ici, symbole de la chute.

Par ailleurs, à côté de celle de l'aveugle, apparaît dans la poésie baudelairienne, une autre figure tout aussi inquiétante, celle du vieillard qu'on a vu dans l'analyse des symboles *thériomorphes*, se transformer en monstre à travers l'allégorisation du *Temps*. En effet, contrairement aux références à la vieillesse féminine qui se caractérisent par une forme de sympathie face aux corps de « *ces vieux monstres disloquées* »<sup>2</sup>, celles masculines, se caractérisent quant à elles, par une évidente aversion dont le meilleur exemple est « Les Sept vieillards ».

Comme « Les Aveugles », « Les Sept vieillards » est également une pièce de la section Tableaux parisiens, les deux poèmes n'étant séparés que par « Les Petites Vieilles ». Cette cinquième pièce de la section s'ouvre elle aussi, sur l'image d'un Paris fourmillant auquel est conféré une dimension mystérieuse à travers la brume et le brouillard qui règnent sur cette ballade du poète. Inlassablement, il discute avec son âme dans ce « *faubourg secoué par les lourds tombereaux* »<sup>3</sup>. Le poids de ces attelages n'est pas sans rappeler la symbolique funeste relevée plus haut dans « Le Vin de l'assassin » à travers l'image du « *chariot aux lourdes roues / Chargé de pierres et de boues* »<sup>4</sup>. Alliés à l'atmosphère brumeuse qui rappelle le premier ainsi que le quatrième « Spleen », la présence de ces chariots ajoute à l'inquiétude et à l'angoisse sur lesquelles s'ouvre le poème.

L'ambiance patibulaire se voit exacerbée à la quatrième strophe où apparaît

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons sur l'image du vertige dans ce poème. Cf. p. 477 à 479.

<sup>2</sup> « Les Petites vieilles I », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Les Sept vieillards », *FDM*, Str. 3.

<sup>4</sup> « Le Vin de l'assassin », *FDM*, Str. 12.

brusquement un vieillard effrayant par son accoutrement, son regard, sa barbe, ainsi que sa posture maladroite. Il donne l'impression d'écraser « *des morts sous ses savates* », il est « *hostile à l'univers plutôt qu'indifférent* »<sup>1</sup>. Exaspérée, l'hostilité l'est par l'apparition d'un second vieillard, « *jumeau centenaire* »<sup>2</sup> du premier. La désorientation du poète est d'autant plus forte lorsqu'il se rend compte que cette vision est septuple. Sept vieillards identiques, « *sept monstres hideux* » ayant « *l'air éternel* »<sup>3</sup>, viennent tel un « *cortège infernal* »<sup>4</sup> l'épouvanter de frayeur. Affolé et pantelant de terreur à l'idée d'en rencontrer un huitième, le poète rentre « *blessé par le mystère et par l'absurdité* »<sup>5</sup> en tentant vainement de recouvrir la raison pour échapper à cette peur aussi démesurée qu'irrationnelle.

Dans une analyse qui tente de percer le mystère numérologique du chiffre sept tout en se basant sur l'archétypologie jungienne, Nina S. Tucci propose à l'image des vieillards, une interprétation qui se base sur une représentation du temps et de sa destructivité<sup>6</sup>. Elle part de la dimension traditionnelle à la fois mystique et symbolique du chiffre sept dans diverses religions :

*It traditionally represents the totality of time and space, or the totality of the universe in movement, compounded as it is of three and four, perfect numbers representable by the triangle and the square.*<sup>7</sup>

L'auteure s'arrête sur ces figures géométriques du triangle et du carré<sup>8</sup> qui apparaissent respectivement dans la figure du « *juif à trois pattes* »<sup>9</sup> et celle de l'échine cassée qui forme avec la jambe du vieillard, son bâton et la terre, un carré. Ce sont selon l'auteur, ces formes géométriques qui donneraient son sens à l'attitude du vieillard en l'incitant à l'indifférence. En d'autres termes, il ne peut qu'être la représentation du temps qui s'échappe, le chiffre sept étant l'addition du nombre d'angle que forment le carré et le triangle :

*The angular lines which serve to outline the abstract geometrical forms*

---

<sup>1</sup> « Les Sept vieillards », *FDM*, Str. 7.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 8.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 10.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 11.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 12.

<sup>6</sup> Nina S. Tucci, « Baudelaire's 'Les Sept Vieillards' : The Archetype Seven, Symbole of Destructive Time », in. *Orbis Litterarum*, N° 40, 1989, p. 69-79.

<sup>7</sup> Ibid. p. 71. [Il représente traditionnellement la totalité du temps et de l'espace, ou la totalité de l'univers en mouvement qui se compose des nombres trois et quatre parfaitement représentés par le triangle et le carré.]

<sup>8</sup> Ibid. p. 73.

<sup>9</sup> « Les Sept vieillards », *FDM*, Str. 7.

*of the square and the triangle also serve to communicate the old man's attitude toward the universe. Broken by age and condemned to wander over the face of the earth "vers un but inconnu," the old man takes revenge on mankind. It is for this reason that he is "hostile plutôt qu'indifférent". Actually, Time in its pure essence is indifferent to man. Here it is the personification of Time that gives subjective significance to the poem.<sup>1</sup>*

Elle conclut plus loin:

*The situation which corresponds to the archetype seven in "Les Sept Vieillards" takes us back to our original hypothesis that the number seven represents the eternal march of Time.<sup>2</sup>*

Il est vrai que cette interprétation du chiffre sept est des plus séduisantes, néanmoins, s'étant déjà intéressée à l'interprétation du chiffre six dans la première partie de ce travail, nous entrevoyons la possibilité d'ajouter de nouvelles suppositions.

Rappelons à ce sujet que le chiffre six – apparu sous les formes : 66, 666 et 6666 dans l'ébauche de la dédicace à Arsène Houssaye comme éventuels titres au recueil en prose – symbolise entre autres, la destruction. A son opposé, le chiffre sept symbolise la perfection divine comme l'affirme Christian Delacroix :

*Le chiffre sept se répète continuellement à travers la Bible en tant que symbole de la plénitude ou de la perfection divine.<sup>3</sup>*

Le chiffre sept considéré comme divin, apparaît dans *Les Fleurs du Mal* à six reprises. Dans « Au Lecteur », avec les sept animaux renvoyant aux sept péchés capitaux ; dans « A une Madone », avec ces mêmes péchés qui apparaissent allégorisés et accompagnés de « sept Couteaux »<sup>4</sup> et dans « Les Sept vieillards » où il apparaît trois fois : dans le titre ; à la neuvième strophe, où il précède l'expression « *de minute en minute* », et à la dixième où il renvoie aux « *monstres hideux qui [ont] l'air éternel* ».

Le mot *Vieillard* apparaît également six fois dans le recueil en vers. Dans « Le

---

<sup>1</sup> N. S. Tucci, Op. Cit. p. 74-75. [Les lignes angulaires qui servent à dessiner les formes géométriques abstraites du carré et du triangle servent aussi à communiquer l'attitude du vieil homme à l'égard de l'univers. Brisé par l'âge et condamné à errer sur la face de la terre "vers un but inconnu", le vieil homme se venge de l'humanité. C'est pour cette raison qu'il est "hostile plutôt qu'indifférent". En réalité, le Temps dans son essence pure est indifférent à l'homme. Ici, c'est la personnification du Temps qui donne une signification subjective au poème.]

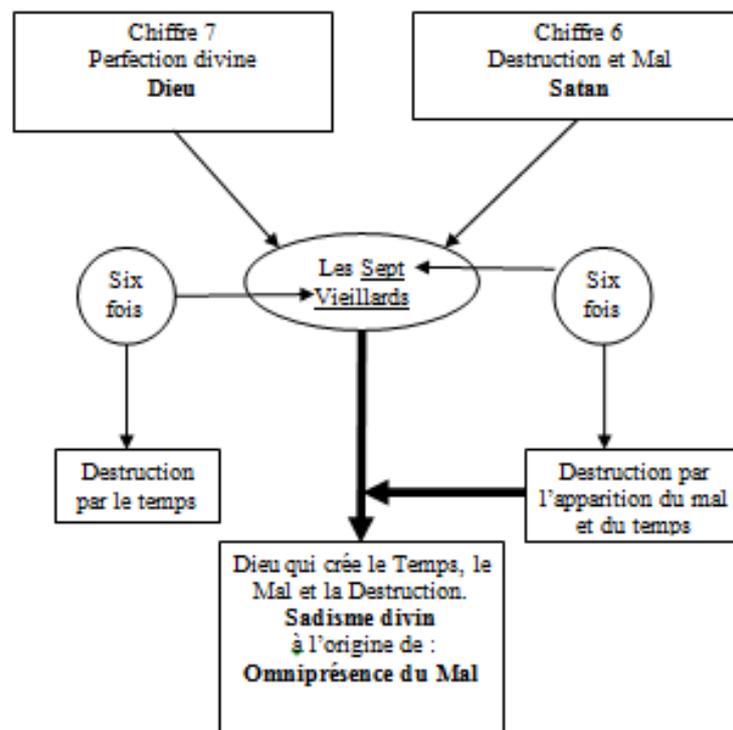
<sup>2</sup> Ibid. 77. [La situation qui correspond à l'archétype sept dans "Les Sept Vieillards" nous ramène à notre hypothèse originale selon laquelle le nombre sept représente la marche éternelle du Temps.]

<sup>3</sup> C. Delacroix, Op. Cit. p. 23.

<sup>4</sup> « A une Madone », *FDM*, Str. 2.

Portrait », c'est le « *Temps* » qui est un « *injurieux vieillard* »<sup>1</sup> ; dans « Sépulture » – aux côtés de l'araignée et des vipères –, le poète parle des « *cris lamentables des loups* »<sup>2</sup>, signe annonciateur de mort qui s'accompagnent des « *ébats des vieillards lubriques* »<sup>3</sup> ; dans « Le Crépuscule du matin », c'est la capitale parisienne – théâtre du fourmillement – qui apparaît tel un « *vieillard laborieux*. »<sup>4</sup>. Les trois autres références apparaissent, quant à elles, dans « Les Sept vieillards » : dans le titre ; dans la quatrième strophe – où survient le premier vieillard dont la brusque apparition rappelle bien les changements ex abrupto abordés dans les symboles *thériomorphes*– ; dans la neuvième strophe – où le vieillard qui se manifeste tel un funeste présage, est en outre, associé au temps à travers la référence aux minutes –.

Ces références numérologiques et corporelles pourraient selon nous, converger vers l'une des idées centrales de l'imaginaire baudelairien : l'omniprésence du mal – ce dernier englobant à la fois le péché et la mort (et donc la temporalité)<sup>5</sup> – comme il apparaît dans la schématisation qui suit :



<sup>1</sup> « Un Fantôme : IV. Le portrait », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> « Sépulture », *FDM*, Str. 3.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>4</sup> « Le Crépuscule du matin », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> Cf. à la citation d'André Godin, p. 10.

En les identifiant à travers tout le recueil, ces références prennent un sens plus significatif. D'abord, le chiffre sept qui renvoie à la plénitude divine ainsi qu'au fonctionnement de l'univers, se répète six fois dans le recueil. Ce qui pourrait souligner que c'est bien Dieu qui, dans l'imaginaire baudelairien, est à l'origine de la création du Mal. Ce même Mal omniprésent que le poète décrit dès le poème-préface comme irrémédiable et n'offrant aucune possibilité de rédemption. Un Mal qu'on a vu se manifester sous différentes formes, tout au long des deux recueils.

Ensuite, le chiffre six – qui s'est clairement manifesté dans l'ébauche de la dédicace du *Spleen de Paris* – renvoie d'une part, au symbole du *vieillard* qui apparaît six fois dans *Les Fleurs du Mal* où il se trouve en lien avec la lubricité et avec la destructivité du temps. Deux concepts qu'on a vu inséparables dans l'imaginaire baudelairiens entre autres dans « Les Deux bonnes sœurs » qui sont la *Mort* et la *Débauche*. Le chiffre six renvoie d'autre part, au chiffre sept lui-même qui se répète six fois.

Enfin, la correspondance qui existe entre ces deux chiffres pourrait manifester la conception personnelle de Baudelaire quant au fonctionnement du monde qui trouve, dans l'imaginaire du poète, son équilibre à travers cette coexistence entre les forces du bien et du mal. Cet équilibre se manifeste à travers l'omniprésence d'un mal dont l'origine est à la fois sadique et divine. Le sadisme se reflète à travers l'assignation de ce mal à l'homme qui porte en lui la hantise du péché originel via sa temporalité corporelle et sa faiblesse face à la tentation de l'erreur.

Par ailleurs, l'adjectif *vieux* – qui se manifeste une trentaine de fois dans les deux recueils baudelairiens – se voit également mis en lien avec des symboles de la destruction, du temps, de la débauche et de la damnation. Dans *Les Fleurs du Mal*, l'adjectif apparaît à titre d'exemples dans « De Profundis clamavi » où l'« *immense nuit [est] semblable au vieux Chaos* »<sup>1</sup> qui s'accompagne de « *l'écheveau du temps [qui] lentement se dévide !* »<sup>2</sup> ; dans « L'Irréparable », où « *le vieux, le long Remords, / [...] se nourrit de nous comme le ver des morts* »<sup>3</sup> ; dans « Le Mort joyeux », où c'est le « *vieux corps* » du poète qui est « *sans âme et mort parmi les morts* »<sup>4</sup> ; dans la pièce « C », où on peut noter la présence de « *vieux squelettes gelés [et] travaillés pas le ver* »<sup>5</sup>. Les exemples ne manquent pas non

---

<sup>1</sup> « De Profundis clamavi », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>3</sup> « L'Irréparable », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> « Le Mort joyeux », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> « C : La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse », *FDM*, Str. 1.

plus dans le recueil en prose où l'adjectif apparaît notamment, pour qualifier Satan et ses démons. On peut lire dans « Les Tentations » le poète qui s'adresse à l'un des trois Satan en le qualifiant de « *vieux monstre* »<sup>1</sup>.

Par ailleurs, dans « Le Joueur généreux », ce sont le poète et le diable, qui s'assoient ensemble comme « *de vieux et parfaits amis* »<sup>2</sup>. Le poète lève son verre à « *l'immortelle santé [du] vieux Bouc* »<sup>3</sup> pendant, qu'en parlant de ses rapports avec Dieu, ce dernier dit :

*Nous nous saluons quand nous nous rencontrons, mais comme deux  
vieux gentilshommes, en qui une politesse innée ne saurait éteindre tout à  
fait le souvenir d'anciennes rancunes.*<sup>4</sup>

De fait, l'image du vieillard apparaît dans la poésie baudelairienne comme une image tout aussi inquiétante que celle de l'aveugle. Le corps masculin vieilli apparaît comme un symbole du temps destructeur qui prend toute sa signification avec le lien intime qu'il entretient avec le Mal sous toutes ses formes : péché, remords, mort et damnation.

A partir de cette figure inquiétante de l'aveugle que l'on a vu dans la poésie baudelairienne, se manifester tout aussi bien à travers celle du vieillard, toutes deux menaçantes et patibulaires, Durand transite vers la « *translucidité aveugle que symbolise le miroir* »<sup>5</sup>. Elle peut se manifester chez beaucoup d'écrivains, comme étant le « *versant intime, ténébreux et quelques fois satanique, de la personne* »<sup>6</sup>.

D'une part, le miroir peut apparaître notamment dans *Le Spleen de Paris*, à travers son sens le plus commun, c'est-à-dire une surface polie, brillante qui réfléchit les objets, les visages ou encore, les corps. Féminins, ces derniers, se mirent dans la glace pour admirer leur beauté comme il est le cas de la jeune négresse dans « La Belle Dorothée » qui marche « *harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté* »<sup>7</sup>. Le miroir s'y manifeste également comme l'un des nombreux objets qui accentuent la beauté

<sup>1</sup> « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 6.

<sup>2</sup> « Le Joueur généreux », *SDP*, § 3.

<sup>3</sup> Ibid. §4.

<sup>4</sup> Ibid. § 7.

<sup>5</sup> G. Durand, Op. Cit. p. 103.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> « La Belle Dorothée », *SDP*, § 7.

des décors exotiques en « *jou[ant] pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse* »<sup>1</sup>. C'est ce mystère du reflet qui caractérise les différentes manifestations du miroir dans *Les Fleurs du Mal*.

D'autre part, le miroir peut être l'objet qui symbolise une translucidité qui offre la faculté de percevoir ce qui est invisible. Il peut aussi renvoyer à la lucidité qui permet de saisir ce qui peut échapper à beaucoup d'esprits. Il est le symbole d'une diaphanéité qui peut se manifester à travers une lumière émanant le plus souvent, d'un savoir qui s'avère satanique.

C'est dans « Bénédiction » qu'intervient la première manifestation du miroir en rapport avec une lumière probablement satanique, comme précédemment vu dans la première partie<sup>2</sup> :

*Car il ne sera fait que de pure lumière,  
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,  
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,  
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs !<sup>3</sup>*

Dans ce contexte, la référence au miroir revient dans différentes autres pièce où elle renvoie le plus souvent, comme il est possible de le noter dès la strophe précédente, à un obscur narcissisme. Ce dernier se traduit à travers son propre reflet que le mortel, malgré sa toute splendeur, regarde avec horreur.

Dans « Les Phares » à titre d'exemple, le miroir apparaît dans deux strophes différentes. D'abord dans celle réservée à Léonard de Vinci, l'un des artistes associés à l'idéal, ensuite, dans celle qui rend hommage à Goya, l'un des peintres dont l'œuvre reflète dans ce poème, à travers la scène effrayante qui lui est attribuée, un spleen aux accents cauchemardesques et funèbres :

*Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Où des anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays ;<sup>1</sup>*

*Goya, cauchemar plein de choses inconnues,  
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,  
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,  
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 2.

---

<sup>2</sup> « Les Phares », *FDM*, Str. 7.

---

<sup>1</sup> « L'invitation au voyage », *SDP*, § 6.

<sup>2</sup> Cf. au bref arrêt sur l'image du miroir dans l'analyse de l'identification du poète : p. 117-119.

<sup>3</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 19.

Le point en commun entre ces deux strophes aux décors divergents – où l'une décrit des anges pendant que l'autre met en scène de vilaines sorcières et de funèbres démons –, est la présence d'un miroir d'une égale obscurité. Ce point en commun que Baudelaire crée entre Léonard de Vinci et Goya, que tout sépare d'un point de vue esthétique, conduit à penser qu'il emploie le symbole du miroir dans le but de placer l'artiste ainsi que son regard au cœur de sa réflexion sur l'art et sur la vie qui se révèlent, pour ce qui le concerne, plongés dans l'obscurité des ténèbres.

Est-ce bien le reflet de sa propre vision du monde et de lui-même que le poète voit en ce « *miroir profond et sombre* »<sup>1</sup> ?

Selon Guy Michaud, la symbolique du miroir acquiert son importance par le lien qu'elle établit avec l'énigme de l'acte poétique où les mots trouvent leur essence dans les images qu'ils suscitent<sup>2</sup>. De ce point de vue, le miroir serait un lieu de convergence entre les images poétiques et un processus intellectuel à la fois de représentation et d'interprétation. Cette perspective lui permet d'attester Baudelaire comme le premier poète à avoir introduit cette symbolique du miroir en tant qu'« *outil de rêve et [...] moyen de connaissance* »<sup>3</sup> :

*Baudelaire est sans doute, dans notre poésie, le premier de ces magiciens du verbe qui ait entrepris délibérément de réfléchir sur le langage poétique et de se réfléchir dans le langage comme dans le monde. Quoi d'étonnant, dès lors, que le miroir soit l'un des mots de passe des Fleurs du Mal, un de ces mots que le poète se plaît à placer à la rime ou à l'hémistiche en lui restituant une vertu incantatoire ?*<sup>4</sup>

Effectivement, dans la quatorzième pièce de *Les Fleurs du Mal* et en s'adressant à l'« *Homme libre* », Baudelaire donne toute son importance au miroir en le plaçant à l'hémistiche de la première strophe : « *La mer est ton miroir* », écrit-il.

Ce miroir liquide où l'âme se contemple est décrit par le poète tel un gouffre amer, reprenant ainsi l'expression employée dans « *L'Albatros* » pour décrire les flots, témoin de la chute de l'oiseau. A ce reflet sombre à travers le gouffre d'où il provient, « *La Musique* » fait écho par ses ondes qui reflètent le désespoir. Ce reflet sombre et liquide se manifeste également dans « *Le Jet d'eau* », en association avec la lune qui symbolise, dans

---

<sup>1</sup> « *Les Phares* », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> Guy Michaud, « *Le Thème du miroir dans le symbolisme français* », in. *Cahiers de l'association Internationale des études françaises* », n°11, 1959, p. 199-126, p. 199.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. p. 199-200.

la poésie baudelairienne, tous les chercheurs d'infini qu'elle a dotés de sa bénédiction. L'astre et la nature environnante sont le miroir qui reflète l'humeur amoureuse et mélancolique du poète.

Bien plus sombre est la vérité que découvre le poète dans le tête-à-tête avec lui-même qu'il décrit dans « L'Irrémédiable » :

*Tête-à-tête sombre et limpide  
Qu'un cœur devenu son miroir !  
Puits de Vérité, clair et noir,  
Où tremble une étoile livide,<sup>1</sup>*

Cette vérité absolue qui se révèle à travers la manifestation d'un narcissisme empreint d'obscurité, mêle des oxymores révélant la noirceur de l'enfer intérieur et la lumière blafarde qui jaillit d'un phare qu'on a vu satanique<sup>2</sup>. En effet, le miroir se révèle souvent être le sombre reflet de l'enfer intérieur que le poète porte en lui. Certes, il arrive que cet enfer fasse le malheur du poète en le rongant de remords – comme on l'a vu dans l'analyse des symboles *thériomorphes* –, mais il arrive aussi que le poète brandisse fièrement, tel un étendard de révolte, son côté sombre comme on peut le noter dans « Horreur sympathique » dont le titre est révélateur de la propension presque naturelle pour le Mal. Dans cette pièce, le poète interroge un libertin au destin tourmenté, sur les pensées qui traversent son esprit. Ce dernier répond en parfait épicurien en soulignant ses inclinaisons infernales :

*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 !<sup>3</sup>*

La même idée revient dans « Madrigal Triste » où, en s'adressant à sa maîtresse, le poète se montre enclin à toute l'horreur qui peut naître des ténèbres en exigeant d'elle des rêves-miroirs qui « reflèt[ent] l'Enfer »<sup>4</sup>. En effet, le poète voit souvent les ténèbres des visions infernales qu'il porte en lui. Ne prétends-t-il pas lui-même, en reprenant l'idée de la

---

<sup>1</sup> « L'Irrémédiable II », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Cf. p. 283 à 284.

<sup>3</sup> « Horreur sympathique », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>4</sup> « Madrigal triste II », *FDM*, Str. 2.

strophe qu'il réserve à Goya, être « *le sinistre miroir / Où la mégère se regarde* »<sup>1</sup> ?

A ce reflet ténébreux qui suscite un univers infernal, existe une lumière qui en est le pendant et qui se réfléchit quant à elle, dans les yeux des différents personnages que l'on peut croiser dans les deux recueils baudelairiens, notamment dans ceux des femmes. Tel est le cas dans « La Mort des amants » où les deux esprits de ces derniers fusionnent grâce à la lumière qui nourrit leurs deux cœurs, à l'image de tous les chercheurs d'infini :

*Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,  
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,  
Qui réfléchiront leurs doubles lumières  
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.*<sup>2</sup>

La translucidité de l'univers se réfléchit donc à travers le miroir qui fait toute chose plus sombre mais aussi à travers les yeux qui sont quant à eux, de « *purs miroirs qui font toutes choses plus belles* »<sup>3</sup>. Le poète voit en ces « *Yeux pleins de lumières* »<sup>4</sup>, « *ces divins frères* », un double de son esprit lunatique. Dans « Le Flambeau vivant », ils sont dotés d'un caractère mystique à travers leur lumière qui rappelle celle des cierges, à la différence près que ces derniers « *célèbrent la Mort* »<sup>5</sup>, pendant qu'eux « *chant[ent] le Réveil* »<sup>6</sup>. Ce réveil est bien celui de l'esprit à travers les quêtes qu'il s'offre pour échapper à l'ennui et pour lutter contre cette constante peur de la mort. Un réveil qui incite à une lumière qui émane de l'inspiration du passé pour échapper aux ténèbres et à la monstruosité qu'offre la modernité :

*« — Je vois ta mère, enfant de ce siècle appauvri,  
Qui vers son miroir penche un lourd amas d'années,  
Et plâtre artistement le sein qui t'a nourri ! »*<sup>7</sup>

En plus de la translucidité qu'il évoque, le miroir peut tout aussi bien se révéler symbole de féminité à travers le lien qui le relie à l'eau, considérée comme « *le premier miroir dormant et sombre* »<sup>8</sup>. En effet, dans son analyse des symboles *nyctomorphes*, Durand cite Bachelard qui se réfère lui-même à l'analyse que fait Marie Bonaparte de la symbolique de la *mare tenebrum* dans l'œuvre d'Edgar Poe, frère de prédilection et poète

<sup>1</sup> « L'Héautontimorouménos », *FDM*, Str. 5.

<sup>2</sup> « La Mort des amants », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « La Beauté », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> « Le Flambeau vivant », *FDM*, Str. 1.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> « La Lune offensée », *FDM*, Str. 4.

<sup>8</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.*, p. 103.

âme sœur de Baudelaire :

*Bachelard, reprenant la belle étude de Marie Bonaparte, a bien montré que la mare tenebrum avait eu son poète désespéré en Edgar Poe<sup>1</sup>. [...] Comme le dit Bachelard, chez Poe, l'eau est « superlativement mortuaire », elle est doublet substantiel des ténèbres, elle est la « substance symbolique de la mort »<sup>2,3</sup>.*

La mer acquiert dans l'imaginaire baudelairien une importance telle, que le poète lui réserve – comme nous l'avons vu dans la deuxième partie<sup>4</sup> – un poème en vers : « L'Homme et la mer », et un autre en prose : « Déjà ! ». Les deux pièces décrivent les liens tumultueux qui relie le poète à la mer ainsi que la ressemblance qui les unit.

Dans *Les Fleurs du Mal*, le navire apparaît comme l'un des premiers autels de la cruauté subie par le poète. Dans « L'Albatros », le poème qui raconte la triste chute de l'oiseau, l'un des « répondants allégoriques du poète »<sup>5</sup> – pour reprendre l'expression de Starobinski –, c'est en « gouffres amers »<sup>6</sup> qu'apparaît la mer comme l'une des premières scènes sur lesquelles le poète est métaphoriquement martyrisé.

Dans *Le Spleen de Paris*, nous avons vu la lune – astre capricieux – jeter son sort sur ceux dont elle voulait faire des lunatiques, qui aimeraient entre autres, « la mer immense, tumultueuse et verte, l'eau informe et multiforme »<sup>7</sup>. C'est peut-être ce sort qui est l'origine du rapport qu'entretient le poète avec cette étendue souvent sombre, ainsi que son port qui fourmille de « tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager [...] »<sup>8</sup>.

C'est bien ce désir sur lequel se concentre la dernière pièce de la section La Mort décrivant « Un voyage » en mer qui commence souvent dans l'imaginaire pour ne finalement laisser « qu'un récif aux clartés du matin »<sup>9</sup> tout comme l'île de Cythère, ses chimères et son pendu :

*Ô le pauvre amoureux des pays chimériques !*

---

<sup>1</sup> G. Bachelard (1942), Op. Cit. p. 138, Cf. Marie Bonaparte, *Edgar Poë, sa vie, son œuvre, étude analytique*, Denoël, Paris, 1933.

<sup>2</sup> G. Bachelard (1942), Op. Cit. p. 65.

<sup>3</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 104.

<sup>4</sup> Cf. Analyse de l'image du poète à travers sa solitude, p. 110 à 126.

<sup>5</sup> Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », in. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1967, n° 2, p. 402-412.

<sup>6</sup> « L'Albatros », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> « Les Bienfaits de la lune », *SDP*, § 4.

<sup>8</sup> « Le Port », *SDP*, § 1.

<sup>9</sup> « Le Voyage II », *FDM*, Str. 5.

*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 ?<sup>1</sup>*

La mer symbolise ici toutes les illusions et tous les mirages dont se nourrissent les chercheurs d'infini, elle est le symbole même de leur quête. Elle est ce qui semble exister à travers la « *mélodie monotone de la houle* »<sup>2</sup>, pour finalement ne s'avérer qu'une étendue exaspérante par son « *insensibilité* »<sup>3</sup>, tellement qu'elle devient le symbole même de l'indifférence comme on peut le noter dans la pièce « XVII ».

C'est probablement cette impassibilité qui contribue au symbolisme spleenétique et mortuaire de l'eau qui apparaît dans « Le Poison » où se manifestent les yeux verts d'une femme lunatique, miroirs de ceux du poète où, comme Narcisse au bord du lac, son « *âme tremble et se voit à l'envers* »<sup>4</sup>. Des yeux qu'il dépeint comme des « *gouffres amers* » où « *[s]es songes viennent en foule pour se désaltérer* »<sup>5</sup>.

La mer est par ailleurs, symbole de tristesse dans « Semper Eadem » où le spleen de la femme monte en elle « *comme la mer sur le roc noir et nu* »<sup>6</sup>, ou encore dans « Causerie » où c'est le poète qui est en proie à la tristesse qui encore, « *monte comme la mer* »<sup>7</sup>.

Lorsqu'elle est démoniaque, l'eau acquiert le pouvoir de consoler le poète et ses semblables de leur long et épuisant ouvrage. Dans « Mœsta Errabunda », le poète s'interroge sur le démon qui lui donne ce don salvateur :

*La mer, la vaste mer, console nos labeurs !  
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse  
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,  
De cette fonction sublime de berceuse ?  
La mer, la vaste mer, console nos labeurs !<sup>8</sup>*

En d'autres termes, le poète est probablement séduit par l'obscurité de la mer car elle ressemble à la sienne, à cet infini qu'il porte en lui et le consume par son inaccessibilité. C'est ce que nous notons dans « La Musique » que le poète compare à la

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 6.

<sup>2</sup> « Le Confiteur de l'artiste », *SDP*, § 2.

<sup>3</sup> Ibid. § 4.

<sup>4</sup> « Le Poison », *FDM*, Str. 3.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> « Semper Eadem », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> « Causerie », *FDM*, Str. 1.

<sup>8</sup> « Mœsta Errabunda », *FDM*, Str. 2.

mer qui le conduit « *vers [s]a pâle étoile* »<sup>1</sup> Elle porte en elle des accents infernaux car elle rappelle l'« *étoile livide* »<sup>2</sup>, le « *phare ironique, infernal* »<sup>3</sup> qui se révèlent au poète dans sa quête de vérité dans « L'Irrémédiable ». A d'autres moments, la ressemblance ténébreuse et tumultueuse que le poète relève entre son âme et l'étendue d'eau, l'exaspère. Dans « Obsession », c'est l'océan qui est le miroir-jumeau du poète. Il lui reflète le mal satanique qu'il porte en lui et qui se manifeste à travers « *[s]es bons et [s]es tumultes* » et surtout à travers son « *rire énorme* » qui rappelle celui de Satan<sup>4</sup>.

C'est à travers des accents spleenétiques qu'apparaît l'eau dans « Le Cygne », pour décrire la nostalgie douloureuse d'Andromaque face au Simois lequel, autrefois reflétant sa vie glorieuse, devient le sombre miroir des affres de son veuvage en se nourrissant de ses larmes et de ses sanglots. Ces derniers étant une des manifestations de l'eau nocturne car comme le souligne Durand, « *l'eau serait liée aux larmes par un caractère intime* »<sup>5</sup> en étant toutes les deux le reflet du désespoir.

La mer est donc souvent synonyme de ténèbres et de lieux souterrains comme on peut le noter à titre d'exemple dans « Don Juan aux enfers » où, s'inspirant du mythe littéraire, Baudelaire imagine l'arrivée du séducteur dans le monde de l'au-delà. Dès la première strophe, l'eau y apparaît nocturne, elle est une « *onde souterraine* »<sup>6</sup> gardée par Charon qui veille de son embarcation. Ces lieux ténébreux prennent par moments, des accents patibulaires en renvoyant à la peur de la mort qui se manifeste souvent en association avec un vocabulaire qui relève de l'eau comme dans « L'Horloge », où l'allégorisation du *Temps* fait de lui « *un joueur avide / Qui gagne sans tricher* »<sup>7</sup>, où « *le gouffre a toujours soif* »<sup>8</sup> et où « *le clepsydre se vide* »<sup>9</sup> inlassablement.

Dans « L'Ennemi », à l'automne de sa vie, le poète semble chercher à rattraper ce qui a été miné par la destruction de l'eau qui « *creuse des trous grands comme des tombeaux* »<sup>10</sup>. Comme on peut le constater, l'eau est souvent synonyme de temps comme le souligne G. Durand :

---

<sup>1</sup> « La Musique », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> « L'Irrémédiable II », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>4</sup> Cf. p. 149 à 150 – p. 149, note n°5.

<sup>5</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 106.

<sup>6</sup> « Don Juan aux enfers », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> « L'Horloge », *FDM*, Str. 5.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> « L'Ennemi », *FDM*, Str. 2.

*L'eau qui coule est amère invitation au voyage sans retour [...]. L'eau est épiphanie du malheur du temps, elle est clepsydre définitive. Ce devenir est chargé d'effroi, il est l'expression même de l'effroi. L'eau nocturne est donc le temps.<sup>1</sup>*

Dans « Le Voyage », le poète interpelle la mort comme on l'a vu interpeller les cadavres qui hantent ses deux recueils. La mer, témoin de la quête de tous ceux partis en vain à la recherche de l'infini, est elle-même infinie. Au fur et à mesure du poème, elle cède la place à la mort, encore plus infinie, que le poète invite au seul voyage duquel on ne revient pas, celui qu'il imagine le libérer du poids de l'ennui par l'inconnu qu'il recèle :

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !  
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !*

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !<sup>2</sup>*

Le glissement de l'image de la mer vers celle de la mort, en songeant y trouver l'infini recherché, est une manière d'euphémiser la peur qu'elle suscite chez le poète qui préfère y voir une quête au lieu d'une fin. C'est le même genre d'euphémisation qu'on retrouve dans « Le Mort joyeux » où le poète rêve de « *dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde* »<sup>3</sup>, où la mort devient à la fois mer et refuge.

A la constellation de l'eau nocturne, Durand – en citant Bachelard – ajoute un aspect qui lui est subalterne mais dont la manifestation reste fréquente. Il s'agit des différentes manifestations de la chevelure à travers le symbole ondulant, l'onde étant une variation du temps :

*Bachelard<sup>4</sup> insiste sur la chevelure flottante qui peu à peu contamine l'image de l'eau.<sup>5</sup>*

La chevelure apparaît dans la poésie baudelairienne comme un lieu à la fois

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 104.

<sup>2</sup> « Le Voyage VIII », *FDM*.

<sup>3</sup> « Le Mort joyeux », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> G. Bachelard (1942), Op. Cit. p. 114.

<sup>5</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 107.

sombre – telle une « *Nuit sans étoiles* », une « *Nuit obscure* »<sup>1</sup> – et olfactif – comme un encensoir, comme « *les fleurs du jardin* »<sup>2</sup> –, où ressuscitent des souvenirs engloutis par le temps. Féminisée par l'imaginaire du poète, elle est toujours en rapport avec la femme à laquelle elle confère une propriété liquide<sup>3</sup> – à travers son association à l'eau – et une sensualité ténébreuse – à travers la couleur de ses cheveux –. Tel le miroir, la chevelure semble incantatoire avec la magie qui lui est associée. « *Les tresses rudes* »<sup>4</sup> prennent les allures « *de l'énigme et du secret* »<sup>5</sup>.

La chevelure possède le don de raviver les souvenirs comme on peut le noter dans la pièce « XXXII » où, comparée à « *un casque parfumé* »<sup>6</sup>, elle ranime les souvenirs du poète, ou encore dans « Un Fantôme » où « *les cheveux élastiques et lourds* »<sup>7</sup> sont comparés à « *un vivant sachet, encensoir de l'alcôve* »<sup>8</sup> où le poète voit « *dans le présent, le passé restauré* »<sup>9</sup>. C'est probablement pour ce don qui leur est accordé que le poète préserve, dans l'un des nombreux tiroirs qui font ses souvenirs, « *de lourds cheveux roulés dans des quittances* »<sup>10</sup>.

Par ailleurs, la chevelure prend une importance telle chez Baudelaire, qu'elle apparaît dans deux poèmes qui lui sont dédiés, l'un en vers : « La Chevelure », l'autre en prose : « Un Hémisphère dans une chevelure ».

A l'image de Poe qui souhaite se noyer « *dans "un bain de tresses d'Annie" »*<sup>11</sup>,<sup>12</sup>, Baudelaire rêve dans « La Chevelure », d'être emporté par de « *fortes tresses* » qui seraient la « *houle* » d'une « *mer d'ébène* », un reflet de parfums venus d'ailleurs, d'« *un monde lointain, absent, presque défunt* ». Les tresses odorantes des cheveux bleutés plongent le poète dans des « *ténèbres tendues* »<sup>13</sup>, et les boucles de « La Chevelure » ténébreuse le conduisent vers « *La langoureuse Asie et la brûlante Afrique* »<sup>14</sup>.

---

<sup>1</sup> « Les Promesses d'un visage », *Les Epaves*, Str. 4.

<sup>2</sup> « Les Vocations », *SDP*, § 6.

<sup>3</sup> La deuxième partie de ce travail s'était arrêtée sur l'aspect minéral accordé à la femme qui change de registre descriptif d'un poème à un autre. Cf. p. 218, p. 221, p. 223 - 225.

<sup>4</sup> « Chanson d'après-midi », *FDM*, Str. 3.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> « XXXII : Une Nuit que j'étais près d'une affreuse juive », *FDM*, Str.2.

<sup>7</sup> « Un Fantôme : II – Le Parfum », *FDM*, Str. 3.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>10</sup> « Spleen : J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », *FDM*, Str. 2.

<sup>11</sup> G. Bachelard (1942), *Op. Cit.* p. 115-117.

<sup>12</sup> G. Durand, *Op. Cit.*, p. 108.

<sup>13</sup> « La Chevelure », *FDM*, Str. 6.

<sup>14</sup> Ibid. Str. 2.

Dans « Un Hémisphère dans une chevelure », le poète se crée tout un univers à l'intérieur de la « *toison, moutonnant jusque sur l'encolure* »<sup>1</sup> qui se confond véritablement avec le sillage de l'eau pour conduire l'imagination au-delà du reflet de la réalité. Le poète veut « *y plonger tout [s]on visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source* »<sup>2</sup> et telles les ondes sur l'eau, veut secouer la chevelure et avec elle, les souvenirs. En effet, comme le souligne Durand, « *ce n'est pas la forme de la chevelure qui suscite l'image de l'eau courante, mais son mouvement* »<sup>3</sup>.

Dans ce poème, c'est la chevelure qui se fait le reflet de l'*hémisphère* du poète. Surdéterminée, elle offre une dimension riche de par les odeurs, les sons et les paysages que son mouvement évoque dans l'imagination du poète. Elle devient alors un fantasme de voyage à travers mer et océan, vers des lieux où « *se prélasser l'éternelle chaleur* »<sup>4</sup>. Immortalité qui souligne le caractère salvateur de la chevelure où le poète cherche refuge dans un port où se pavanent des « *hommes vigoureux* »<sup>5</sup> qui rappellent les corps sains de la période antique.

Dans « La Belle Dorothée », « *l'énorme chevelure* » de la belle jeune femme, « *lui donne un air triomphant* »<sup>6</sup>. De fait, à elle seule, la chevelure permet différentes visions d'un univers fantasmé d'où se dégagent des odeurs de tabac, d'opium et de sucre qui donnent au poète des envies de morsure transformant ce monde en un objet qu'il veut introduire en lui pour le posséder à tout jamais :

*Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.*<sup>7</sup>

En somme, la chevelure, le miroir et l'eau nocturne s'avèrent des images intimement liées par leur féminité. Leurs différents symbolismes s'enchevêtrent en manifestant de nombreux points en commun dans l'imaginaire baudelairien. D'ailleurs, à propos de cet isomorphisme, Durand souligne que le miroir surdétermine à la fois l'eau – miroir originel – et la chevelure – à l'image des déesses qui se peignent en se toilettant dans l'eau et en se regardant dans le miroir –. Il retient notamment les exemples du mythe

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>2</sup> « Un Hémisphère dans une chevelure », *SDP*, § 1.

<sup>3</sup> G. Durand, *Op. Cit.*, p. 108.

<sup>4</sup> « Un Hémisphère dans une chevelure », *SDP*, § 4.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> « La Belle Dorothée », *SDP*, § 5.

<sup>7</sup> Ibid. § 7.

de Narcisse, ayant subi « *la métamorphose mortelle du miroir* »<sup>1</sup>, et surtout celui d'Actéon, qui résume à lui seul toute la constellation des symboles qu'il analyse dans « Les Visages du temps » :

*Actéon surprend la toilette de la déesse qui, les cheveux défaits, se baigne et se mire dans les eaux profondes d'une grotte ; effrayée par les clameurs des Nymphes, Artémis la déesse lunaire, métamorphose Actéon en animal, en cerf, et, maîtresse des chiens, lance la meute à la curée. Actéon est mis en pièces, lacéré, et ses restes dispersés sans sépulture donnent naissance à de lamentables ombres qui hantent les halliers. Ce mythe rassemble et résume tous les éléments symboliques de la constellation que nous sommes présentement en train d'étudier. Rien n'y manque : thériomorphie dans sa forme fugace et sous sa forme dévorante, eau profonde, chevelure, toilette féminine, cris, dramatisation négative, le tout enrobé dans une atmosphère de terreur et de catastrophe.*<sup>2</sup>

C'est à travers ce châtiment imposé par Artémis, la déesse lunaire, que Durand introduit l'image de la femme cruelle des ténèbres, la femme ondine à la féminité envoûtante qui s'approprie le rôle attribué jusque-là à l'animal ravisseur. Elle peut se manifester à travers des images de dangereuses sorcières telles que Circée qui transforme les hommes en animaux, ainsi qu'à travers ce que Durand appelle, le symbole de la « *Mère Terrible* », qui apparaît dans toutes les manifestations de vieilles femmes hideuses, telles que l'« *ogresse qui vient fortifier l'interdit sexuel* »<sup>3</sup> :

*Cette « Mère Terrible » est le modèle inconscient de toutes les sorcières, vieilles hideuses et borgnes, fées carabosses qui peuplent le folklore de l'iconographie. L'œuvre de Goya, très misogynne dans son ensemble, fourmille de caricatures de vieilles décrépites et menaçantes, simple coquettes démodées et ridicules.*<sup>4</sup>

Les figures de la sorcière et de la *mère terrible*, se manifestent dans différents textes baudelairiens. Nous avons vu la terrible mère du poète, punie par la naissance de ce dernier pour expier les fautes d'une « *nuit aux plaisirs éphémères* »<sup>5</sup>. Bien qu'elle ne soit pas vieille et surannée, la mère du poète apparaît néanmoins, monstrueuse par son comportement envers son fils. Cette première figure de la *mère terrible* trouve son pendant dans « La Corde » où la mère du garçon suicidé, supplie le narrateur pour récupérer la

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 109.

<sup>2</sup> Ibid. p. 109-110.

<sup>3</sup> Ibid. p. 113.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> « Bénédiction », *FDM*, Str. 2.

corde avec laquelle son fils s'est pendu. Partant de l'idée d'une douleur inexprimable, le poète suppose qu'elle éprouve le besoin de garder l'objet à l'origine de la mort de son fils. Néanmoins, il finit par réaliser que derrière les supplications maternelles se dissimulait l'intention d'un funèbre commerce de « La Corde » des pendus<sup>1</sup>.

Par son côté suranné et ridicule, nous avons eu à nous arrêter, dans « Danse macabre », sur la femme-squelette, « *coquette maigre aux airs extravagants* »<sup>2</sup>, qui apparaît tel l'écho d'un passé révolu qui s'accroche désespérément à un présent auquel il n'appartient plus. Bien qu'elle soit morte, elle est à l'image de ces « *courtisanes vieilles* »<sup>3</sup>, mais vivantes, qui apparaissent dans « Le Jeu ». Comme la mère du pendu, elles sont soumises au « *dieu de l'Utile* »<sup>4</sup>, en fouillant désespérément les poches qui croisent leurs doigts maigres et tremblants<sup>5</sup>. La lividité « *de ces vieilles putains* »<sup>6</sup> en manque de vitalité, rappelle celle des jeunes femmes monstrueuses, ravagées par la modernité dans la pièce « V ». La même modernité qui vieillit la mère au « *lourd amas d'années* »<sup>7</sup> que l'on a vu dans « La Lune offensée », comme une figure féminine inspirée d'une œuvre de Goya<sup>8</sup>.

Dans « Les Tentations », la figure de la *Mère terrible* est l'une de celles qui accompagnent le premier Satan. Elle apparaît parmi des sortes de tatouages vivants qu'il porte à même sa chair et qui représentent, en miniatures animées, des « *formes nombreuses de la misère universelle* »<sup>9</sup> :

[...] et puis de vieilles mères portant des avortons accrochés à leurs mamelles exténuées.<sup>10</sup>

Cette misère est tout aussi tristement vécue par les autres vieilles qui traversent les deux recueils baudelairiens. « Le Désespoir de la vieille », deuxième poème de *Le Spleen de Paris* – qui se situe entre « L'Étranger » et « Le Confiteur de l'artiste » –, acquiert une grande importance en se plaçant, comme une sorte d'horloge qui rappelle le caractère irrémédiable de la substance temporelle, entre le désir du rêve du poème qui le précède, et

<sup>1</sup> Lire l'analyse de « La Corde » que propose E. K. Kaplan qui revient sur les changements qu'a subis le texte et sur la nature du jugement qui y est dissimulé. In. Op. Cit. p.146-148.

<sup>2</sup> « Danse macabre », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « Le Jeu », *FDM*, Str. 1.

<sup>4</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> Cf. 406.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>7</sup> « La Lune offensée », *FDM*, Str. 4.

<sup>8</sup> Cf. p. 184 ; 206-208 ; 284.

<sup>9</sup> « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 7.

<sup>10</sup> Ibid.

la réflexion sur l'art que le poète évoque dans le suivant. Dans cette pièce, la vieille est mise face à un enfant à qui elle voudrait « *faire des risettes et des mines agréables* »<sup>1</sup> car elle voyait en lui, un double temporel avec la même fragilité que la sienne, « *comme elle aussi, sans dents et sans cheveux* »<sup>2</sup>. Epouvanté, l'enfant s'est mis à crier de terreur face à la monstruosité hideuse qu'il voyait en cette « *bonne femme décrépète* »<sup>3</sup>. Amère, la vieille se résigne à se retirer dans la « *solitude éternelle* »<sup>4</sup> et affligeante à laquelle elle semble être condamnée, car les funestes empruntes du temps sur son pauvre corps, sont fatalement irrémédiables.

Tout aussi solitaire est la première des femmes âgées aux « *yeux actifs, jadis brûlés par les larmes* »<sup>5</sup>, qui apparaît dans « Les Veuves » et que le poète décide de suivre un jour dans un parc. Une de ces vieilles veuves que la pauvreté rend la présence plus affligeante. La deuxième, plus majestueuse que toutes celles rencontrées « *dans les collections des aristocratiques beautés du passé* »<sup>6</sup>, se distingue elle aussi, par son « *visage triste et amaigri* »<sup>7</sup>. La première tient la main d'un enfant incapable de comprendre ses rêves pendant que la deuxième, tient la main d'un autre, égoïste et dépourvu de tendresse :

*Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule; car l'enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience; et il ne peut même pas, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires.*<sup>8</sup>

Ces vieilles veuves accompagnées toutes deux d'un enfant dont le jeune âge entrave la complicité et la confiance, pourraient rappeler la période de veuvage précoce de M<sup>me</sup> Baudelaire et de son petit garçon qui a probablement été marqué par la tristesse et les larmes qu'il a dû souvent voir dans les yeux de sa pauvre mère, vieillie à sa trentaine.

De son côté, « Les petites vieilles », dédié à Victor Hugo, où la qualification adjectivale rappelle celle du recueil en prose avec ici, probablement, une fausse connotation d'insignifiance car le poète, en dépit du caractère qu'il leur attribue, manifeste un évident intérêt à ces « *êtres singuliers, décrépits et charmants / Ces monstres disloqués*

---

<sup>1</sup> « Le Désespoir de la vieille », *SDP*, § 2.

<sup>2</sup> Ibid. § 1.

<sup>3</sup> Ibid. § 3.

<sup>4</sup> Ibid. § 4.

<sup>5</sup> « Les Veuves », *FDM*, § 6.

<sup>6</sup> Ibid. § 11.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid. § 14.

[...] *brisés, bossus, ou tordus* »<sup>1</sup>. Il s'écrie qu'il faut les aimer car « *ce sont encor des âmes* »<sup>2</sup>. Comme dans « Les Veuves », le poète les observe, les décrit : des solitaires traversant Paris tels des fantômes aux « *yeux perçants comme une vrille* »<sup>3</sup>. L'une des plus longues de *Les Fleurs du Mal*, cette pièce composée de quatre parties, rappelle non seulement la description des vieilles créatures que l'on a vu plus haut dans le recueil en prose – notamment à travers leur regard perçant, les vestiges de la souffrance que l'on peut aisément entrevoir dans leur attitude, ainsi que l'intérêt manifesté à leur égard – mais également dans d'autres pièces.

En effet, la description des vieilles dans la première partie du poème les désigne au masculin car elles sont d'abord et avant tout, des monstres. Cette masculinité qui leur est attribuée rappelle celle de la « *mâle Sapho* »<sup>4</sup>, figure lesbienne à laquelle le poète s'identifie dans « Lesbos ». Quant à elle, la deuxième partie du poème, en plus d'une manifeste influence antique, rappelle plusieurs des femmes que l'on peut croiser dans les deux recueils :

*Toutes m'enivrent ! mais parmi ces êtres frêles  
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 ! »*

*L'une, par sa patrie au malheur exercée,  
L'autre, que son époux surchargea de douleurs,  
L'autre, par son enfant Madone transpercée,  
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs !*<sup>5</sup>

Chacune des femmes énumérées semble avoir connu une forme différente d'un dévouement synonyme de souffrance. Elles peuvent rappeler entre autres, « La Belle Dorothée », dévouée à sa jeune sœur qu'elle tente de libérer de l'esclavage masculin ; l'épouse assassinée par un mari trop aimant dans « Le Vin de l'assassin » ; ou encore, la mère-Vierge dont le fils dans « A une Madone » promet sept couteaux à son « *cœur ruisselant* »<sup>6</sup>.

D'un autre point de vue, ces vieilles femmes qui ressemblent à des victimes, sont

---

<sup>1</sup> « Les Petites vieilles », I, *FDM*, Str. 1 & 2.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 5.

<sup>4</sup> « Lesbos », *Les Epaves*, Str. 12.

<sup>5</sup> « Les Petites vieilles », II, *FDM*, Str. 2 & 3.

<sup>6</sup> « A Une Madone », *FDM*, Str. 2.

néanmoins associées à la figure effrayante et sauvage de l'hippogriffe, même si elles sont elles-mêmes fauchées par « *la griffe effroyable de Dieu* »<sup>1</sup>.

Ces vieilles surannées qui semblent inoffensives, s'accompagnent dans les deux recueils baudelairiens, d'une autre présence féminine envoûtante, plus dangereuse et plus inquiétante. Elle se manifeste à travers tout un imaginaire autour des sorcières et des fées malfaisantes. En effet, en plus de l'exemple de l'œuvre de Goya – cité plus haut –, Durand mentionne également la « Vamp » tueuse qui apparaît chez Lamartine comme une femme à la fois d'une irrésistible beauté et d'une terrifiante cruauté<sup>2</sup>.

Dans l'œuvre baudelairienne, nous pouvons noter la présence de ces créatures féminines, souvent irrésistibles, qui charment le poète par leur beauté ou leur parfum tout en restant inaccessibles. Elles sont le reflet d'une culture folklorique, avec la figure de la sorcière<sup>3</sup>, mais aussi mythologique, avec des personnages comme Circée, la sirène ainsi que différentes femmes-ondines telles que la sylphide, la nixe ou la nymphe.

Nous avons vu se manifester dans « La Chambre double », la femme-sylphide qui, au centre du texte, représentait à la fois l'idéal de la beauté ainsi que son inaccessibilité<sup>4</sup>. Créature désignant dans la mythologie celte et germanique, des esprits vivants dans l'air, la sylphide apparaît comme l'un des personnages féminins les plus employés par les romantiques.

Que ce soit en littérature<sup>5</sup> ou dans le monde du spectacle où elle « *trionph[e] dans les ballets romantiques* »<sup>6</sup>, la figure de la sylphide symbolise « *la poursuite de la bien-aimée idéale mais inaccessible parce que n'appartenant pas à la terre* »<sup>7</sup>.

C'est dans ce contexte artistique du monde du spectacle que revient l'image de la sylphide dans « Sur les débuts d'Amina Boschetti » où Baudelaire décrit la danseuse après l'avoir vu se produire au théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Elle est à la fois nymphe et

---

<sup>1</sup> « Les Petites vieilles », IV, *FDM*, Str. 6.

<sup>2</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 114.

<sup>3</sup> Nous avons eu l'occasion de voir le lien qui existait entre les sorcières et le diable en nous arrêtant, dans la deuxième partie, sur l'influence de la lune, l'astre qui se manifeste souvent sous les traits d'une sorcière aux pouvoirs magiques (cf. p. 134 à 135). Nous nous sommes également arrêtée, dans la troisième partie, sur la figure de la sorcière à travers les différentes connotations qu'elle présente dans les deux recueils baudelairiens où elle semble être maléfique (cf. p. 262 à 265).

<sup>4</sup> Cf. p. 161, 164, 196, 231, 315.

<sup>5</sup> Elle apparaît par exemple chez Chateaubriand qui la croise lors de sa fantasmagorique promenade dans ses *Mémoires d'outre-tombe*.

<sup>6</sup> Michel Brix, *Eros et littérature : Le discours amoureux en France au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Editions Peeters, Louvain-Paris, 2001, p. 102.

<sup>7</sup> « Sur les débuts d'Amina Boschetti », *Les Epaves*, Str. 2.

sylphide, « *délices mensongères* »<sup>1</sup>, « *au pied fin* »<sup>2</sup> et à « *l'œil qui rit* »<sup>3</sup>.

Symbole de plaisir, elle apparaît également dans « L'Horloge », tout aussi furtive et vaporeuse :

*Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon  
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;  
Chaque instant te dévore un morceau du délice  
À chaque homme accordé pour toute sa saison.*<sup>4</sup>

« Le Voyage », « *inséparable* »<sup>5</sup> des « *textes canoniques* »<sup>6</sup> tels que l'Odyssée, raconte les périples de différents personnages ayant décidé de fuir l'horreur de leur existence en trouvant refuge dans l'évasion de la mer. Parmi eux, se trouvent des « *astrologues noyés dans les yeux d'une femme* »<sup>7</sup> dont l'inéluctable charme est comparé à celui de « *la Circé tyrannique aux dangereux parfums* »<sup>8</sup> qu'ils tentent de fuir « *pour n'être pas changés en bêtes* ».<sup>9</sup>

La figure de Circée revient plus discrète, à travers le motif du parfum dans plusieurs autres pièces. Dans « Sed non Satiata », elle est dotée d'un caractère exotique à travers l'image de la « *bizarre déité* »<sup>10</sup> dont les parfums, évoquant l'orient, se montrent tout aussi envoûtants, notamment à travers leur association à « *l'obi* »<sup>11</sup>, magicien africain.

Dans ce poème, Baudelaire s'engage dans « *un jeu, qui est assurément un jeu érotique, [...] mais c'est aussi un jeu mythologique* »<sup>12</sup>, à travers la « *perséphonisation de Jeanne Duval* »<sup>13</sup>. En effet, au dernier vers, la référence à Prospérine<sup>14</sup> vient renforcer l'allusion mythologique relevée dans la première strophe. La vénus noire est ainsi présentée comme la reine du monde souterrain, mais également comme une « *Mégère libertine* »<sup>15</sup>, autre personnage mythologique<sup>1</sup> qui vit dans le monde souterrain tout en

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « L'Horloge », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> P. Brunel (1998), Op. Cit. p. 176.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> « Le Voyage I », *FDM*, Str. 3.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>10</sup> « Sed non satiata », *FDM*, Str. 1.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> P. Brunel (1998), Op. Cit., p. 173.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Prospérine est le nom latin de Perséphone.

<sup>15</sup> « Sed non satiata », *FDM*, Str. 4.

personnifiant la haine.

Tout aussi érotique et exotique est la femme au « *corps brun* »<sup>2</sup>, décrite dans « Le Chat », comme envoûtante par son « *air subtil* »<sup>3</sup> et son « *dangereux parfum* »<sup>4</sup>, ou dans « Chanson d'après-midi », où elle est à la fois « *sorcière* »<sup>5</sup>, « *idole* »<sup>6</sup> et « *frivole* »<sup>7</sup>, dotée d'« *un air étrange* »<sup>8</sup>.

En plus de rappeler Circée, par sa chair où « *le parfum rôde* »<sup>9</sup>, la femme est également « *nymphé ténébreuse* »<sup>10</sup>, autre créature mythique représentée entre autres par les Danaïdes qui renvoient elles aussi, au meurtre et à la haine. Ces dernières, apparaissent, par ailleurs, dans « Le Tonneau de la haine » en association avec les ténèbres, le sang et les larmes rejoignant ainsi, la féminité de la constellation de l'eau ténébreuse.

Sorcière, Circée ou sylphide, la figure de la *Mère terrible* apparaît en outre, à travers l'image de la sirène<sup>11</sup>, créature mythique qui apparaît dans « Hymne à la beauté », comme satanique et associée au meurtre. Sans doute le poète pense-t-il à tous ces marins que ces créatures hybrides séduisent par leur irrésistible chant pour finalement les tuer<sup>12</sup>. Dans « La Prière d'un Païen », elle devient l'incarnation de la féminité et du vice<sup>13</sup> en personnifiant la volupté que le poète cherche avec avidité, dans une représentation païenne.

Par ailleurs, dans « Le Vin des amants », le paradis dont rêve le poète pour lui et sa maîtresse, est fait d'« *une implacable calenture* »<sup>14</sup> qui rappelle le délire furieux que provoque le chant des sirènes dans l'esprit des marins en haute-mer. Ce paradis se

---

<sup>1</sup> Cf. note n°5, p. 258.

<sup>2</sup> « Le Chat : *Viens mon beau chat* », *FDM*, Str. 4.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> « Chanson d'après-midi », *FDM*, Str. 1.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid. Str. 1.

<sup>9</sup> Ibid. Str. 4.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Dans son article intitulé « Les Sirènes dans l'Antiquité », [in. Op. Cit. *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1289-1293] Annie Lermant-Parès retrace l'évolution de cette créature mythique dans l'imaginaire de l'Antiquité. Elle notera le passage de la femme-oiseau à la femme-poisson, passant par la femme marine aux jambes d'ânesse. La sirène est, par ailleurs, très présente dans la littérature. On la retrouve chez le poète romantique allemand Clemens Brentano qui contribua à faire connaître la sirène Lorelei. Elle inspira également H. C. Andersen qui publia en 1903 un conte portant le nom de La Petite Sirène. Apollinaire quant à lui, emploie dans un des poèmes d'Alcools, Nuit rhénane, cette image de la femme sirène, symbole de l'amour trompeur.

<sup>12</sup> Histoire que l'on retrouve dans le très célèbre épisode des aventures d'Ulysse dans *L'Odyssée*.

<sup>13</sup> Suzanne Braun, « Les Hybrides partiellement humains », in. *Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté*, Collection « Dossier de l'Art », Editions Faton SA, Quetigny, 2003, p. 108 à 117, p. 117.

<sup>14</sup> « Le Vin des amants », *FDM*, Str. 2.

caractérise notamment par la présence du vin qui s'accompagne de l'amante « *dans un délire parallèle* »<sup>1</sup>, à l'image de celui provoqué par les sirènes.

Cet enchantement exercé par la figure de la *Mère terrible* qui sème à la fois la séduction et la peur, en s'aidant d'une maléfique force surnaturelle, introduit l'une des dernières figures nyctomorphes citées par Durand : le schème du ficelage. Ce schème est caractéristique des déesses de la mort qui apparaissent dans la mythologie et le folklore, d'autant que – comme le signale Durand – « Lier » et « ensorceler » ont la même étymologie<sup>2</sup>. Il cite à ce propos, l'exemple de l'araignée chez Victor Hugo qui apparaît comme un animal nocturne, cruel qui tisse avec ses victimes des liens mortels.

De fait, contrairement aux autres images insectoïdes que Durand classe dans les symboles *Thériomorphes*, l'araignée est l'une de ces petites bêtes qu'il classe parmi les symboles *nyctomorphes*. Elle est pour lui le pendant féminin du *ver* car tous deux sont reliés « à la déchéance de la chair »<sup>3</sup>. Par les fils qu'elle tisse pour capturer ses proies, l'araignée devient le symbole de l'assujettissement par le ficelage.

L'image de l'araignée n'apparaît qu'à trois reprises dans les deux recueils baudelairiens. C'est le symbolisme du ficelage et de l'assujettissement qui y est plus fréquent.

Dans *Les Fleurs du Mal*, l'image de l'araignée apparaît dans « Sépulture » où, par une nuit sombre et sans étoiles, accompagnée d'une vipère qui fait ses petits et des hurlements des loups, la petite bête tisse ses toiles sur la tombe anonyme d'un « vous », s'adressant probablement au lecteur tout en incluant le poète. C'est au pluriel que revient l'araignée, muette et infâme, dans le quatrième « Spleen », en « *un jour noir plus triste que les nuits* »<sup>4</sup>, pour « *tendre ses filets au fond de nos cerveaux* »<sup>5</sup>. Notons le remplacement du pronom *vous* par *nous*, qui rejoint la supposition émise plus haut.

Enfin, l'araignée apparaît dans « Un Cheval de race », pièce en prose où avec la fourmi, elle sert de comparant au squelette qu'est devenue la vieille femme.

Ces trois références nominatives à l'araignée apparaissent dans un univers

---

<sup>1</sup> Ibid. Strophe 3.

<sup>2</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 118.

<sup>3</sup> Ibid. p. 116.

<sup>4</sup> « Spleen: Quand le ciel bas et lourd », FDM, Str. 1.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 3.

ténébreux sur lequel règne la mort, le spleen ou le péché<sup>1</sup>.

De son côté, la symbolique du ficelage par l'assujettissement apparaît dans différents poèmes tels que « Le Vampire » où, sans la référence directe à l'arachnide, se manifeste l'infamie notée plus haut dans le quatrième « Spleen ». Féminisée par son lien comparatif avec la femme, elle s'accompagne d'un vocabulaire du ficelage à travers des mots comme : *lier* et *chaîne*. Ce lexique de l'enchaînement est en outre, celui d'un « esclavage maudit »<sup>2</sup> qui s'accompagne d'une apparition nocturne de démons, d'un *cadavre*, d'une *charogne* et – comme signalé dans le titre – d'un *vampire* :

[...]  
— *Infâme à qui je suis lié*  
*Comme le forçat à la chaîne,*  
  
*Comme au jeu le joueur têtue,*  
*Comme à la bouteille l'ivrogne,*  
*Comme aux vermines la charogne,*  
— *Maudite, maudite sois-tu !*<sup>3</sup>

En conséquent, l'enchaînement apparaît tel un châtiment comme il est le cas également dans « Le Vin de l'assassin ». Le narrateur essaye, dans cette pièce, d'échapper à l'esclavage qu'il subit, de fuir l'« *amour véritable* »<sup>4</sup> qui le tourmente et le meurtrit, « *avec ses noirs enchantements, / Son cortège infernal d'alarmes, / Ses fioles de poison, ses larmes, / Ses bruits de chaîne et d'ossements !* »<sup>5</sup>. Le seul faux-fuyant que le poète a trouvé pour se libérer de ce macabre ficelage, fut de tuer son épouse. Il parvient à échapper à l'amour pour devenir au demeurant, le sombre ilote du vin et de la culpabilité qui finalement, le poussent à un désir de suicide. Le point commun entre les deux formes de soumission qu'il subit, est la mort qui semble quoi qu'il fasse, intimement liée à sa destinée car comme le poète le note dans « Semper Eadem » : « *La Mort nous tient souvent par des liens subtils* »<sup>6</sup>.

Par ailleurs, « Laquelle est la vraie ? », pièce pour le moins schizophrénique, Baudelaire dépeint un lien tout aussi subtil qui le relie à un passé révolu, mort et enterré,

---

<sup>1</sup> Ce dernier apparaît à travers l'association de l'amour et du temps dans « Un Cheval de race ». Nous reviendrons sur cette association dans l'analyse des symboles catamorphes.

<sup>2</sup> « Le Vampire », *FDM*, Str. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.* Str. 2 & 3.

<sup>4</sup> « Le Vin de l'assassin », *FDM*, Str. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.* Str. 10.

<sup>6</sup> « Semper Eadem », *FDM*, Str. 3.

dont *Bénédicta* est le symbole :

*J'ai connu une certaine Bénédicta, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité.*<sup>1</sup>

Cette jeune femme qui apparaît sous les traits d'une muse des temps passés, disparaît subitement peu de temps après leur rencontre et c'est le poète lui-même qui l'enterre en gardant les yeux tristement figés sur sa tombe. Une autre jeune femme ressemblant curieusement à la disparue vint alors prétendre être la vraie *Bénédicta*. En « *piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre* »<sup>2</sup>, elle annonce au poète qu'il sera châtié de sa naïveté et de son « *aveuglement* »<sup>3</sup>. Dès lors, il sera obligé de l'aimer elle, au lieu de la défunte mais le poète s'y refuse obstinément, décidé à aimer la première *bénédiction*, même révolue. Ces deux femmes ne sont que la métaphore d'un parallèle entre le passé et le présent de la poésie, à travers lequel le poète exprime son attachement aux valeurs esthétiques révolues<sup>4</sup>.

De fait, le thème du ficelage, tel qu'il se manifeste dans la poésie baudelairienne, est reflet de mort et d'angoisse. Il est également synonyme de châtement aux fautes commises, ou l'expression d'un lien inébranlable avec les valeurs esthétiques révolues.

Après avoir parlé de l'eau nocturne et de l'importance de sa symbolique qui se voit poursuivie par les images de la chevelure, du miroir, ainsi que du ficelage, Durand revient vers la symbolique du sang menstruel et sur son caractère gynécologique inquiétant et néfaste. Il cite l'exemple du sang tel que le décrit Edgar Poe dans *Les Aventures de Gordon Pym* :

*Chez le poète E. Poe, l'eau maternelle et mortuaire n'est rien d'autre que le sang. Poe lui-même n'écrit-il pas : « Et ce mot sang, ce mot suprême, ce mot roi, toujours si riche de mystère, de souffrance et de terreur... cette syllabe vague, pesante et glacée »*<sup>5</sup>. *C'est cet isomorphisme terrifiant, à dominante féminin, qui définit la poétique du sang, poétique du drame et des maléfices ténébreux, car, comme le note Bachelard*<sup>6</sup>, « *le sang n'est jamais heureux* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> « Laquelle est la vraie ? », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> *Ibid.* § 3.

<sup>3</sup> *Ibid.* § 4.

<sup>4</sup> Voir l'analyse d'E. K. Kaplan (2015), *Op. Cit.* p. 170-172.

<sup>5</sup> Allan Edgar Poe, *Les Aventures de Gordon Pym*, in. *Histoires extraordinaires*, Calmann-Lévy, Paris 1903, p.47.

<sup>6</sup> G. Bachelard (1942) *Op. Cit.* p.89.

<sup>7</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 120.

Dans la poésie baudelairienne, le sang apparaît souvent en mouvement. Comme on l'a vu dans « La Fontaine de sang », « Une Martyre » ou dans « La Muse malade ». Le sang coule en épanchant ce qui l'entoure, il se présente comme une substance vitale à l'intérieur d'une atmosphère morbide. Il se manifeste également comme une substance symbolique de la foi chrétienne et de l'inspiration poétique – avec la connotation féminine qu'elle inclut – à travers l'infini qu'elles ont en commun. Baudelaire écrit : « *Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques, / Comme les sons nombreux des syllabes antiques* »<sup>1</sup>, en faisant de « La Muse malade » l'un des poèmes qui résument le mieux ce rapport à travers la fusion des périodes antique et chrétienne.

Il est assez difficile de séparer, en étudiant la symbolique du sang, les connotations d'infini artistique de celles de l'infini religieux<sup>2</sup> – ce dernier pouvant avoir une symbolique positive comme péjorative lorsqu'elle est travestie ou reflet de sadisme ou de châtiment –. C'est à ce titre que le saignement du poète dans « La Fontaine de sang », – que l'on a vu en rapport avec l'inspiration poétique –, provoqué entre autres par un « *matelas d'aiguilles* »<sup>3</sup>, est destiné à épancher la soif des « *filles cruelles* »<sup>4</sup>. La connotation religieuse est présente quant à elle, par l'impossibilité de trouver la blessure qui saigne<sup>5</sup>. Pareillement, à travers le travestissement de l'image de la sainte Vierge, dans « À une Madone », le poète prend pour cible aux sept couteaux – à la connotation religieuse –, le cœur de l'amour maternel pour le voir saigner en guise de vengeance face au rejet de sa destinée de poète. Pendant que dans « Le Jeu », ce sont justement des « *poètes illustres / Qui viennent gaspiller leurs sanglantes sueurs* »<sup>6</sup> faisant du sang, à la fois le symbole du péché et du travail acharné.

Dans « Le Squelette laboureur », l'une des nombreuses pièces qui attestent de l'influence de l'art sur la poésie baudelairienne, apparaissent des squelettes vivant dans un monde inconnu mais imaginé par le poète comme étant le triste reflet de l'impossibilité du repos et de la paix. Ces squelettes qui sont la métaphore de tous les humains ayant souffert sur terre en espérant un répit après leur mort, continuent hélas à « *pousser une lourde*

---

<sup>1</sup> « La Muse malade », *FDM*, Str. 3 & 4.

<sup>2</sup> On a vu plus haut que Baudelaire assimile parfois l'infini religieux à l'infini artistique, cf. p.113, 144-145, 277.

<sup>3</sup> « La Fontaine de sang », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Voir l'analyse du poème, p. 328 à 337.

<sup>6</sup> « Le Jeu », *FDM*, Str. 3.

*bêche / Sous [leur] pied sanglant et nu* »<sup>1</sup>. Le saignement et la nudité des pieds, signes d'une incessante, voire éternelle souffrance, pourraient rappeler ceux du Christ, tout aussi nus et ensanglantés, symboles avec la couronne d'épines, du sacrifice qu'il a fait de son être, à toute l'humanité.

Dans « Le Couvercle », le poète énumère plusieurs profils d'êtres humains. Tous y passent, du « *serviteur de Jésus* »<sup>2</sup> au « *courtisan de Cythère* »<sup>3</sup>, en passant par le « *mendiant ténébreux* »<sup>4</sup> et le « *Crésus rutilant* »<sup>5</sup>, sans oublier les « *citadin, campagnard, vagabond, sédentaire* »<sup>6</sup>. Ils sont tous de futurs « Squelettes laboureurs », tous égaux face à la cruauté du ciel, ce « *plafond illuminé [...] où chaque histrion foule un sol ensanglanté* »<sup>7</sup>. Ces personnages apparaissent comme des doublets négatifs du jeu majestueux de Fancioulle dans « Une Mort héroïque » qui apparaît quant à lui, à travers son talent, comme investit de la présence auguste des statues antiques.

Ces différentes métaphores de l'impossible rédemption et du chimérique repos, rappellent le sadisme que le poète confère à Dieu et qu'on a vu se manifester entre autres, dans des pièces comme « Le Reniement de saint Pierre » où les cieux ont toujours soif, n'ont jamais assez de la souffrance humaine :

*Les sanglots des martyrs et des suppliciés  
Sont une symphonie enivrante sans doute,  
Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,  
Les cieux ne s'en sont point encor rassasiés !*<sup>8</sup>

En plus du sadisme divin, la troisième partie avait également relevé plusieurs images religieuses travesties dans un but parfois ironique. C'est le cas de la référence au sang dans « Les Tentations » où la premier Satan – le même ayant des miniatures vivantes de vieilles, gravées sur la chair – tient dans l'une de ses mains une fiole pleine de sang, dont l'inscription rappelle nettement l'eucharistie que le poète, de manière ironique, feint ne pas reconnaître en la décrivant de bizarre. Dans son autre main, le même Satan tient un violon pour souligner probablement, le lien qu'il peut y avoir entre le mal et l'inspiration artistique :

<sup>1</sup> « Le Squelette laboureur », II, *FDM*, Str. 5.

<sup>2</sup> « Le Couvercle », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid. Str. 2.

<sup>7</sup> Ibid. Str. 3.

<sup>8</sup> « Le Reniement de saint Pierre », *FDM*, Str. 2.

*Dans sa main droite il tenait une autre fiole dont le contenu était d'un rouge lumineux, et qui portait pour étiquette ces mots bizarres: « Buvez, ceci est mon sang, un parfait cordial... » dans la gauche, un violon qui lui servait sans doute à chanter ses plaisirs et ses douleurs, et à répandre la contagion de sa folie dans les nuits de sabbat.<sup>1</sup>*

Sur un ton plus tragique où se révèle la douleur du mal par le péché et son châtement, le sang est le signe de « La Destruction » dans la première pièce de la section Fleurs du Mal. Il est le lourd tribut à payer pour avoir aimé l'idéal que recèle l'art ainsi que les chemins sinueux qui y conduisent. Le sang, sous son aspect purgatoire, revient dans « Un Voyage à Cythère » où le poète saigne intérieurement dans les ténèbres de son être. Vivant, son cœur est pourtant enseveli dans l'allégorie du pendu, condamné pour ses péchés à saigner sur un gibet. De son côté, Hippolyte, la jeune lesbienne apeurée, confie à Delphine les peurs qu'engendrent en elle tous leurs péchés qui la conduisent vers « *des routes mouvantes / Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts* »<sup>2</sup>. L'horizon, habituellement symbole d'évasion, devient ici, comme noté dans « Le Couvercle », le signe d'un confinement sanglant, inspirant le châtement. D'ailleurs, Hippolyte décrit, quelques strophes plus loin, cette peur qui devient douleur :

*Mais l'enfant, épanchant une immense douleur,  
Cria soudain : - "Je sens s'élargir dans mon être  
Un abîme béant ; cet abîme est mon coeur !*

*Brûlant comme un volcan, profond comme le vide !  
Rien ne rassasiera ce monstre gémissant  
Et ne rafraîchira la soif de l'Euménide  
Qui, la torche à la main, le brûle jusqu'au sang.<sup>3</sup>*

Le cœur brûlant de passion, Hippolyte est terrifiée des corollaires de l'infini qu'elle porte en elle. Elle songe à son irrémédiable damnation et à la cruauté du châtement qui l'attend et qu'elle s'imagine, inévitable, telle la haine et la vengeance symbolisées par l'Euménide<sup>4</sup>, l'une des déesses du remords qui pleurent des larmes de sang en incarnant la justice et le châtement.

L'effroyable condamnation qu'imagine Hippolyte associée à son être ténébreux et sans fond, rappelle le châtement éternel imposé, dans la mythologie gréco-latine, aux

---

<sup>1</sup> « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 3.

<sup>2</sup> « Femmes damnées : *Delphine et Hippolyte* », *Les Epaves*, Str. 12.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 19 & 20.

<sup>4</sup> L'une des trois Furies.

danaïdes<sup>1</sup> pour avoir assassiné leurs époux le soir de leurs noces. Elles furent condamnées à verser de l'eau dans un vase sans fond. D'ailleurs, Baudelaire emploie dans « Le Tonneau de la haine », l'image des cinquante filles de Danaos en remplaçant l'eau qu'elles sont condamnées à verser, par le sang et les larmes qui jaillissent des yeux de l'une des Furies vengeresses :

*La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes ;  
La Vengeance éperdue aux bras rouges et forts  
A beau précipiter dans ses ténèbres vides  
De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts,*<sup>2</sup>

Le sang est également associé aux larmes dans « Madrigal triste » où le poète se plaint dans l'amour malfaisant qui le lie à sa maîtresse. Un amour sadique et vampirique qui trouve sa joie dans la chaleur des larmes et du sang. Ce vampirisme amoureux se manifeste également dans « Le Balcon » où sous la chaleur saisonnière, le poète se plaint à sentir le corps de sa maîtresse dont l'odeur évoque celle du sang. Malgré un langage qui se veut sensuel, le poète apparaît tel un prédateur qui hume sa proie avant de s'en délecter. C'est également sous une chaleur écrasante qu'apparaît l'image du sang pour décrire, de manière plus tempérée, la sensualité aux accents romantiques que le poète confère à « La Belle Dorothée » dont « l'ombrelle rouge »<sup>3</sup> reflète sur le visage, le « *sombre fard sanglant de ses reflets* »<sup>4</sup>. Dans « Les Bijoux », accompagnée de la chaleur du foyer allumé, l'obsession vampirique du sang se manifeste encore chez le poète en se reflétant sur le corps de sa maîtresse, où fusionnent les ténèbres de sa peau au rouge écarlate du sang.

L'image du sang peut également apparaître comme un douloureux symbole du passage du temps. Dans « L'Ennemi », caractérisé par une atmosphère funèbre qui rappelle celle de « La Fontaine de sang », la substance vitale s'échappe du corps du poète en emportant avec lui sa santé et sa jeunesse. Le sang est l'ambrosie qui rend éternelle l'allégorie du *Temps*, l'adversaire qui fauche et qui tel un vampire, se nourrit de l'essence de l'être. Il rappelle la femme-vampire qui apparaît dans *Les Épaves* et qui se

---

<sup>1</sup> « Dans l'Hadès, les Danaïdes sont condamnées à remplir, jusqu'à la fin des temps, un tonneau percé. Ces cinquante jeunes femmes, filles de Danaos, ont cinquante cousins qui souhaitent les épouser, mais elles s'y refusent. Avec leur père, elles partent pour Argos où elles demandent asile. Finalement, elles semblent revenir sur leur décision et accepter le mariage. Après le banquet de noces, toutes, sauf Hypermnestre, poignent leurs époux au lit. Celle-ci sera emprisonnée par son père, alors que ses cinquante-neuf sœurs vont subir un châtement éternel. » in. M. Philibert, Op. Cit. p. 61.

<sup>2</sup> « Le Tonneau de la haine », *FDM*, Str. 1.

<sup>3</sup> « La Belle Dorothée », *SDP*, § 4.

<sup>4</sup> Ibid.

métamorphose de l'état d'une femme d'une beauté idéale, d'un « *mannequin puissant* »<sup>1</sup> ayant fait « *provision de sang* »<sup>2</sup>, à celui d'un « *débris de squelettes* »<sup>3</sup>.

Le sang se manifeste donc comme le signe d'une énergie, d'une essence vitale qui entretient un lien intime et fusionnel à la fois avec la mort, le temps et le péché, en d'autres termes, avec le Mal sous toutes ses formes. C'est ce même temps que le poète fige dans son imaginaire, au moment du crépuscule, qui pourrait être celui de sa propre vie, vue la nostalgie qui l'investit dans « Harmonie du soir » où, accompagné du son du violon, le soleil se noie « *dans son sang qui se fige* »<sup>4</sup>. L'astre étant déjà apparu comme l'un des « *répondants allégoriques du poète* »<sup>5</sup>, son déclin ici pourrait bien symboliser la vieillesse ou la maladie que le poète ressent en lui. Ce crépuscule sanglant rappelle également celui de « Les Petites vieilles » qui voient en leur horizon, réduit par le temps, « *le soleil tombant* » qui « *ensanglante le ciel de blessures vermeilles* »<sup>6</sup>, ainsi qu'une solitude infinie semblable à celle du poète dans « La Cloche fêlée » où il se sent tel « *un blessé qu'on oublie / Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts* »<sup>7</sup>.

C'est vraisemblablement ce Mal constant et absolu qui pousse le poète, quelques strophes plus loin, dans le troisième « Spleen », à essayer de trouver refuge dans le passé antique et révolu. Il fantasme la disparition de son sang qu'il rêve remplacé par « *l'eau verte du Léthé* » afin, peut-être, d'oublier l'irréversible passage du temps.

En définitive, les symboles *nyctomorphes* prennent comme point de départ le cadre qui contribue à l'imaginaire patibulaire des symboles *thériomorphes* en participant à leur exaspération. La nuit ténébreuse est signe de l'angoisse primordiale face au temps qui passe. Dès lors, elle apparaît par son crépuscule naissant comme froide et effrayante, un moment de vague liberté où s'exalte le péché, notamment de luxure, à travers un Paris fourmillant. Elle est aussi la compagne des moments de solitude sur lesquels règne la nostalgie douloureuse des êtres disparus. Comparés à la mort, les ténèbres peuvent également se manifester comme un moment de recueillement où peuvent fusionner l'infini religieux et corporel. Les ténèbres se font également un lieu cauchemardesque de gouffre

---

<sup>1</sup> « Les Métamorphoses du vampire », *Les Epaves*, Str. 2.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> « Harmonie du soir », *FDM*, Str. 3.

<sup>5</sup> J. Starobinski (1967), Op. Cit.

<sup>6</sup> « Les Petites vieilles III », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> « La Cloche fêlée », *FDM*, Str. 4.

et de néant où le blasphème appelle le désespoir. Elles investissent le corps en causant sa cécité qui plonge dans l'ignorance ou dans les gouffres du châtement.

En investissant le symbolisme de la vieillesse tout en faisant du corps l'un des outils de la mort, le temps s'en nourrit comme le péché. Les vieux deviennent alors synonymes de déchéance, le miroir effrayant qui reflète le futur moribond du poète, pendant que les vieilles sont le triste reflet de la beauté surannée du passé. Ce même miroir ténébreux qui reflète aux yeux effarés du poète, dans le reflet de la mer ou de son être, ses ténèbres intérieures qui l'assujettissent aux tentations. La vieillesse devient alors le signe de la destructivité du temps qui se reflète sur les corps décrépits des vieux, ou dans la beauté finissante d'une esthétique révolue.

Le sang, substance vitale, est également le sombre reflet du châtement comme de la tentation du corps à travers un vampirisme alternativement masculin et féminin. Tous deux survivants dans les ténèbres du temps, l'ultime vampire qui se nourrit de leur essence.

Par leur caractère féminoïde, les ténèbres font donc le lien entre l'eau nocturne, la chevelure, le miroir et le sang qui apparaissent comme autant de signes de la peur du temps, du péché, du châtement qui sont les différentes manifestations de la fatalité.

Progressivement, cette constellation mène selon Durand, vers la salissure de la tâche de sang et donc « *vers la nuance morale de la faute* »<sup>1</sup> et ainsi, vers l'archétype de la chute où le sang devient sexuel. C'est là qu'interviennent *les symboles catamorphes* qui renvoient à la chute et constituent la troisième et dernière partie de son premier livre : « *Les visages du temps* ».

### **2.3. Les symboles catamorphes ou l'imaginaire du péché et de la chute**

Dans sa description des symboles qui renvoient à la peur du temps et de la mort, Gilbert Durand place ce qu'il appelle *les symboles catamorphes* – qui renvoient à la chute – en troisième et dernière position car ils sont pour lui, « *la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres* »<sup>2</sup>.

C'est avec la chute que s'installe le péché en tant que tel. C'est également avec la chute que l'être humain est devenu mortel. Baudelaire n'a évidemment pas inventé cette

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 122.

conception. L'imaginaire occidental s'est longtemps nourri de ce mythe biblique de l'histoire de la création et de toutes les images qui lui sont inhérentes, notamment celle du mal satanique – c'est à cause de la tentation du diable qui s'incarne en serpent, qu'Adam et Ève furent chassés du paradis –, celle du savoir – car le fruit auquel ils goûtent est celui de l'arbre de la connaissance –, celle du regard conscient – car, comme le note le texte biblique, dès lors que le fruit fut mangé, « *leurs yeux s'ouvrirent* »<sup>1</sup> – et celle du remords et de la culpabilité incombés à la race humaine, qui font d'elle une race *maladive* – selon les termes de Baudelaire –. Ce sont bien certains des thèmes que l'on a vu se développer tout au long de l'analyse.

Les yeux qui s'ouvrent – qui pourraient rappeler la translucidité, signe de savoir – marquent ainsi une conscience de l'autre, de sa différence sexuelle et par là-même, d'une fascination de l'altérité qui contribue d'une manière ou d'une autre, à la fascination du corps qui a marqué l'imaginaire du XIX<sup>ème</sup> siècle :

*L'homme et la femme, êtres devenus visuels et créatures prises sous la vue d'un Être supérieur, se savent dès ce moment soumis à la mort qui est la sanction du corps sexué.*<sup>2</sup>

Nous avons eu à parler de la chute dès la première partie de ce travail, dans l'analyse de la pièce « V »<sup>3</sup> qui est parmi les textes qui font le mieux référence à la fracture entre les temps anciens et les temps modernes que sépare la chute. Sans s'éloigner de la tradition judéo-chrétienne, cette fracture marque le début du Mal sous toutes ses formes.

Ce contraste entre les époques revient dans « La Femme sauvage et la petite maîtresse » où le poète s'adresse à sa compagne et, faisant prétexte de lui expliquer la chance qu'elle a, il fait une critique acerbe de la société. En effet, le poète s'arrête, dans cette pièce, sur un phénomène que connaît son époque et que l'on a signalé plus haut ; celui des femmes présentées comme étant sauvages, emprisonnées dans des cages et exposées dans les cirques et les foires. Le symbole de la Chute apparaît dans cette pièce à travers le pendant moderne d'Adam et Eve qui apparaissent dans ce texte comme un couple de monstres vivant dans une société monstrueuse. Le mari l'est par sa cruauté, l'épouse, par cette même cruauté qu'elle subit, et la société, par l'excitation qu'elle

---

<sup>1</sup> *Genèse* : III : 7.

<sup>2</sup> Jean Clair, « La Vision de Méduse », in. *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 38, automne 1988, Gallimard, Paris, p. 87-98, p.88.

<sup>3</sup> Cf. p. 81 à 84 et p. 57 : la chute suggérée dans le frontispice de *Les Epaves*.

manifeste à ce genre de pratique. Le tout avec la bénédiction de l'état qui autorise volontiers ce genre de pratiques, ainsi que celle de Dieu à qui incombe le crime de créer des monstres comme on l'a vu dans « Mademoiselle Bistouri » :

*Telles sont les mœurs conjugales de ces deux descendants d'Eve et d'Adam, ces œuvres de vos mains, ô mon Dieu !<sup>1</sup>*

Dans sa cage et en vrai monstre de foire, la femme sauvage « déchire des lapins vivants et des volailles piaillantes »<sup>2</sup>. Animalisée, elle est comparée à la fois à un orang-outang, à un tigre ainsi qu'à un ours blanc<sup>3</sup>, elle qui dans la pièce « V », tel un fruit pur, avait « une chair lisse et ferme [qui] appelait les morsures »<sup>4</sup>.

Nous remarquons ici le travestissement négatif de la morsure qui s'effectue à travers le glissement de l'image du fruit dans le paradis d'éden, à celle d'un animale sauvage, d'une créature monstrueuse à l'intérieur d'une cage. Nous sommes bien face à la Chute et Dieu en est tout aussi responsable qu'Adam et Eve. En effet, la morsure qui apparaît innocente dans la pièce « V », prend des accents de violence et d'agression dans plusieurs autres pièces :

*Le végétarisme se trouve allié à la chasteté [...]. La chute se voit donc symbolisée par la chair, soit la chair que l'on mange, soit la chair sexuelle, le grand tabou du sang unifiant l'une et l'autre.<sup>5</sup>*

La chute marque donc le début de la condition mortelle de la race humaine et la naissance ainsi que l'omniprésence du péché qui lui est inhérent. De fait, ce chapitre va se centrer sur l'analyse de tous les symboles cités par G. Durand comme étant le reflet de l'imaginaire de la chute qu'il présente comme l'essentiel du symbolisme des ténèbres, et ainsi, de l'angoisse face au passage du temps.

La chute se manifeste selon Durand, à travers différents schèmes dont celui du vertige, des visions infernales et cauchemardesques ainsi qu'à travers la féminisation du serpent, animal de la chute qui contribue à sa féminisation. Ceci consiste à rendre la femme coupable de la dégénérescence de la race humaine à travers un isomorphisme qui s'effectue entre la chair digestive et la chair sexuelle. Le dernier schème qui reflète la chute

---

<sup>1</sup> Ibid. § 6.

<sup>2</sup> Ibid. § 4.

<sup>3</sup> Ibid. § 3.

<sup>4</sup> « V : J'aime le souvenir de ces époques nues », FDM, Str. 1.

<sup>5</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 130.

est celui d'une cœnesthésie relative aux odeurs qui suscitent le dégoût. Ce sont là les différents schèmes que nous essaierons d'identifier dans l'imaginaire baudelairien de la chute.

Si l'homme, comme l'explique Bachelard, tente depuis toujours des élévations, ce qu'il connaît le mieux restent les chutes. C'est pourquoi elles sont l'apanage des rêves éveillés où règnent des visions infernales. La chute se présente comme l'un des premiers engrammes des peurs enfantines. Comme le remarque Bachelard, cité par Durand, qui relie le phénomène à la plus tendre enfance :

*Nous imaginons l'élan vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas.*<sup>1</sup>

La chute condense en elle l'idée du « *temps foudroyant* »<sup>2</sup>, ce qui fortifie selon Durand, la mnème inconsciente, l'empreinte douloureuse que peut représenter le vertige car il est en général, ce qui précède la chute, le sentiment qui annonce le gouffre :

*[...] le vertige est image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psychophysiologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et brutale condition.*<sup>3</sup>

Nous avons déjà eu l'occasion de voir un aperçu métaphorique du vertige dans l'étude de la dédicace du recueil en prose, adressée à Arsène Houssaye. En effet, rappelons que dans l'ébauche de cette dédicace-préface, Baudelaire associe son recueil au kaléidoscope et à la vis.

L'impression qui naît de l'assemblage de couleurs et d'éléments divers et hétéroclites à un escalier tournant avec un vide central, ne relève-t-elle pas justement du vertige ?

Dans « Châtiment de l'orgueil », le vertige précède précisément la chute du savant, victime de son orgueil. Son histoire telle que décrite par Baudelaire, rejoint parfaitement la citation susmentionnée de Bachelard dans laquelle il assure que c'est la chute qui suit toujours l'aspiration à l'élévation. En effet, le poète raconte à son lecteur

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Corti, Paris, 1943, p. 108.

<sup>2</sup> Expression que Durand (in. Op. Cit. p. 124) emprunte à Bachelard et que ce dernier emploie dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 1948, p. 353.

<sup>3</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 124.

l'histoire d'un « *docteur des plus grands* »<sup>1</sup> qui avait réussi à accomplir des miracles sans précédents. L'histoire se situe à une époque lointaine mais reste dans le cadre d'une modernité chrétienne :

*En ces temps merveilleux où la Théologie  
Fleurit avec le plus de sève et d'énergie,*<sup>2</sup>

Les miracles accomplis par le fameux docteur ayant réussi, parce que vraisemblablement doté d'une grande éloquence, à « *forc[er] les cœurs indifférents* »<sup>3</sup> en les « *remu[ant] dans leurs profondeurs noires* »<sup>4</sup>, le conduisent vers un « *orgueil satanique* »<sup>5</sup>. En effet, le docteur finit par se retourner contre Jésus qui a fait sa gloire, convaincu qu'il aurait pu, s'il avait voulu, faire de lui « *un fœtus dérisoire* »<sup>6</sup>. Ce retournement contre le fils de Dieu lui vaut une chute vertigineuse car, en punition, il sombre dans les ténèbres de la folie. La chute, dans sa forme punitive et avec la nuit profonde et le chaos qui l'accompagnent, n'est pas sans rappeler celle de Satan du point de vue de la religion, mais également du point de vue baudelairien comme on l'a vu dans les litanies qui lui sont réservées.

De son côté, Durand affirme que le « *le thème de la chute apparaît comme le signe de la punition* »<sup>7</sup>. Il devient aussi celui de la condition mortelle comme en témoignent différentes mythologies à travers des exemples comme Icare ou Satan.

Par ailleurs, nous notons l'intelligence comparée à un temple vivant par le passé, ce qui rappelle clairement la chute du « *plus beau des Anges* »<sup>8</sup> telle que décrite dans « Les Litanies de Satan ». En effet, rappelons-le, Baudelaire en songeant à une nouvelle ère qui connaîtrait le retour de la gloire de Satan, « *lampe des inventeurs* »<sup>9</sup>, rêve de se reposer près de lui « *sous l'Arbre de Science* »<sup>10</sup> dont les rameaux s'épandraient « *comme un Temple nouveau* »<sup>11</sup>.

Par ailleurs, juste avant de perdre la raison, le célèbre docteur, « *monté trop*

---

<sup>1</sup> « Châtiment de l'orgueil », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 125.

<sup>8</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 1.

<sup>9</sup> Ibid. Str. 14.

<sup>10</sup> Ibid. « Prière ».

<sup>11</sup> Ibid.

*haut* »<sup>1</sup>, se voit grâce à son infinie intelligence, « *pris de panique* »<sup>2</sup> comme quelqu'un qui aurait eu le vertige et aurait compris que la chute était dans son cas, une fatalité inévitable. En effet, la panique du docteur laisse à penser qu'il avait pressenti, voire deviner, la fin terrible qui l'attendait et contre laquelle il ne pouvait rien. Le poète donne ainsi l'impression que ce retournement est l'une des fatalités imposées par Dieu tout comme l'est le sort des « *monstres innocents* »<sup>3</sup> dans « *Mademoiselle Bistouri* », dont le Seigneur est seul à comprendre la terrible destinée.

Dans « *Harmonie du soir* », le vertige qui apparaît comme langoureux, investit tout le poème à travers le rythme qui naît de la répétition de plusieurs vers. Il est associé à la nostalgie d'un passé révolu qui conduit le cœur du poète vers une haine du « *néant vaste et noir* ». Ce moment de recueillement s'accompagne de musique et d'odeurs qui créent le vertige. Vu le jeu vertigineux que Baudelaire se plaît à offrir à son lecteur, nous avons eu l'idée d'isoler les vers qui ne se répètent pas :

**Harmonie du soir** (Texte original)

*Voici venir les 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.*

*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...*

*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige !  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !*

**Harmonie du soir** (Texte réorganisé)

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;  
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.  
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !*

*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...*

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;  
Du passé lumineux recueille tout vestige !  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !*

\*en gras les vers qui ne se répètent pas.

<sup>1</sup> « Châtiment de l'orgueil », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> « *Mademoiselle bistouri* », *SDP*, § 18.

Les nouvelles rimes qui apparaissent mettent l'accent sur les odeurs qu'on devine à travers l'encensoir, sur le *vertige* qui *afflige*, sur le *soir* qui devient un moment de repos *ostentatoire*, et sur le sang du soleil qui se fige comme pourrait le faire le temps. Dans les vers qui ne se répètent pas, – assemblés en gras dans la dernière strophe à droite – on peut voir que les rimes révèlent un passé qui apparaît tel un vestige au moment du recueillement. On ne peut pas savoir si Baudelaire avait envisagé son texte de la manière dont nous le faisons, mais le vertige aurait bien pu être son intention à travers l'enchevêtrement qu'il a choisi pour les vers.

Si, associée au souvenir et à un vocabulaire olfactif, la référence au vertige apparaît dans ce texte à une heure nocturne, il en est de même dans les autres textes où le soir peut être remplacé par les ténèbres ou par le gouffre. Dans « Le Flacon », l'évaporation des fleurs et le frémissement du violon laissent place à la voltige du souvenir qui se fait « *vers un gouffre obscurci de miasmes humains* » :

*Voilà le souvenir enivrant qui voltige  
Dans l'air troublé ; les yeux se ferment ; le Vertige  
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains  
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains ;<sup>1</sup>*

Le *Vertige* est ici au centre de la strophe par son allégorisation, en outre, par l'action qu'elle permet. En effet, le vertige est ici bien plus que ce qui précède la chute, il la provoque en poussant de ses mains, l'âme du poète dans le gouffre d'où des miasmes humains exhalent leurs odeurs fétides. Le gouffre devient une sorte de tombeau profond et ainsi, une métaphore de la mort.

Comme nous avons préalablement eu l'occasion de le voir<sup>2</sup>, « Le Flacon » est marqué par une manifeste symbolique religieuse qui intervient dans la strophe suivante à travers la référence à Lazare et à sa résurrection par le Christ. Le gouffre dans lequel l'âme se voit d'abord poussée, ensuite terrassée, est ancestral et porte visiblement en lui tous les vestiges de la religion dont « *un vieil amour ranci* »<sup>3</sup> qui pourrait symboliser, comme nous l'avons précédemment mentionné, l'amour de la religion qui mène à une mort certaine. Cette fatalité n'est autre que la conséquence du péché originel qui a privé l'homme de son immortalité en le conduisant vers le gouffre certain de la mort, devenu un symbole de la

---

<sup>1</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> Cf. analyse de « Le Flacon », p. 294.

<sup>3</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 5.

chute car comme le précise Durand, « *l'abîme [est] le leitmotiv de la punition apocalyptique* »<sup>1</sup>.

D'ailleurs, le poème qui reprend le titre même de « Le Gouffre », est celui qui décrit le mieux selon nous, la peur que ressent le poète face à ce vide ténébreux qu'est la mort. Cette peur s'accompagne à juste titre, d'une sensation de vertige qui hante l'esprit du poète où « *Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve* »<sup>2</sup>. Le gouffre pourrait donc bien être le symbole de la mort et le vertige, l'expression d'une profonde peur face à celle-ci.

Le vertige est également associé à la mort dans la quatrième strophe de « Le Poison », et aux ténèbres, dans « Examen de minuit ». Dans ce dernier, les poètes tentent de fuir l'irrésistible envie qui les conduit vers l'amour des « *choses funèbres* »<sup>3</sup> où ils tentent désespérément de trouver la gloire. Ces poètes comparés à des prêtres rappellent le docteur de « Châtiment de l'orgueil ». Les ténèbres dans lesquelles ils plongent ainsi que le vertige qui symbolise la folie, pourraient être une métaphore qui fait pendant à la chute du célèbre théologien.

Dans « Danse macabre », le vertige est provoqué par l'allégorie de la mort que représente le cadavre d'une femme ressuscitée qui porte en elle toutes les ruines de la mort. Le vertige se caractérise par les marques d'une cœnesthésie olfactive qui provoque le dégoût de tous les danseurs. Le gouffre est dans ses yeux qui ont perdu leur lumière en devenant ainsi un symbole de la mort :

*Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées,  
Exhale le vertige, et les danseurs prudents  
Ne contempleront pas sans d'amères nausées  
Le sourire éternel de tes trente-deux dents.*<sup>4</sup>

Cependant, comme le poète le précise dans « Examen de minuit », son amour pour les choses funèbres lui permet d'être le seul parmi les gens présents, à trouver à ce cadavre un certain charme. Ce sinistre amour du morbide apparaît comme une sorte d'euphémisation de la mort. Il naît d'une part, de l'idée que la mort est dans tout être vivant, d'autre part, dans un mouvement misogyne de la pensée, du fait que la femme est

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 125.

<sup>2</sup> « Le Gouffre », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Examen de minuit », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> « Danse macabre », *FDM*, Str. 10.

de toute manière, même vivante, une manifestation de la mort, un symbole de l'immortalité perdue et par là, du péché originel.

Le poète interroge dans la strophe suivante : « *Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette / Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau ?* »<sup>1</sup>. Cette interrogation qui porte en elle-même la réponse à travers l'adverbe qui l'introduit, suggère que toutes les femmes ne sont finalement que des squelettes et que la chair n'est que le symbole de la dégénérescence et de la fatalité certaine et irrévocable de la mort.

En d'autres termes, comme le montre Gilbert Durand et avant lui Gaston Bachelard, le vertige rejoint parfaitement les symboles *catamorphes* en annonçant la chute et la mort. Baudelaire qui l'associe – en plus des numéros cabalistiques –, dans l'ébauche de la dédicace à Arsène Houssaye, à son recueil en prose à travers les images du kaléidoscope de et de la vis, y recourt à différentes reprises dans sa poésie. Il apparaît donc comme le signe d'une affliction naissant aux heures nocturnes dans « Harmonie du soir », où la structure même du poème pourrait être envisagée comme vertigineuse. Dans « Châtiment de l'orgueil », où il est associé à la punition divine, le vertige est le sentiment précédant la chute du théologien qui sombre, suite à son blasphème, dans les ténèbres de la folie. En plus de la dimension religieuse qui marque le poème, le vertige est associé dans « Le Flacon » à une cœnesthésie des sens olfactifs qui relèvent du morbide. Son allégorisation lui donne le pouvoir de pousser le poète dans le gouffre. C'est également dans « Le Gouffre » qu'apparaît le vertige qui s'associe cette fois à la cruauté divine et à la peur de la mort que le poète exprime à travers sa peur du gouffre. C'est également le cas dans « Le Poison » et dans « Danse macabre » où le vertige est encore associé à la mort, notamment dans le deuxième où s'ajoute une cœnesthésie olfactive morbide, à travers le cadavre ressuscité de cette femme-cadavre qui inspire au poète une beauté et un amour qui marquent une euphémisation de la mort, signe pertinent de la peur qu'elle inspire.

En plus du vertige, G. Durand souligne l'importance des visions infernales qui sont l'un des symboles de la chute. Elles apparaissent souvent dans les cauchemars à travers des images de chutes brutales ou à travers des scènes qui renvoient à l'enfer. Mis à part le cauchemar, ces visions peuvent également apparaître pendant des rêves éveillés :

*Le rêve éveillé met lui aussi en évidence l'archaïsme et la constance du schème de la chute dans l'inconscient humain : les régressions*

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 11.

*psychiques s'accompagnent fréquemment d'images brutales de la chute, chute valorisée négativement comme cauchemar qui aboutit souvent à la vision de scènes infernales.<sup>1</sup>*

Tout aussi souvent reliées à la chute, les visions infernales font également leur apparition dans la poésie baudelairienne, à des heures tardives où le monde est recouvert des ténèbres de la nuit. Ces visions apparaissent au poète de différentes manières. Elles peuvent être le résultat d'une vision d'un ou de différents démons, comme elles peuvent être reliées à la femme, aux tentations qu'elle suscite, comme aux affres de la perte de l'idéal esthétique.

La première vision infernale qu'a le poète dans *Les Fleurs du Mal*, apparaît dans « Tout entière » où le poète vit, un matin, une sorte de rêve éveillé où un Démon lui rend visite pour l'interroger sur ce qu'il préfère dans la beauté de la femme aimée. La question posée par le Démon porte sur le corps de la femme et suscite ainsi le péché de la chair. Quant à la réponse du poète, elle fait du corps féminin le centre du fantasme en le sublimant à travers une synesthésie où il fusionne avec la *Nuit*, avec *l'Aurore*, ainsi qu'avec la musique et le parfum.

Le corps est également associé aux visions infernales ainsi qu'aux tentations de la chair, dans « Femmes damnées : *comme un bétail* », qui s'incarnent dans les tentations de saint Antoine apparues sous forme de visions diaboliques pour but de le tenter en l'éloignant du chemin de Dieu et en le faisant céder au péché de la chair.

On a déjà eu l'occasion de s'arrêter à plusieurs reprises dans la partie précédente, sur différentes hallucinations démoniaques qui apparaissent au poète lors de rêves éveillés. Les deux plus marquantes selon nous sont celles que l'on a déjà relevées dans le recueil en prose, en l'occurrence dans « Les Tentations » et dans « Le Joueur généreux ». Dans ces deux poèmes, le poète est en proie à des visions sataniques où les forces du Mal lui promettent tout ce dont il rêve. Dans « Les Tentations », ce sont deux Satans et une diablesse qui lui promettent amour, puissance et gloire. Le poète décline leurs propositions, chose qu'il fait vite de regretter à son réveil les suppliant en vain, de revenir pour le corrompre. Dans « Le Joueur généreux », le poète vend spontanément son âme au diable contre la possibilité d'échapper à l'ennui, cette maladie qui le terrifie. On l'a vu aller jusqu'à prier Dieu que le Diable tienne sa parole.

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 123.

Dans « Assommons les pauvres », le narrateur en plein milieu de la rue ne voit pas le démon mais entend distinctement sa voix. Ce qui est frappant c'est que ce démon n'est pas un de ceux, anonymes, qui apparaissent pour ne plus revenir comme dans les deux poèmes précédents. Il est propre au poète, il s'agit de *son* démon qu'il semble bien connaître pour l'avoir déjà vu – ou entendu – semble-t-il, à plusieurs reprises étant donné qu'il a l'air de l'« *accompagne[r] partout* »<sup>1</sup>. Le poète n'est d'ailleurs absolument pas certain de la nature angélique ou démoniaque de cette voix bien qu'il semble avoir choisi de croire à un démon en évoquant celui de Socrate. D'ailleurs, il se targue de la nature de son démon favorable à l'action, contrairement à celui de Socrate qui est plus dans la prohibition :

*Il existe cette différence entre le Démon de Socrate et le mien, que celui de Socrate ne se manifestait à lui que pour défendre, avertir, empêcher, et que le mien daigne conseiller, suggérer, persuader. Ce pauvre Socrate n'avait qu'un Démon prohibiteur ; le mien est un grand affirmateur, le mien est un Démon d'action, ou Démon de combat.*<sup>2</sup>

Ce que suggère ce démon de l'action au poète c'est d'infliger des sévices d'une brutalité extrême à un mendiant sexagénaire, croisé au hasard de la rue, dans le but de vérifier une thèse qui stipule que ce même mendiant, en subissant cette agression réagirait de même en se retournant contre son agresseur pour ainsi devenir son égal. Après que le poète ait donné un coup de poing à *son*<sup>3</sup> mendiant en lui faisant un œil « *gros comme une balle* »<sup>4</sup>, après lui avoir cassé deux dents et brisé les omoplates et après l'avoir terrassé à coups d'une grosse branche trouvée dans la rue, le mendiant réagit et fait subir le même sort au poète quant à lui, très heureux de confirmer la théorie de son démon.

Ce démon de l'action, le poète le connaît car c'est vraisemblablement lui qui intervient dans « Le Mauvais vitrier » à travers « *une impulsion mystérieuse et inconnue* »<sup>5</sup>, à l'origine d'« *une folle énergie* »<sup>6</sup> causée par « *des Démons malicieux [qui] se glissent en nous* »<sup>7</sup> en nous faisant « *accomplir à notre insu leurs plus absurdes volontés* »<sup>8</sup>. Nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter longuement sur ces forces démoniaques à l'origine

---

<sup>1</sup> « Assommons les pauvres », *SDP*, § 5.

<sup>2</sup> Ibid. § 6.

<sup>3</sup> C'est le poète qui emploie le pronom possessif « mon » en s'appropriant le mendiant.

<sup>4</sup> « Assommons les pauvres », *SDP*, § 8.

<sup>5</sup> « Le Joueur généreux », *SDP*, § 1.

<sup>6</sup> Ibid. § 2.

<sup>7</sup> Ibid. § 8.

<sup>8</sup> Ibid.

d'une « *humeur, hystérique selon les médecins, satanique, selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins* »<sup>1</sup>, qui poussent à des actions déplacées et même brutales comme celle accomplie par le poète dans ce même texte, où il jette un pot de fleurs sur la fragile marchandise du vitrier afin de la briser sur son dos<sup>2</sup>.

Ces manifestations infernales qui relèvent de la possession ne sont pas sans rappeler des poèmes comme « La Destruction », où le Démon glisse à l'intérieur du poète qui le respire en le sentant brûler son poumon ou « Le Possédé », où le poète, complètement assujettit au mal, déclare son adoration à Belzébuth, ou encore, « Au Lecteur », où le poète annonce clairement que « *c'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent* »<sup>3</sup>.

Les manifestations de ces visions infernales qui poussent à une cruauté punitive et à une idolâtrie satanique, rejoignent ce que précise Durand :

*[...] ce schème de la chute n'est rien d'autre que le thème néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition. [...] la chute est confondue avec la « possession » par le mal. La chute devient alors l'emblème des péchés de fornication, de jalousie, de colère, d'idolâtrie et de meurtre.*<sup>4</sup>

Dans « Le Vin de l'assassin », c'est l'amour qui remplace le diable tout en gardant ses attributs. Dans ce poème où s'exprime un mari assassin, la justification du meurtre se trouve dans la description d'une affection étrangement morbide – qui rappelle la possession du diable –, où son amour pour son épouse qu'il « *aimai[t] trop* »<sup>5</sup>, fusionne avec son amour pour le vin. Ce qui le conduit à son meurtre afin de lui faire, en preuve de son adoration, un linceul fait de son breuvage préféré. Pour ce faire, il la jette dans un puits avant de verser plusieurs chopines de cette boisson à couleur sanguine. C'est bien au nom d'un étrange amour qui obsède de manière malade, que cette épouse est assassinée. Cet amour décrit par le meurtrier comme étant *véritable* :

*[...] Jamais, ni l'été ni l'hiver,  
N'a connu l'amour véritable,*

*Avec ses noirs enchantements,  
Son cortège infernal d'alarmes,  
Ses fioles de poison, ses larmes,*

---

<sup>1</sup> « Le Mauvais vitrier », *SDP*, § 10.

<sup>2</sup> Cf. p. 163, 244-246, où nous abordons la présence de ces forces obscures.

<sup>3</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 125.

<sup>5</sup> « Le Vin de l'assassin », *FDM*, Str. 7.

*Ses bruits de chaîne et d'ossements !<sup>1</sup>*

L'amour se voit ainsi attribuer les emblèmes du diable qui incite au mal et à la mort avec toute la souffrance qu'ils supposent. Il devient lui-même une vision infernale qui pousse l'inconsolable ivrogne au meurtre.

C'est également le meurtre qui intervient dans « Une Martyre » où le cadavre de la jeune femme décapitée apparaît dans la quatrième strophe, comme une des visions infernales qui naissent dans les ténèbres en exerçant une sorte de magnétisme sur les yeux de ceux qui les regardent. Dans l'atmosphère de la chambre, lieu de violence, de meurtre et de fantômes morbides, apparaissent à la neuvième strophe, des démons malsains qui fêtent le sang versé, à la manière des sorcières dans les sabbats, à l'honneur du diable.

Comme préalablement mentionné<sup>2</sup>, la femme décapitée dans « Une Martyre » peut rappeler par plusieurs aspects la vision fantasmagorique de la femme dans « La Chambre double » que le poète semble reconnaître. Cette femme intervient dans un rêve éveillé teinté d'une magie que le poète attribue à un « démon bienveillant »<sup>3</sup>. Cette vision hallucinatoire peut également rappeler par sa beauté, la femme dont le diable prend l'apparence dans « La Destruction » afin de séduire le poète. D'autant qu'à l'instar du poème en vers, qui finit sur le corps ensanglanté et souffrant du poète, celui en prose se termine également dans la souffrance provoqué par le réveil :

*Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.<sup>4</sup>*

Par ailleurs, l'apparition de cette vision féminine participe par sa magie démonique, à la suspension du temps où il n'existe plus de minutes ni de secondes. « C'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices ! »<sup>5</sup> qui disparaît aussi vite qu'elle est apparue, pareille en cela à la vision féminine fugitive dans « Le Désir de peindre », car au moment même du réveil, le temps reprend son infatigable course.

Comme nous l'avons préalablement vu dans l'analyse de « La Béatrice »<sup>6</sup>, le

---

<sup>1</sup> Ibid. Str. 9 & 10.

<sup>2</sup> Cf. p. 196, p. 315-316.

<sup>3</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 8.

<sup>4</sup> Ibid. § 4.

<sup>5</sup> Ibid. § 9.

<sup>6</sup> Cf. à l'analyse du poème « La Béatrice » dans la troisième partie, 343 à 346.

poème où l'univers infernal naît du paysage désertique et calciné à la manière de « La Destruction », les visions infernales des démons malfaisants qui s'abattent sur le poète pour le martyriser, pour l'humilier, s'accompagnent également de la femme aimée qui contribue à la déchéance morale de ce dernier, ce qui participe à accentuer sa souffrance.

De fait, les visions infernales apparaissent en premier lieu, dans la poésie baudelairienne sous forme de démons qui peuvent être des tentateurs du poète grâce à leurs pouvoirs maléfiques. Ils lui offrent la possibilité d'atteindre ses ambitions et ses rêves les plus chers en contrepartie de son âme. Ces démons peuvent également apparaître comme des accompagnateurs du poète, des sortes de conseillers voire, d'amis imaginaires. Le poète peut donc les voir, les écouter et même converser avec eux comme il est le cas dans « Tout entière » ou « Assommons les pauvres ». Les démons peuvent néanmoins prendre le dessus sur le poète en dépassant le stade de la conversation. Ils prennent ainsi la réelle apparence de forces des ténèbres qui prennent possession de son esprit en lui faisant faire ce qu'ils veulent. Les visions infernales apparaissent en deuxième lieu, sous la forme d'une présence féminine qui prend l'apparence d'une belle femme tout droit sortie des fantasmes du poète. Ces visions fantasmagoriques peuvent être celles du démon lui-même comme le poète le précise dans « La Destruction ».

Ce caractère féminin que le poète confère aux visions infernales, incite à regarder de plus près les images qu'offre Baudelaire de la femme à travers la chute.

Dans « Le Voyage », le poète aborde la question du péché et son rapport avec la femme dans la sixième partie du poème. Par son emplacement dans le recueil, le poème suggère d'emblée que ce lien se place sous le signe de la mort :

*Pour ne pas oublier la chose capitale,  
Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,  
Du haut jusque en bas de l'échelle fatale,  
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :  
La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,  
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;  
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,  
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout ;<sup>1</sup>*

La femme apparaît comme une esclave victime du Mal pendant que le double esclavage de l'homme fait de lui à la fois la victime de la femme et du péché qu'elle

---

<sup>1</sup> « Le Voyage », VI, *FDM*, Str. 2.

insuffle. Plusieurs pièces des deux recueils baudelairiens présentent la femme comme une créature tentatrice. C'est le cas à titre d'exemple, de la mendiante rousse que le poète croise au hasard des rues parisiennes, avec ses « *nœuds mal attachés* »<sup>1</sup> qui « *dévoilent pour nos péchés / [s]es beaux seins radieux* »<sup>2</sup>. Le pronom possessif renvoie visiblement aux hommes qui, comme le poète, sont incapables, contrairement à saint Antoine, de résister aux charmes féminins.

Dans sa réflexion et après avoir parlé des schèmes du vertige et des visions infernales qui apparaissent dans les rêves éveillés, Gilbert Durand souligne la caractéristique catamorphe de la lune à travers le symbole du serpent, animal lunaire responsable de la chute, comme il apparaît dans de nombreuses traditions. Il signale l'existence de nombreux mythes qui relient la chute à la lune ou à l'animal lunaire – qui apparaît souvent sous forme de serpent à cause de la mue de l'animal –, ce qui confère à la chute, comme au sang, un caractère féminin. Ceci laisse apparaître une notable misogynie qui présente souvent la femme comme la « *responsable de la faute originelle* »<sup>3</sup><sup>4</sup>. Ce reptile est également associé à l'imaginaire religieux de la chute à travers son incarnation du diable tentateur.

Nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter sur les pouvoirs de la lune à laquelle Baudelaire confère une importance particulière dans la constitution des états d'âmes ainsi que de la vision du monde de tous les lunatiques dont il fait partie<sup>5</sup>. Cette vision de la lune aux pouvoirs magiques apparaît, comme précédemment mentionné, surtout dans le recueil en prose, notamment dans « Les Bienfaits de la lune » ou « La Soupe et les nuages ».

L'astre est par ailleurs, souvent féminisé dans les deux recueils où il apparaît en association avec la femme. Tel est le cas à titre d'exemples, dans « Le Vin du solitaire » où la femme est comparée à une « *lune onduleuse* »<sup>6</sup> ; « Les Yeux des pauvres » où son insensibilité est symbolisée par des « *yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune* »<sup>7</sup> ; ou encore, « Le Désir de peindre » où la femme apparaît sous l'influence de la « *lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence* »<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> « A Une mendiante rousse », *FDM*, Str. 6.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Durand cite entre autres, l'exemple de Pandore.

<sup>4</sup> Ibid. p. 126.

<sup>5</sup> Cf. p. 134 à 135.

<sup>6</sup> « Le Vin du solitaire », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> « Les Yeux des pauvres », *SDP*, § 8.

<sup>8</sup> « Le Désir de peindre », *SDP*, § 4.

Dans « Le Possédé »<sup>1</sup> qui s'inspire de *Le Diable amoureux* de Cazotte<sup>2</sup>, la femme apparaît sous le symbole de la lune et se confond avec Belzébuth, ce qui confère une double connotation à la possession ; à la fois amoureuse et satanique. Ce rapprochement sous-entend une intime correspondance entre ces deux possessions. En d'autres termes, la femme apparaît à la fois en relation avec le serpent de la chute mais également avec une cruauté qui fait d'elle, en plus de son rapprochement avec le reptile, l'un des symboles du Mal.

Le serpent apparaît maintes fois dans la poésie baudelairienne. En plus d'être l'un des animaux cités dans la huitième strophe d'« Au Lecteur » qui incarnent les sept péchés capitaux<sup>3</sup>, il est souvent associé au corps féminin et devient alors l'un des symboles de la femme tentatrice.

Dans « Danse macabre », c'est le cadavre ressuscité de la femme qui apparaît comme symbole de la « douleur éternelle »<sup>4</sup>, à travers une odeur de répugnance reflétée par l'alambic, généralement de forme serpentine. Le cadavre devient ainsi l'essence de la douleur qui est celle de la mort mais également du péché, car la femme ressuscitée est aussi un « *inépuisable puits de sottise et de fautes* »<sup>5</sup> dont le corps est témoin de l'errance de « *l'insatiable aspic* »<sup>6</sup>, image reptilienne suggestive du serpent de la chute.

Dans « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés », vingt-septième pièce de *Les Fleurs du Mal*, la démarche sensuelle et dansante de la femme est associée dès la première strophe au mouvement du serpent. De son côté, la sacralité des jongleurs rappelle le magnétisme que ces derniers exercent sur les reptiles, le même que celui que la femme a sur le poète. La cadence qui renvoie à un rythme régulier et harmonieux introduit « *la houle des mers* »<sup>7</sup>, – qu'on a vu être parmi les symboles *nyctomorphes* – qui symbolise, avec les déserts, la cruauté de la femme – dans la strophe suivante – à travers les références minérales des yeux qui ne sont pas sans rappeler la froideur de la femme-statue que nous avons déjà eu l'occasion de voir<sup>8</sup>.

Evoqué à travers sa chevelure et son allure, le corps de la femme, associé de

---

<sup>1</sup> Cf. à l'analyse du poème, p. 244 à 245.

<sup>2</sup> Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, (1772), Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1994, p.57.

<sup>3</sup> Cf. analyse de « Au Lecteur », p. 42-43.

<sup>4</sup> « Danse macabre », *FDM*, Str. 8.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> XXVII « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés », *FDM*, Str. 2.

<sup>8</sup> Cf. à la lecture intersémiotique effectuée dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, p. 217.

nouveau à la *mare tenebrum*, apparaît dans « Le Serpent qui danse », comme celui d'un reptile. La sensualité de ce corps est dépeinte là aussi, à travers le rythme magnétisant de sa démarche qui rappelle le mouvement serpentifère du reptile ainsi que les jongleurs sacrés<sup>1</sup> du poème précédent.

Là encore, la femme sensuelle révèle sa cruauté à travers ses yeux décrits dans la quatrième strophe, tels des minéraux pour souligner sa froideur<sup>2</sup>. Cette cruauté est suppléée aux huitième et neuvième strophes, par une métaphore du mal que la femme-serpent suscite. Ce dernier se symbolise par l'image de l'écume qui « remonte / Au bord de [s]es dents »<sup>3</sup>, rappelant le venin du serpent qui finalement se transforme en « vin de Bohème, / Amer et vainqueur »<sup>4</sup>.

L'association de l'amertume du vin à sa victoire, qui sous-entend la défaite du poète face au pouvoir hypnotiseur de la femme-serpent, n'est pas sans rappeler les différents rapprochements que le poète effectue entre la beauté idéale et le « fils sacré du Soleil »<sup>5</sup>, comme précédemment vu dans « La Destruction » et « La Fontaine de sang ». Le mal à travers la douleur et la tentation, constitue un point commun central entre ces textes.

Par ailleurs, ce vin associé au venin dont l'écume remonte dans la bouche de la femme-serpent pourrait faire allusion à la dangerosité de celle-ci. Le venin étant mortel, et étant associé dans ce poème à la sensualité et à la séduction, on pourrait le considérer comme l'une des manifestations métaphoriques de la maladie vénérienne d'autant que dans « A celle qui était trop gaie », le poète aimerait « châtier [l]a chair »<sup>6</sup> de Madame Sabatier qui fut pour lui, symbole de la pureté. S'identifiant lui-même à un serpent, il donne l'impression de vouloir la punir de sa bonne santé. Il clôt son poème avec les vers suivants :

*A travers ces lèvres nouvelles,  
Plus éclatantes et plus belles,*

---

<sup>1</sup> Dans la quatrième partie du poème « Le Voyage » qui clôt la section La Mort, le poète fait encore référence aux serpents et aux jongleurs. Ces derniers, au lieu de manier le bâton, se laissent caresser par les serpents, ce qui pourrait faire penser à un symbole reptilien de la mort comme dans « Le Revenant » où le poète mort s'identifie au serpent pour offrir des caresses froides censées terroriser sa maîtresse encore vivante.

<sup>2</sup> On a déjà eu l'occasion de s'arrêter sur les différentes images de la femme cruelle et froide souvent représentée sous forme de statue, à travers une description minérale qui met en exergue sa froideur. Cette cruauté peut être le signe, comme nous venons de le voir, d'un mal satanique dont la femme devient le symbole.

<sup>3</sup> Ibid. Str. 8.

<sup>4</sup> Ibid. Str. 9.

<sup>5</sup> « Le Vin des chiffonniers », *FDM*, Str. 8.

<sup>6</sup> « A celle qui était trop gaie », *Les Epaves*, Str. 8.

*T'infuser mon venin, ma sœur !<sup>1</sup>*

Ce sadisme à travers l'image du serpent apparaît également dans « Le Revenant » où tel un fantôme ou un vampire, le poète revient toutes les nuits pour terroriser la femme aimée dans son lit, comme pour la punir d'être encore en vie. Dans cet exercice de la peur il voudrait lui donner « *des caresse de serpent / Autour d'une fosse rampant* »<sup>2</sup>.

C'est d'ailleurs, à l'image d'un vampire et comparée à un serpent qu'apparaît la femme, séduisante et charnelle dans « Les métamorphoses d'un vampire » où elle est décrite, dans la première strophe, telle une beauté au charme irrésistible. Elle apparaît comme l'emblème de la tentation et du péché en promettant « *de perdre au fond d'un lit l'antique conscience* »<sup>3</sup>. La description que fait le poète de la femme-vampire rappelle à plus d'un titre, celle de Satan dans les litanies qui lui sont réservées :

« Les Métamorphoses du vampire », Strophe 1

Extraits de « Les Litanies de Satan »

La femme cependant, de sa bouche de fraise,  
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,  
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,  
Laisait couler ces mots tout imprégnés de musc :  
- "Moi, j'ai la lèvre humide, **et je sais la science**  
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.  
**Je sèche tous les pleurs** sur mes seins triomphants,  
**Et fais rire les vieux du rire des enfants.**  
**Je remplace**, pour qui me voit nue et sans voiles,  
**La lune, le soleil, le ciel et les étoiles !**  
Je suis, mon cher **savant**, si docte aux voluptés,  
Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,  
Ou lorsque j'abandonne aux **morsures** mon buste,  
Timide et libertine, et fragile et robuste,  
Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,  
Les anges impuissants se damneraient pour moi ! "

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 !

**Guérisseur** familier des angoisses humaines,  
**Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os**  
**Ô Prince de l'exil**, à qui l'on a fait tort,

Bâton des exilés, lampe des **inventeurs**,

Toi qui mets dans les yeux et dans le coeur des filles  
**Le culte de la plaie** et l'amour des guenilles,

Qui **damne** tout un peuple autour d'un échafaud,

En effet, comme on peut le voir à travers ce parallèle, la femme tentatrice qui aspire au péché, peut être considérée comme satanique. Tel « *le plus savant et le plus beau des Anges* »<sup>4</sup>, elle est belle et possède le savoir d'endormir les consciences. Elle arrive à guérir des larmes qui naissent de l'angoisse ou de la peur en offrant un nouveau monde où elle devient le seul repère. Elle est de celles où Satan a semé l'amour de la chair – qu'elle

<sup>1</sup> Ibid. Str. 9.

<sup>2</sup> « Le Revenant », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Les Métamorphoses du vampire », *Les Epaves*, Str. 1.

<sup>4</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 1.

offre à tous ceux qui choisissent la damnation éternelle – et un pouvoir de jouvence – qu'elle offre à tous les vieux qui retrouve par son pouvoir, leur jeunesse perdue–.

Avec toutes les tentations qu'elle offre, la femme vampirique ou satanique, apparaît tel le serpent de la chute. Tombé sous son charme, le poète se réveille dans la deuxième strophe en réalisant la supercherie qui l'oblige à regarder en face, le gouffre mortel dans lequel il est tombé, où il ne reste que la destruction et sur lequel règne la mort<sup>1</sup>. Plongé dans un froid hivernal, le poète réalise avec effroi la manière dont le mal s'est nourri de lui avant de se révéler sous son vrai jour, sous les traits effroyables de la maladie et de la mort. La femme fut donc comme dans « La Destruction », un moyen qui permet au Diable de tenter le poète en profitant de son amour pour l'Art.

Dans « Les Bijoux », le poème qui précède « Les Métamorphoses du vampire », le poète décrit de manière sensuelle et charnelle la femme – tout aussi fatale que dans le poème précédent – à travers un morcellement qui donne toute son importance à chacune des parties de son corps féminin, en faisant d'elle une créature « *plus câlin[e] que les Anges du mal* »<sup>2</sup>. Cette tendresse attribuée aux démons, souligne l'importance des péchés dans l'imaginaire du poète qui s'y réfugie pour échapper, dans un processus de révolte, à la peur du châtement divin.

La femme apparaît par ailleurs, dans la pièce XXXIX tel un « *être maudit* »<sup>3</sup>, associé à la froideur des abîmes. Elle est « *reine des péchés* »<sup>4</sup> dans la pièce XXV, où elle se présente comme un vampire qui se nourrit – comme l'allégorie du *Temps* ainsi que celle du *remords* – du sang des hommes qu'elle met dans son lit. Cette pièce est l'un des meilleurs exemples qui mettent en scène la femme comme l'instrument cachée dont se servent les forces supérieures de la nature afin de tenter l'homme et de se nourrir de son essence. La femme y apparaît comme un instrument de torture :

*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 !*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. l'image de la femme-sylphide dans les symboles nyctomorphes, p. 464-466.

<sup>2</sup> « Les Bijoux », *Les Epaves*, Str. 6.

<sup>3</sup> « XXXIX : Je te donne ces vers afin que si mon nom », FDM, Str. 3.

<sup>4</sup> « XXV : Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », FDM, Str. 2.

<sup>5</sup> Ibid. Str. 2 & 3.

Ainsi, de manière métaphorique, le corps est associé à la mort d'une part, à travers les références au venin du serpent qui peut être considéré comme symbole de la chute de par sa connotation punitive, d'autre part, à travers le corps de la femme séductrice qui prend l'apparence du vampire et mène le poète vers une chute qui se révèle émotionnelle, de par l'effroi qu'elle inspire, mais aussi corporelle, de par la chute même du corps féminin, instrument du diable, qui passe d'une beauté idéale, à une autre morbide et effroyable.

C'est d'ailleurs à travers la violence suggérée des plaisirs charnels – associée à la mort – qu'est évoquée la femme dans la pièce XXIV, où le poète se décrit lui-même dans un langage qui sous-entend la férocité d'un prédateur enclin à une effroyable parade amoureuse. S'insuffle alors l'amour macabre via une autre image qui suggère le corps mort de la femme : celle du cadavre. La cruauté s'associe donc à la mort et règnent toutes les deux sur cet amour frelaté par des esprits libidineux et des corps pestilentiel.

La femme est donc présentée comme l'un des attributs du Mal pendant que les différentes associations de l'amour charnel à la mort, suggèrent un lien solide entre les deux. Cet intime rapport se fait d'autant plus fort à travers la violence et la cruauté qui les déterminent. Ceci ne fait que consolider le lien entre le corps et la chute qui lui semble inhérente et qui suggère une profonde angoisse face au temps qui passe.

A ce propos, Durand souligne :

*On a substitué à la connaissance de la mort et à la prise de conscience de l'angoisse temporelle, comme catastrophe fondamentale, le problème plus anodin de la 'connaissance du bien et du mal' qui, peu à peu, s'est grossièrement sexualisé.<sup>1</sup>*

Nous avons jusque-là vu se tisser un lien intime entre les plaisirs charnels, la violence et la mort qui semblent indiquer un imaginaire de la chute à travers le corps. On a par ailleurs, eu l'occasion de s'arrêter sur les différentes images que dépeint Baudelaire d'un mal intérieur qui ne soit pas inhérent à l'être mais qui naît de la présence du démon en lui. Ces images s'expriment, comme on l'a vu, par une possession du démon qui apparaît à travers des crises d'hystérie et de folie qui poussent à des actes souvent violents envers les autres, ou par une possession physique du diable qui se fait ressentir par une douleur corporelle comme est le cas à titre d'exemple, dans « La Destruction » où le poète qui

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 127.

avale le démon, le sent brûler ses poumons.

C'est donc souvent sous l'impulsion du mal démoniaque que le poète ou les personnages qu'il décrit font acte de violence et c'est aussi souvent l'amour, quelle que soit sa nature, qui inspire la brutalité. Il est possible d'identifier dans la poésie baudelairienne différentes sortes d'amour : maternel, qui se caractérise souvent par une violence morale ou physique ; fraternel, qui s'inspire de l'histoire biblique d'Abel et Caïn ; charitable et chrétien, qui se fait conférer les meilleures intentions mais qui néanmoins, conduit à une violence inévitable ; ou encore, amoureux avec une violence qui change incessamment de camps, passant du poète à la femme aimée et vice-versa.

La chair déchiquetée est le résultat de cette même violence – dont on a vu les prémices dans l'analyse des symboles *thériomorphes* – qui se réalise souvent par le recours à des objets tranchants tels que le glaive ou le couteau, ou encore par le recours à une animalisation qui rend la dent ou les ongles humains tout aussi acérés que ceux des animaux sauvages.

Dans la poésie baudelairienne, l'amour fraternel, caractérisé par une violence extrême, met en scène deux frères ennemis qui songent à s'entretuer faisant ainsi naître une haine respective qui rappelle celle des frères descendants directs du couple de la chute. Mis à part la référence directe à ces frères ennemis dans la pièce de la section Révolte à laquelle ils donnent leurs noms : « Abel et Caïn »<sup>1</sup>, l'image des frères fraticides apparaît par ailleurs, dans « Le Gâteau », quinzième pièce du recueil en prose où la peur de la faim et de la pauvreté poussent deux jeunes frères, encore enfants, à se combattre jusqu'aux sangs, à presque s'entretuer pour un morceau de pain que l'un d'eux, affamé, semble percevoir comme un gâteau :

*Mais au même instant il fut culbuté par un autre petit sauvage, sorti je ne sais d'où, et si parfaitement semblable au premier qu'on aurait pu le prendre pour son frère jumeau. Ensemble ils roulèrent sur le sol, se disputant la précieuse proie, aucun n'en voulant sans doute sacrifier la moitié pour son frère. Le premier, exaspéré, empoigna le second par les cheveux; celui-ci lui saisit l'oreille avec les dents, et en cracha un petit morceau sanglant [...]. Le légitime propriétaire du gâteau essaya d'enfoncer ses petites griffes dans les yeux de l'usurpateur; à son tour celui-ci appliqua toutes ses forces à étrangler son adversaire [...].*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. à l'analyse du poème, p. 372 à 376.

<sup>2</sup> « Le Gâteau », *SDP*, § 3.

Loin de la dimension religieuse, cet extrait rappelle clairement le poème évoquant les frères bibliques où Abel n'a jamais pensé à partager les richesses de sa tribu avec celle de son frère Caïn, privée et affamée. Ce déséquilibre finit par engendrer un sentiment d'injustice qui conduira Caïn vers la haine et le meurtre. André Green voit en toute confrontation fraternelle, un lien intime avec le Mal :

*Cette exploration du complexe fraternel se révèle étrangement féconde. Lucifer ne se révolte-t-il pas contre Dieu parce qu'il a perdu la préférence aux yeux de l'Éternel.<sup>1</sup>*

La peur de la faim et de la pauvreté intervient sous une autre forme dans « Assommons les pauvres » où, comme nous l'avons déjà vu<sup>2</sup>, le poète attaque, par pure charité chrétienne mais sous le conseil du démon qui semble toujours l'accompagner, un mendiant sexagénaire à qui il casse quelques dents et quelques omoplates afin de le provoquer et ainsi l'inciter, semble-t-il, à réagir contre sa condition<sup>3</sup>.

Les pauvres se frayent ainsi un chemin dans l'imaginaire baudelairien<sup>4</sup> avec un souci sous-jacent d'égalité qu'il est possible de percevoir à la fin de « Le Joujou du pauvre » où deux enfants de conditions matérielles inégales – l'un vivant dans une belle maison de campagne, l'autre, très pauvre et errant dans les rues –, séparés symboliquement par les grilles d'une imposante maison, arrivent à rire « *l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur* »<sup>5</sup>. Cette fusion des deux mondes matériellement séparés, s'effectue à travers la nature humaine de ces deux petits êtres qui s'avère différente de celle du commun des mortels. En effet, représentant une sorte de pendant négatif aux deux frères qui s'entretuent dans « Le Gâteau », ces deux petits garçons que tout sépare, arrivent à trouver un commun bonheur dans la beauté de l'art qui, dans leur cas, se trouve dans l'horreur fascinante du jouet hors du commun de l'enfant pauvre : un rat<sup>6</sup> vivant dans une

---

<sup>1</sup> André Green (1988), Op. Cit. p. 252.

<sup>2</sup> Cf. p. 484-485.

<sup>3</sup> Nous avons vu plus haut (p. 398) que le sadisme peut être une manière d'exprimer une peur de la perte. Cette violence constatée chez les pauvres, qui nous fait également songer à celle dans « La Femme sauvage et la petite maîtresse », pourrait être considérée comme un signe de peur de la pauvreté. Quant à la violence exercée sur les pauvres par le narrateur, elle rappelle les conditions matérielles du poète qui a constamment vécu avec l'angoisse de ses dettes.

<sup>4</sup> Baudelaire parle longuement des pauvres dans son article sur *Les Misérables* de Victor Hugo où il désigne l'auteur comme « *l'ami attendri de tout ce qui est faible, solitaire, contristé, de tout ce qui est orphelin* » in. Charles Baudelaire, « Les Misérables par Victor Hugo », publié dans *Le Boulevard* et dans *L'Art romantique* en 1862, in. *Œ.C. [C.P.]*, T. 2, Op. Cit. p. 218.

<sup>5</sup> « Le Joujou du pauvre, *SDP*, § 6.

<sup>6</sup> Le XIX<sup>ème</sup> siècle connaît une fréquente association de la pauvreté aux images animales. Voir à ce sujet, Anne E. Berger, « Féminités de la faim », in. *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>ème</sup>*

boite.

De son côté, l'amour féminin à travers sa dimension corporelle, parfois violente, peut être maternel ou amoureux. Comme nous l'avons précédemment vu, « Bénédiction » est le premier poème qui met l'accent sur ces deux amours cruels envers le poète. De son côté, le parallèle effectué entre ce premier poème de *Les Fleurs du Mal* et « A une Madone », a permis de montrer que la ressemblance entre les deux personnages féminins pourrait révéler une continuité temporelle. Le poète, en grandissant aurait voulu se venger de sa mère dont l'image apparaît dans les deux poèmes comme un travestissement de la sainte vierge, en lui plantant sept couteaux dans le cœur<sup>1</sup>. Néanmoins, c'est la femme du poète qui est présentée dans la poésie baudelairienne comme le premier personnage à connaître le fantasme du meurtre à travers le désir de transpercer la peau. On l'a vu dans « Bénédiction » vouloir lui arracher le cœur avec ses ongles semblables à ceux des harpies à l'instar de « Chanson d'après-midi », où elle le déchire « Avec un rire moqueur »<sup>2</sup> et un regard semblable à celui de la lune.

Dans « Le Vampire », la femme maudite comparée à « un troupeau de démons », humilie le poète comme « La Béatrice » dans la section Fleurs du Mal. Elle fait de lui un esclave malheureux qui désespérément, essaye de mourir mais en vain car le 'poison' et le 'glaive', attributs de la mort réfrènent son désir et lui refusent le repos. Cette femme que le mal rend forte, déchiquette le cœur du poète avec une férocité telle qu'il croit ressentir la brutalité douloureuse d'un coup de couteau qui le déchire :

*Toi qui, comme un coup de couteau,  
Dans mon coeur plaintif est entrée ;  
Toi qui, forte comme un troupeau  
De démons, vins, folle et parée,<sup>3</sup>*

L'alliance du mal, lorsqu'il prend des allures féminines, et de la mort, à travers l'agression de la chair, semble être naturelle aux yeux du poète. On le voit dans « Sonnet d'automne » décrire un amour allégorisé qui possède tout un arsenal destiné à son supplice.

---

*siècle*, Op. Cit. p. 65. Voir également l'état de la recherche sur les images de la mendicité et du vagabondage que propose Anthony Kitts dans son article : « Mendicité, vagabondage et contrôle social du moyen âge au XIX<sup>ème</sup> siècle : état des recherches », in. *Revue d'histoire de la protection sociale*, N°1, Janvier 2008, p. 37-56, où il rend bien compte de l'importance de ces thèmes dans l'imaginaire occidental.

<sup>1</sup> Cf. au parallèle entre les deux poèmes, p. 291.

<sup>2</sup> « Chanson d'après-midi », *FDM*, Str. 8.

<sup>3</sup> « Le Vampire », *FDM*, Str. 1.

On le voit recommander la discrétion afin d'échapper à « *son arc fatal* »<sup>1</sup>. On le voit également dans « Le Possédé », invitant Belzébuth – à qui il accorde une curieuse féminité – à sortir de son étui tel un « *charmant poignard* »<sup>2</sup> pendant que dans « La Destruction », le démon qui prend aussi des accents féminins, entraîne « *des blessures ouvertes* »<sup>3</sup> en faisant voir de près au poète « *l'appareil sanglant de la Destruction* »<sup>4</sup> qui n'est autre que celle de son corps qui regarde la mort en face, après avoir cru voir la beauté de l'art ou goûté un vin capiteux. C'est d'ailleurs la soif qui devient « *horrible* » et qui le « *déchire* » dans « Le Vin de l'assassin » où, investi par un incoercible désir de meurtre, le poète dans la peau d'un scélérat, se lance dans l'entreprise de piéger sa femme afin de l'éliminer et ainsi la libérer du poids de la vie.

Bien qu'il soit abstrait, ce déchirement intérieur mène le narrateur du poème au meurtre de sa femme qu'il associe au vin. Ce qui renvoie aux deux irréfrenables tentations qui guident aveuglément la vie du poète et dont le Démon profite pour le manipuler dans « La Destruction ». Le même genre de déchirement abstrait s'exprime à travers la douleur de la chair dans « Le Confiteur de l'Artiste »<sup>5</sup>, où le poète souffre de la recherche d'un infini qui exige un lourd et douloureux tribut :

*[...] il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.*<sup>6</sup>

Cet amour de l'infini auquel le poète aspire dans le cadre artistique d'une beauté idéale, le conduit souvent vers d'effroyables visions où l'art se mêle à la mort. Lorsque ce n'est pas lui qui en souffre, il s'en fait le funeste témoin comme dans « A une martyre » où il découvre le corps décapité d'une jeune femme.

Lorsque ce n'est pas la beauté idéale qui lui triture la chair, c'est le soudain réveil de ses visions d'infinie qui provoque en lui une insupportable douleur décrite comme corporelle comme nous l'avons déjà vu à titre d'exemple, dans « La Chambre double » où le poète admirait avec extase cette beauté parfaite et fantasmagorique dans un décor hallucinatoire. Vision semble-t-il née d'une bienveillance maléfique. Le déchirement devient alors par moments, une sorte de bénédiction car il est le signe d'une inspiration qui

---

<sup>1</sup> « Sonnet d'automne », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> « Le Possédé », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « La Destruction », *FDM*, Str. 4.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Cf. p. 277, p. 285.

<sup>6</sup> « Le Confiteur de l'artiste », *SDP*, § 1.

mène vers cet infini qui obsède le poète. Ce dernier écrit dans « Le Désir de peindre » :

*Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire !<sup>1</sup>*

L'un des meilleurs exemples pour montrer la fusion que le poète voit entre l'amour et la mort est la pièce « L'Amour et le crâne » dont le titre révèle une macabre alliance. Ce poème aux accents religieux, inspiré d'une gravure comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir<sup>2</sup>, montre la manière dont ces deux funestes associés, qui apparaissent par ailleurs sous la forme de « Les Deux bonnes sœurs », s'acharnent à faire du mal ; l'un conduit forcément vers l'autre :

*Car ce que ta bouche cruelle  
Éparpille en l'air,  
Monstre assassin, c'est ma cervelle,  
Mon sang et ma chair !<sup>3</sup>*

Nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter et de tenter d'interpréter, dans la troisième partie, les connotations religieuses qui apparaissent à travers les images du sang et de la chair qui s'éparpillent. Ces mêmes connotations reviennent dans « La Fontaine de sang » ainsi que dans « Le Reniement de saint Pierre » où Baudelaire décrit les souffrances du poète dans l'un et celle du Christ dans l'autre, avec une manifeste ressemblance entre les deux.

Dans le deuxième poème<sup>4</sup>, il revient sur tous les supplices qu'a dû endurer Jésus dans sa propre chair, une description qui lui permet notamment de manifester<sup>5</sup> sa colère envers ce qu'il décrit tel un Dieu sadique. Ceci le conduit, dans « La Prière d'un païen », à l'adoration d'une divinité féminine qui semble symboliser le plaisir de la chair. Elle est tel Satan, qui prend la mort<sup>6</sup> pour amante pour engendrer l'*Espérance*<sup>7</sup>, la lumière qui le guide dans les ténèbres.

Cette religion païenne à laquelle le poète s'adonne corps et âme n'est pas sans rappeler le « *prêtre orgueilleux de la lyre* »<sup>8</sup> dans « L'Examen de minuit »<sup>1</sup>, celui qui

---

<sup>1</sup> « Le Désir de peindre », *SDP*, § 1.

<sup>2</sup> Cf. analyse du poème, p. 356 à 363.

<sup>3</sup> « L'Amour et le crâne », *FDM*, Str. 5.

<sup>4</sup> Cf. à l'analyse du poème, p. 366 à 371.

<sup>5</sup> Voir l'analyse des images qui montrent le sadisme de Dieu, p 267.

<sup>6</sup> Ce qui rappelle encore les sœurs de prédilection du poète que sont la Débauche et la Mort.

<sup>7</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 5.

<sup>8</sup> L'Examen de minuit », *FDM*, Str. 4.

remplit son ventre même lorsqu'il n'a ni faim ni soif car il conçoit sa gloire dans « *l'ivresse des choses funèbres* »<sup>2</sup>.

On a vu plus haut Durand souligner que le schème de la chute pouvait s'exprimer à travers différentes images du Mal qui se manifeste à travers « *l'emblème des péchés de fornication, de jalousie, de colère, d'idolâtrie et de meurtre* ».<sup>3</sup> Images plusieurs fois relevées jusque-là.

En effet, la jalousie menant à une haine fratricide se manifeste entre autres, dans « Abel et Caïn » et dans « Le Gâteau ». De son côté, la colère contre Dieu et sa cruauté apparaît dans plusieurs poèmes comme on l'a vu dans la troisième partie. Cette colère conduit finalement le poète vers idolâtrie qu'on a vu se manifester dans « La Prière d'un païen », ainsi que dans d'autres poèmes tels que « Allégorie » ou « Le Fou et la Vénus ». Le meurtre apparaît quant à lui à plusieurs reprises dans les deux recueils comme dans « Une Martyre », « Le Tir et le cimetière » ou « Le vin de l'assassin ».

Le corps comme symbole de la chute à travers la peau déchiquetée apparaît dans deux pièces maîtresses : « Une charogne » et « Un Voyage à Cythère » dont Jean Starobinski offre une excellente analyse psychanalytique à travers l'image du cadavre<sup>4</sup>. Le cadavre dans « Une Charogne », est celui d'une femme que le poète croise au hasard d'une ballade avec sa maîtresse. Dans « Un Voyage à Cythère », il est celui d'un homme qu'il rencontre lors d'un voyage complexe qui le mène vers une double dimension temporelle où fusionnent le passé antique et le présent moderne de l'île de Cythère.

Ces deux cadavres sont l'image de la délitescence du corps. Ils offrent tous deux une représentation effrayante de la mort mais également du péché, car l'absence de sépulture est le signe d'une punition, d'un châtement que ces deux corps auraient mérités.

L'autre point en commun entre ces deux cadavres, c'est leur ventre putride déchiré par d'effroyables animaux. La chienne dans « Une Charogne » dévorait le cadavre féminin lorsqu'elle fut interrompue par le passage des deux promeneurs, pendant que la horde déchiquetant le pendu semble imperturbable. Le lien entre ces deux scènes est d'autant plus significatif à travers l'intime rapport qu'elles entretiennent avec l'angoisse

---

<sup>1</sup> Cf. au parallèle entre « L'Examen de minuit » et « Châtiment de l'orgueil », p. 481-482.

<sup>2</sup> L'Examen de minuit », *FDM*, Str. 4

<sup>3</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 125.

<sup>4</sup> Jean Starobinski (1990), *Op. Cit.*

temporelle, un « *Kronos* » qui se fait « *cannibale* »<sup>1</sup>.

Par ailleurs, la chute que subissent ces deux corps est directement reliée aux plaisirs de la chair. En effet, pendant que le cadavre féminin a « *Les jambes en l'air, comme une femme lubrique* »<sup>2</sup>, le pendu est pour sa part, simplement châtré à coups de bec :

*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.*<sup>3</sup>

A l'endroit où le poète nous a habitué à la lueur qui distingue le regard des chercheurs d'infini, se trouvent désormais, deux sombres orbites qui reflètent l'effrayant gouffre qui caractérise la chute du pendu.

S'ajoutant à la privation d'une sépulture et ainsi d'une dignité dans la mort, le déchirement rend la punition plus effroyable, notamment pour le pendu où le poète se reconnaît au temps présent. L'effondrement de l'intérieur du corps qui ajoute à l'horreur de la scène, rejoint parfaitement selon Durand, l'angoisse face au temps qui passe. En effet, dans une continuation freudienne et à travers un lien qui se crée par le ventre dans l'isomorphisme entre la chair sexuelle et la chair digestive, Durand passe « *à l'idée de péché ou tout au moins d'interdit* » que peut présenter « *la manducation de la chair animale* »<sup>4</sup> :

*La chute se voit donc symbolisée par la chair, soit la chair que l'on mange, soit la chair sexuelle, le grand tabou du sang unifiant l'une et l'autre. [...] Le ventre est bien le microcosme euphémisé du gouffre.*<sup>5</sup>

Dans la poésie baudelairienne, les images du ventre et de l'avalage sont très souvent mises en rapport avec le sentiment amoureux et avec la mort comme on peut le noter dès « *Au Lecteur* », où un « *mendiant [...] mange / Le sein martyrisé d'une antique catin* »<sup>6</sup> et où le plaisir de la chair, au caractère « *clandestin* »<sup>7</sup>, est volé au passage irrémédiable du temps.

---

<sup>1</sup> J. Starobinski (1990), Op. Cit. p. 69.

<sup>2</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 2.

<sup>3</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 9.

<sup>4</sup> Ibid. p. 129.

<sup>5</sup> Ibid. p. 130.

<sup>6</sup> « Au Lecteur », *FDM*, Str. 5.

<sup>7</sup> Ibid.

Dans « XXIV : *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne* », le poète songe à dévorer le corps de la femme en usant d'un langage animal via lequel il s'identifie successivement à un prédateur, qui souligne un désir de meurtre, et à des vers dévoreurs du cadavre féminin pour ainsi l'achever, s'en repaître dans la vie comme dans la mort.

C'est également le cas dans « Le Vin du solitaire » où après avoir assassiné sa femme dans le poème précédent, le narrateur de la pièce, se retrouvant seul, s'adresse à la « *panse féconde* »<sup>1</sup> de sa bouteille de vin. Liqueur qui apparaît par ailleurs, comme la récompense du triomphe de Delphine dans « Femmes damnées » où elle se présente, elle aussi, telle une bête prédatrice qui songe à protéger Hippolyte, son amante de la cruauté des hommes<sup>2</sup> :

*Etendue à ses pieds, calme et pleine de joie,  
Delphine la couvait avec des yeux ardents,  
Comme un animal fort qui surveille une proie,  
Après l'avoir d'abord marquée avec les dents.*<sup>3</sup>

Dans « Le Portrait », quatrième partie d' « Un Fantôme », la nostalgie du poète le fait songer, à travers un vampirisme amoureux, à la bouche tant aimée, disparue, à laquelle son cœur s'offrait en s'y noyant délibérément. Cette envie d'être contenu à l'intérieur du corps féminin peut apparaître comme le pendant du *Remords* comme il est le cas dans « L'Irréparable », où le poète compare cet autre ennemi, frère de prédilection de l'ennui, à l'insatiable gourmandise féminine et à son irrémédiable destructivité, symbolisées par l'image de la courtisane. Cette dernière revient dans « Crépuscule du soir » où elle apparaît tout aussi destructrice à travers l'allégorisation de la *Prostitution*, comparée au grouillement de la fourmilière. Elle apparaît ainsi comme un signe péremptoire de la peur du passage du temps. Notons aussi que cette débauche est associée à la pénombre du soir, une heure ténébreuse où l'on a précédemment vu se manifester les démons. C'est donc au soir que s'affaire la débauche pour finalement rentrer « *brisé[e] par [ses] travaux* »<sup>4</sup>, au petit matin.

Par ailleurs, avec sa chair tant convoitée, la femme possède à la fois le pouvoir de tuer le poète ainsi que de le ressusciter. En effet, dans « Hymne à la Beauté », Baudelaire associe le ventre féminin à la sensualité de la danse mais également à la furtivité du temps,

---

<sup>1</sup> « Le Vin du solitaire », *FDM*, Str. 3.

<sup>2</sup> Cf. à l'analyse de la cruauté qui naît de l'ennui, p. 253 à 258.

<sup>3</sup> « Femmes damnées : *Delphine et Hippolyte* », *Les Epaves*, Str. 4.

<sup>4</sup> « Le Crépuscule du matin », *FDM*, Str. 2.

ainsi qu'à la mort certaine qui guette l'amoureux. La beauté y devient une adepte du crime, le tombeau, la métaphore de la femme et le moribond, celle de l'amoureux.

Dans « Danse macabre », où la *Mort* et la *Débauche* apparaissent indissociables – à la manière d'« Allégorie » et de « Les Deux bonnes sœurs » –, le poète décrit la beauté charnelle et l'amour du beau via les « choses du tombeau »<sup>1</sup> desquelles se nourrissent les vivants. La beauté morbide de ce cadavre féminin se fait d'autant plus funèbre à travers « le gouffre de [s]es yeux »<sup>2</sup> qui rappelle les « deux trous »<sup>3</sup> du pendu de Cythère ainsi que les « yeux creux »<sup>4</sup> des filles amoureuses de leurs corps dans « Lesbos ». Cette ressemblance permet de mettre l'accent sur la cruelle disparition du passé antique qui jaillit, nostalgique, dans les rêves du poète mais sans cette lumière qu'il a habitué son lecteur de voir dans les yeux de tous les chercheurs d'infini.

C'est probablement ce douloureux rêve d'un passé antique qui inspire au poète « Le Léthé », pièce reprenant le nom du fleuve antique de l'oubli. La femme y est évoquée à travers un langage qui mêle la sensualité d'un « beau corps poli »<sup>5</sup> à l'animalité d'un « tigre adoré » et d'un « monstre aux airs indolents »<sup>6</sup>, en rappelant les déesses antiques et leurs attributs animaux. Après avoir été tour à tour meurtrière ou dotée d'un pouvoir résurrectionnel, la femme apparaît ici, avec sa « crinière lourde »<sup>7</sup>, comme l'incarnation humaine du Léthé antique car elle offre au poète la possibilité d'absoudre ses angoisses et ses peurs. Elle s'offre ainsi comme l'incarnation d'une mort aux traits sensuels et rappelle par-là le Satan des litanies qui se joint, dans un rapport métaphoriquement corporel, à la mort. Elle fait songer également à toutes les associations de la mort à la débauche. C'est le même genre d'association qu'on retrouve dans « La Solitude » laquelle, habitée par le démon se laisse dominer par « L'Esprit de meurtre et de lubricité »<sup>8</sup>.

Deux poèmes plus loin, la femme-animale revient dans une autre des pièces condamnées, « Les Bijoux »<sup>9</sup> où, tout aussi fauve, le « tigre adoré »<sup>10</sup> laisse place au

---

<sup>1</sup> « Danse macabre », *FDM*, Str. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 10.

<sup>3</sup> « Un Voyage à Cythère », *FDM*, Str. 9.

<sup>4</sup> « Lesbos », *Les Epaves*, Str. 4.

<sup>5</sup> « Le Léthé », *Les Epaves*, Str. 3.

<sup>6</sup> *Ibid.* Str. 1.

<sup>7</sup> *Ibid.* Str. 1.

<sup>8</sup> « La Solitude », *SDP*, § 2.

<sup>9</sup> « Les Bijoux », *Les Epaves*, Str. 4.

<sup>10</sup> *Ibid.*

« *tigre dompté* »<sup>1</sup> et où le ventre se mêle de nouveau à l'image du vin symbolisée dans cette pièce, par les « *grappes de [l]a vigne* »<sup>2</sup>.

Le ventre revient, avec des accents minéraux et dans un langage tout aussi sensuel, dans « Les Promesses d'un visage » où il est à l'image de la femme dans « Le Léthé », doux et poli comme le bronze.

A côté de la violence subie ou infligée qui relie le poète aux autres, notamment à Dieu, et qui présente le corps – parfois décrit, lorsqu'il est féminin, comme un refuge temporaire – comme un instrument de la chute à travers la temporalité qui caractérise son enveloppe charnelle ainsi que les normes sociales qui se reflètent sur lui, il existe une autre forme de violence qui se présente plus comme une auto-violence que le poète s'inflige. Cette violence sur soi pourrait être inspirée de celle qu'impose Dieu aux hommes comme on l'a vu dans « Le Voyage »<sup>3</sup>, ou celle qu'il impose au poète lui-même comme il apparaît dans « Les Ténèbres » où il est condamné à des « *appétits funèbres* »<sup>4</sup> qui l'obligent à bouillir et à manger son propre cœur.

« L'Héautontimorouménos » est dans la poésie baudelairienne, la pièce où fusionnent le sadisme et l'auto-violence. Celle-ci apparaît dès le titre en grec – emprunté à une comédie de Térence<sup>5</sup>, ancien esclave affranchi – qui signifie « *le Bourreau de soi-même* »<sup>6</sup>.

Le poème s'ouvre sur trois strophes qui soulignent un manifeste sadisme envers la femme qui se voit frappée par le narrateur, nourri par l'envie perverse de la faire pleurer jusqu'aux sanglots – rappelons que les larmes sont une sorte de doublet de la *mare tenebrum* –. Les quatrième et cinquième strophes jouent le rôle d'une transition où le poète passe du sadisme au masochisme. Ces deux strophes sont marquées par l'allégorisation de l'*Ironie* qui semble imposée au poète telle une punition à un crime qu'il n'aurait pas

---

<sup>1</sup> « Le Léthé », *Les Epaves*, Str. 1.

<sup>2</sup> « Les Bijoux », *Les Epaves*, Str. 5.

<sup>3</sup> Cf. p. 269, p. 272.

<sup>4</sup> « Un Fantôme : I. Les Ténèbres », *FDM*, Str. 2.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet le remarquable texte : *Réflexions sur Térence* (1762) que consacre Denis Diderot à cet écrivain d'exception et où il note à titre d'exemple : « Térence esclave! un des plus beaux génies de Rome! l'ami de Laelius et de Scipion! cet auteur qui a écrit sa langue avec tant d'élégance, de délicatesse et de pureté, qu'il n'a peut-être pas eu son égal ni chez les anciens, ni parmi les modernes! » in. *Sur Térence* in. *Œuvres*, Tome IV, éd. Laurent Versini, Robert Laffont, Paris, 1994, p. 1355. Baudelaire a probablement été séduit par ce brillant écrivain qui a d'abord été esclave avec une destinée préétablie et qui, grâce à l'art, a pu échapper à sa condition.

<sup>6</sup> R. B. Chérix, *Op. Cit.* p. 298.

commis. En effet, il se décrit comme étant « *un faux accord / Dans la divine symphonie* »<sup>1</sup>, en rappelant le monstre de « Bénédiction » qui n'est autre que le poète, né différent et puni dès sa naissance, par sa propre mère qui blasphème face à ce qu'elle vit comme une malédiction. Ce faux accord de la création qu'on a déjà eu l'occasion de voir, se voit accentuer par l'ironie qui l'habite, le mord et qui finit tel un vampire, par contaminer sa voix et son sang.

Viennent ensuite les deux dernières strophes où le poète se centre sur son 'moi' qui lui est à la fois intérieur et extérieur, ce qui lui permet l'autopunition :

*Je suis la plaie et le couteau !  
Je suis le soufflet et la joue !  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau !*

*Je suis de mon cœur le vampire,  
— Un de ces grands abandonnés  
Au rire éternel condamnés,  
Et qui ne peuvent plus sourire !<sup>2</sup>*

La sixième strophe du poème se caractérise par un rythme soutenu créé par la répétition du verbe « être », conjugué au présent – ce qui confère à la strophe un effet de simultanéité –, ainsi que par celle de la conjonction qui apparaît elle aussi de manière systématique dans chacun des vers du quatrain.

La septième strophe du poème reprend le thème du vampire, employé ici à la suite de la morsure de l'*Ironie*, tout en renvoyant à la deuxième strophe de « Les Ténèbres » où apparaît le poète mangeant son propre cœur.

Nombreux sont les spécialistes à s'être penchés de près sur ce poème qui « *résume la vision sartrienne* »<sup>3</sup> en se présentant sous la forme d'« *une prodigieuse antithèse* »<sup>4</sup>, celui où le moi est matérialisé et allégorisé « *sous forme d'un objet dévitalisé* »<sup>5</sup>. Leo Bersani qui procède à une lecture freudienne y voit une violence qui naît de l'impuissance sexuelle qui apparaît dès la première strophe à travers la froideur et la distance que le poète met entre lui et la femme. Il commence par l'en punir pour s'en punir lui-même :

---

<sup>1</sup> « L'Héautontimorouménos », *FDM*, Str. 4.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 6 & 7.

<sup>3</sup> A. Compagnon (2003), Op. Cit. p. 29.

<sup>4</sup> R. B. Chérix, Op. Cit. p. 298.

<sup>5</sup> P. Labarthe, Op. Cit. p. 115.

*[...] the effectiveness of the sadistic strategy can be understood only if we read into the poet's self-torture a sexual excitement absent from his description of it and which explains the shift from an affectless sadism to a sadistic desire bursting with hope.<sup>1</sup>*

De son côté, Baudelaire avait imaginé ce poème comme épilogue allant parfaitement avec « Au Lecteur », le poème-préface. Il écrit en 1855 à Victor de Mars, chef de rédaction de la *Revue des deux mondes*, sa propre interprétation du poème :

*L'Épilogue (adressé à une dame) dit à peu près ceci : Laissez-moi me reposer dans l'amour. – mais non, - l'amour ne me repose pas. – La candeur et la bonté sont dégoûtantes. – Si vous voulez me plaire et rajeunir les désirs, soyez cruelle, menteuse, libertine, crapuleuse et voleuse ; – et si vous ne voulez pas être cela, je vous assommerai sans colère. Car je suis le vrai représentant de l'ironie, et ma maladie est d'un genre absolument incurable. – Cela, comme vous voyez, fait un joli feu d'artifice de monstruosité, un véritable Épilogue, digne du prologue au lecteur, une réelle Conclusion.<sup>2</sup>*

Comme nous l'avons précédemment vu, « Au Lecteur » exprime l'inévitable péché que l'homme est condamné à commettre. Concevoir « L'Héautontimorouménos » en épilogue, revient à dire que c'est en essayant d'éviter le péché qu'on devient notre propre bourreau. La recherche de l'infini implique irrémédiablement le péché.

Par ailleurs, la position<sup>3</sup> même du poème dans le recueil lui confère une connotation spirituelle. En effet, placé avec les trois poèmes qui closent la section Spleen et Idéal, cette pièce est précédée par « Horreur sympathique » qui emploie l'image du miroir où se mire l'orgueil d'un « je » dont le cœur se plaît dans l'*Enfer*<sup>4</sup>. Elle est suivie d'une part, par « L'Irrémédiable » qui dépeint, comme nous l'avons déjà vu<sup>5</sup>, des scènes infernales en se terminant sur le « tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son miroir ! »<sup>6</sup>, conduit vers « la conscience dans le Mal »<sup>7</sup>, d'autre part, de « L'Horloge », que

---

<sup>1</sup> Leo Bersani, *Baudelaire and Freud*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1977, p. 103. Traduction : « [...] l'efficacité de la stratégie sadique ne peut être comprise que si l'on lit dans l'auto-punition du poète une excitation sexuelle absente de sa description et qui explique le passage d'un sadisme sans affects à un désir sadique plein d'espoir. »

<sup>2</sup> *Correspondance*, [C.P. & J.T.], Op. Cit. p. 109-110.

<sup>3</sup> A ce sujet, lire l'interprétation d'Alain Vaillant qui s'arrête sur l'ironie dans ce poème en s'intéressant à la position qui lui est accordée dans le recueil, in. *Baudelaire, poète comique*, Coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 189 à 191.

<sup>4</sup> « Horreur sympathique », *FDM*, Str. 4.

<sup>5</sup> Cf. p. 277 à 281.

<sup>6</sup> « L'Irrémédiable : II », *FDM*, Str. 1.

<sup>7</sup> Ibid. Str. 2.

le poète perçoit tel un « *dieu sinistre, effrayant, impassible* »<sup>1</sup>.

En d'autres termes, la position de « L'Héautontimorouménos » dans le recueil et le rôle préalable d'épilogue qui lui avait été imaginé par Baudelaire, révèlent de nouveau une impuissance face au Mal qui se présente comme providentiel<sup>2</sup>, irrémédiable et inhérent à l'homme.

Par ailleurs, nous pensons que ces assimilations qui se font via la conjonction « et » pourraient également être la manifestation d'une synesthésie qui apparaît par ailleurs, dans la poésie baudelairienne, à travers l'union des sens et des perceptions. Une fusion entre vivant et matériel, animal et végétal, concret et abstrait, qui permet ces correspondances si chères à Baudelaire.

De leur côté, les membres déchiquetés par la roue et la plaie causée par le couteau, pourraient être perçus, comme dans « Un Voyage à Cythère », tel un châtiment corporel dont le but est de purifier l'âme fautive comme l'annonce « Bénédiction ». En effet, les images des différentes pointes acérées telles que le couteau, le glaive etc. sont le symbole d'une purification qui se fait souvent par la blessure de la chair :

*C'est [...] dans les rites de coupure, de séparation [...] que nous trouvons les premières techniques de purification. [...] Le fer du couteau est fait pour « attaquer », « purifier » [...].*<sup>3</sup>

Le couteau qui apparaît en fusion avec la plaie et avec le « je » qui renvoie manifestement au poète dans « L'Héautontimorouménos », revient dans plusieurs autres poèmes dont « Le Vampire » où il est assimilé à la femme, pendant que le poète subit la plaie. On l'a également vu dans « A une Madone », au septuple, destiné au cœur de celle-ci, vêtir une connotation religieuse travestie pour symboliser la vengeance.

C'est également dans un cadre vengeur que le glaive apparaît dans « Une Mort héroïque » où Fancioulle est condamné à mort après qu'il ne fut accusé de trahison. Cette pièce en prose pourrait rappeler « L'Héautontimorouménos » à travers la présence de la lame tranchante mais également celle du bourreau :

---

<sup>1</sup> « L'Horloge », *FDM*, Str. 1.

<sup>2</sup> Paul Arnold s'arrête également sur la dimension religieuse du poème après avoir proposé un aperçu de différentes interprétations, entre autres, de Laforgue, Blin, Crépet, Ruff, Sartre et Milner. In. *Op. Cit.* p. 112 à 119 où il réserve un chapitre à l'étude de l'énigme du poème à la lumière du *Pimandre* d'Hermès Trismégiste.

<sup>3</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 191-192.

*Le sifflet, rapide comme un glaive, avait-il réellement frustré le bourreau? Le Prince avait-il lui-même deviné toute l'homicide efficacité de sa ruse ? Il est permis d'en douter. Regretta-t-il son cher et inimitable Fancioulle ? Il est doux et légitime de le croire.  
Les gentilshommes coupables avaient joui pour la dernière fois du spectacle de la comédie. Dans la même nuit ils furent effacés de la vie.  
Depuis lors, plusieurs mimes, justement appréciés dans différents pays, sont venus jouer devant la cour de\*\*\* ; mais aucun d'eux n'a pu rappeler les merveilleux talents de Fancioulle, ni s'élever jusqu'à la même faveur.<sup>1</sup>*

L'interrogation du poète sur l'éventuelle frustration du bourreau qui suppose implicitement son détachement de la situation, pourrait rappeler la distance que le poète lui-même installe dans le sadisme envers la femme qui caractérise les deux premières strophes de « L'Héautontimorouménos ». De leur côté, le talent exceptionnel de Fancioulle ainsi que le genre de la comédie dans lequel il a brillé, pourraient rappeler quant à eux, Térence, auteur talentueux de diverses comédies dont « L'Héautontimorouménos »<sup>2</sup>.

C'est au pluriel, en association avec le mal satanique que le couteau apparaît dans « Les Tentations », accompagné d'insectes ainsi que d'un serpent « *aux yeux de braise* »<sup>3</sup>, autour de la ceinture du premier Satan qui propose au poète le pouvoir de contrôler mais également de fusionner avec les autres âmes jusqu'à les confondre avec la sienne. Ce qui n'est pas sans rappeler l'association de la plaie et du couteau dans « L'Héautontimorouménos », d'une part à travers la synesthésie que l'on a supposé mais également à travers la tentation – du péché – accompagnée de couteaux comme symboles de purification. Le Mal s'accompagne de son antidote. Par ailleurs, la référence à Moïse dans le premier vers se voit remplacée ici par une manifeste référence à l'eucharistie :

*A cette ceinture vivante étaient suspendus, alternant avec des fioles pleines de liqueurs sinistres, de brillants couteaux et des instruments de chirurgie. Dans sa main droite il tenait une autre fiole dont le contenu était d'un rouge lumineux, et qui portait pour étiquette ces mots bizarres:  
« Buvez, ceci est mon sang, un parfait cordial... »<sup>4</sup>*

De leur côté, les instruments tranchants de chirurgie rappellent également le Mal providentiel des monstres que le poète décrit dans « Mademoiselle Bistouri ». Poème qui dépeint le rapport pervers de la jeune fille avec les médecins et surtout les chirurgiens et où

<sup>1</sup> « Une Mort héroïque », *SDP*, § 13 à 15.

<sup>2</sup> Cf. plus haut. Extrait de Diderot sur Térence, note<sup>o</sup>7, p. 503.

<sup>3</sup> « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », *SDP*, § 3.

<sup>4</sup> Ibid.

le poète, dans la prière qui clôt la pièce en prose, s'adresse à un Dieu-juge à la mission purificatrice :

*[...] vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon cœur, comme la guérison au bout d'une lame [...].<sup>1</sup>*

Cette guérison, le poète semble la concevoir dans l'infini que seul l'art lui permet et dont la douleur semble symbolique dans « Le Confiteur de l'artiste ».

Comme les lames, les plaies peuvent aussi être symboliques comme nous l'avons déjà vu<sup>2</sup> dans « La Fontaine de sang » où, à travers une identification au Christ, le poète cherche en vain la plaie d'où son sang s'échappe. Cette plaie symbolique, comme il apparaît dans « La Voix », fait partie de la fatalité du poète. Elle est ce qui fait de lui un être hors norme.

Les pointes acérées des couteaux et des glaives apparaissent également comme châtiment corporel à l'amour de la chair qui est inspiré par Satan comme il apparaît dans les litanies qui lui sont réservées :

*Toi qui mets dans les yeux et dans le cœur des filles  
Le culte de la plaie et l'amour des guenilles,<sup>3</sup>*

Dans « Duellum », les deux guerriers qui symbolisent Baudelaire et Jeanne et qui apparaissent munis de cœurs ulcérés – ce qui pourrait faire référence à la maladie vénérienne dont ils souffraient – se vengent l'un de l'autre en employant le fer mais également les dents et les ongles.

Ces objets tranchants qui ont pour but de transpercer la peau et de la blesser renvoient vers ce que Durand appelle les *structures schizomorphes de l'imaginaire* qui apparaissent à travers quatre différentes manifestations dont l'une s'exprime via un vocabulaire de la séparation par le glaive. Il souligne en citant E. Minkowski<sup>4</sup> :

*Sans cesse reviennent dans les conceptions schizomorphes des termes tels que « couper, partagé, séparé, divisé en deux, fragmenté, ébréché, déchiqueté, rongé, dissous, ... », qui mettent en évidence jusqu'à l'obsession le « complexe du glaive »<sup>5</sup>.*

---

<sup>1</sup> « Mademoiselle Bistouri », *SDP*, § 16.

<sup>2</sup> Cf. Analyse du poème, p. 328 à 337.

<sup>3</sup> « Les Litanies de Satan », *FDM*, Str. 13.

<sup>4</sup> Eugène Minkowski, « Autisme et attitude schizophrénique », in *Journ. Psych.*, I, Paris, 1927, p. 206.

<sup>5</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 210.

Ces manifestations schizomorphes ne font pas partie des trois symboles que Durand analyse dans « Les visages du temps » mais font tout de même partie du régime diurne en s'inscrivant dans un processus servant à contrer la peur de la chute et du passage du temps :

*On peut [...] dire que le sens tout entier du Régime Diurne de l'imaginaire est pensé « contre » les ténèbres, est pensé contre le sémantisme des ténèbres, de l'animalité et de la chute, c'est-à-dire contre Kronos, le temps mortel.<sup>1</sup>*

De fait, cette analyse rejoint parfaitement la réflexion duranienne telle qu'elle se présente dans *Les Visages du temps*. La fragilité de la peau, qui se reflète à travers la blessure, ne sert finalement qu'à montrer la vulnérabilité de la chair du corps qui miroite davantage la temporalité de ce dernier.

Ce que Durand nomme le « complexe du glaive » se reflète telle une obsession dans la poésie baudelairienne. Nous l'avons déjà repéré dans la dédicace à Arsène Houssaye, dans la première partie de ce travail, à travers le verbe « couper » qui manifeste la peur du poète face à une éventuelle deuxième censure. On a vu qu'il se prémunissait contre cette éventualité en offrant un recueil qu'on peut découper. La séparation à travers la coupure est donc symbolique du corps du texte et manifeste une angoisse face à la destruction de la forme du recueil.

C'est dans un esprit plus ou moins ressemblant qu'apparaît l'amour de la coupure, endigué dans la vie médicale de ce chirurgien qui se plaît à « *couper, tailler et rogner* » la chair dans un but salvateur. Le poète quant à lui, contrarié de se voir incessamment qualifié de médecin par l'étrange « Mademoiselle bistouri » – la jeune femme à l'amour morbide du tranchant et du sang – répond violemment à sa question : « *Tu es médecin, n'est-ce pas mon chat ?* »<sup>2</sup>, avec une menace de meurtre qui n'est pas sans rappeler la jeune femme décapitée d'« Une Martyre »:

*Cet inintelligible refrain me fit sauter sur mes jambes. « Non ! criai-je furieux.  
– Chirurgien, alors ?  
– Non ! non ! à moins que ce ne soit pour te couper la tête ! [...]»<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 213.

<sup>2</sup> « Mademoiselle Bistouri », *SDP*, §7.

<sup>3</sup> Ibid. § 8.

Tout aussi étrange et morbide est la scène<sup>1</sup> décrite dans « La Corde », pièce dédiée à Edouard Manet, où le narrateur est un peintre qui découvre avec stupéfaction le cadavre de son jeune modèle pendu à l'aide d'une corde qui finit par charcuter sa chair :

*[...] le petit monstre s'était servi d'une ficelle fort mince qui était entrée profondément dans les chairs, et il fallait maintenant, avec de minces ciseaux, chercher la corde entre les deux ; bourrelets de l'enflure, pour lui dégager le cou.*<sup>2</sup>

Après l'avoir descendu du haut de sa délibérée potence de fortune, le poète est obligé de lacérer les vêtements du jeune pendu afin de préparer le corps à l'ensevelissement. Ce fut la seule possibilité de les enlever à cause de « *la rigidité cadavérique* »<sup>3</sup> qui empêchait de « *fléchir les membres* »<sup>4</sup>. La lacération des vêtements est ici un symbole de séparation entre la vie et la mort. Ôter les vêtements pour mettre le suaire. Par ailleurs, le choix du mot « lacération » souligne la violence de la mort par pondaison que le jeune modèle s'est choisie.

La coupure est aussi symbole de la mort dans « Le Vin de l'assassin » où l'homme déchiré par la soif qui assassine sa femme, s'abandonne par terre aux sabots des attelages afin de se purifier de sa culpabilité par la douleur de la coupure de son corps en deux, ou par le broiement de sa tête.

Dans « Le Chat : *Viens mon beau chat* », la comparaison entre la femme et le félin, censée être positive vu la nature domestique de l'animal, apparaît toutefois agressive à travers une séduction qui passe par la lame acérée. En effet, dans ce poème, c'est le fantôme de la femme qui vient hanter le poète. Son regard est symboliquement tranchant pour fendre le poète :

*Je vois ma femme en esprit. Son regard,  
Comme le tien, aimable bête,  
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,*<sup>5</sup>

Par ailleurs, en plus d'être éventré, le cadavre d'« Une Charogne » est décrit à

---

<sup>1</sup> Dominique Kalifa souligne l'influence du genre policier présente dans ce poème. In. « Usages du faux, faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *Annales HSS*, n° 6, novembre-décembre 1999, pp. 1345-1362. Voir aussi, du même auteur : *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005.

<sup>2</sup> « La Corde », *SDP*, § 3.

<sup>3</sup> Ibid. § 4.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> « Le Chat : *Viens mon beau chat* », *FDM*, Str. 3.

travers un vocabulaire olfactif qui suscite l'horreur et le dégoût. En effet, qualifiée d'infâme dès la première strophe, la charogne « *suant les poisons* »<sup>1</sup> se voit attribuer un « *ventre plein d'exhalaisons* »<sup>2</sup> que l'on peut aisément supposer sordides. Sa comparaison à une fleur qui s'épanouit dont on peut deviner l'odeur fétide n'est pas sans rappeler le titre même du premier recueil. Ce cadavre pourrait en effet, être l'une des *Fleurs du Mal* qui constituent la gerbe baudelairienne.

*Puanteur, putride, ordure, horrible infection, moisir, décomposés* sont, dans cette pièce, autant de termes sinistres qui valorisent le champ olfactif du funèbre et du corps décimé par la mort.

En effet au symbole du ventre et du gouffre vient se greffer toute la cœnesthésie relative aux odeurs qui suscitent le dégoût. Durand cite l'exemple<sup>3</sup> du mot *miasme* employé par Bachelard pour qui il représente « *une onomatopée muette du dégoût* »<sup>4</sup>. Au miasme, Durand ajoute toutes les qualifications olfactives qui lui sont inhérentes : « *suffocant, méphitique, pestilentiel* », qui sont selon lui, des manifestations « *de honte et d'abomination* »<sup>5</sup>.

La poésie baudelairienne est marquée par ce vocabulaire olfactif méphitique, souvent révélateur de la mort. Mis à part le Mal qui qualifie les fleurs du titre du premier recueil, les miasmes apparaissent morbides dès sa troisième pièce. En effet, « *Élévation* » qui incarne un désir d'ascension visant à se libérer des choses terrestres, manifeste en outre le désir d'échapper à la temporalité de tout ce qui est séculier et charnel. Car comme il existe « *des parfums frais comme des chairs d'enfants* »<sup>6</sup> il en est « *d'autres, corrompus, riches et triomphants* »<sup>7</sup>.

Même la sensualité exotique n'échappe pas à l'âpreté des senteurs qui rappellent la finitude comme on peut le noter dans « *Le Serpent qui danse* » à travers l'odeur « *de [l]a chevelure profonde / Aux âcres parfums* »<sup>8</sup> ou encore, dans « *Le Flacon* », où l'âcreté se présente comme le signe même du passage du temps et de la vieillesse :

[...] dans une maison déserte quelque armoire

---

<sup>1</sup> « Une Charogne », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid. p. 131.

<sup>4</sup> G. Bachelard (1942), *Op. Cit.* p. 77.

<sup>5</sup> G. Durand (1963), *Op. Cit.* p. 131.

<sup>6</sup> « Correspondances », *FDM*, Str. 3.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> « Le Serpent qui danse », *FDM*, Str. 2.

*Pleine de l'âcre odeur des temps [...] <sup>1</sup>*

Dans ce même poème, et s'alliant à l'allégorisation du *Vertige*, interviennent des « *miasmes humains* »<sup>2</sup> qui assombrissent le gouffre de la mort en le nourrissant sans cesse. Parfois, le gouffre laisse échapper comme par miracle<sup>3</sup>, « *un vieil amour ranci, charmant et sépulcral* »<sup>4</sup> qui reflète l'amour que porte le poète à l'horreur qui se reflète, notamment par l'oxymore de la dernière strophe marquée par la fusion de la vie et de la mort à travers l'amour du morbide. N'est-il pas comme il le déclare lui-même « *fil de la pourriture* »<sup>5</sup> ? :

*Je serai ton cercueil, aimable pestilence !  
Le témoin de ta force et de ta virulence,  
Cher poison préparé par les anges ! liqueur  
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon coeur !<sup>6</sup>*

A l'instar de « Le Flacon », l'amour se manifeste à travers la mort et ses « *sales parfums* »<sup>7</sup> dans « Spleen : *Pluviôse* ». Il s'exprime à travers la mortalité qui descend sur la ville, dans la première strophe, pour revenir contaminer d'hydropisie une vieille, amoureuse d'un valet de cœur, ne lui laissant que des « *amours défunts* »<sup>8</sup>. L'amour et la mort se rejoignent dans un sinistre vocabulaire olfactif qui se manifeste en outre dans « Spleen : *j'aime le souvenir* », à travers la solitude du poète qui se compare, après avoir perdu tous les êtres lui étant chers, à « *un vieux boudoir plein de roses fanées* »<sup>9</sup> ou encore dans « Le Léthé » :

*Dans tes jupons remplis de ton parfum  
Ensevelir ma tête endolorie,  
Et respirer, comme une fleur flétrie,  
Le doux relent de mon amour défunt.<sup>10</sup>*

La mort se joint aussi à l'amour dans « Danse macabre » où le poète manifeste du dédain face aux danseurs qui s'offusquent à la vue de la femme-squelette en étant incapables d'apprécier son étrange beauté à sa juste valeur. Lui amputant le nez à elle –

---

<sup>1</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 2.

<sup>2</sup> *Ibid.* Str. 4.

<sup>3</sup> Le miracle ici est le réveil de Lazare par le Christ. Cf. p. 294 à 295.

<sup>4</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 5.

<sup>5</sup> « Le Mort joyeux », *FDM*, Str. 3.

<sup>6</sup> « Le Flacon », *FDM*, Str. 7.

<sup>7</sup> « Spleen: *Pluviôse* », *FDM*, Str. 3.

<sup>8</sup> *Ibid.* Str. 4.

<sup>9</sup> « Spleen: *J'ai plus de souvenirs* », *FDM*, Str. 3.

<sup>10</sup> « Le Léthé », *Les Epaves*, Str. 2.

comme pour ne pas qu'elle les sente et certainement pour ajouter à son horreur – il accuse tous les autres de sentir la mort :

*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,<sup>1</sup>*

Par ailleurs, la « putréfaction » qui apparaît à « la blafarde lumière » dans « L'Examen de minuit », revient sous la forme d'une « odeur de tombeau »<sup>2</sup> dans « Le Coucher du soleil romantique » où le poète poursuit la lumière du soleil – qu'il présente comme un Dieu en rappelant Phœbus de la pièce « V » – mais en vain, car les ténèbres s'installent et avec elles, l'odeur de la mort. Cette vaine poursuite des rayons du soleil suivie de l'établissement de la nuit pourrait être l'une des manifestations de la dualité entre les temps antique et moderne. L'odeur fétide serait alors une des manifestations du péché originel comme fut le cas dans la pièce « V ».

C'est également une connotation religieuse qui apparaît dans « L'imprévu » où l'horloge, métaphore du temps, « averti[t] en vain la chair infecte » pour l'inciter au repentir avant qu'il ne soit trop tard. Il est de même dans « Le Tir et le cimetière » où à travers un sombre humour, le poète met en scène un promeneur séduit par la verdure d'un cimetière et qui, sentant l'odeur de la mort dans l'atmosphère, entend une voix qui s'adresse à lui d'outre-tombe :

*Alors, sous le soleil qui lui chauffait le cerveau et dans l'atmosphère des  
ardents parfums de la Mort, il entendit une voix chuchoter sous la tombe  
où il s'était assis.<sup>3</sup>*

Dans « La Chambre double », c'est l'allégorie du *Temps* – qui revient après avoir disparu au début du texte – en s'accompagnant en outre, de tout un cortège démoniaque et d'odeurs méphitiques qui viennent remplacer le bonheur fantasmagorique apparu au poète sous la bénédiction d'un « démon bienveillant »<sup>4</sup> :

*Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité  
perfectionnée, hélas ! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée  
à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le*

---

<sup>1</sup> « Danse macabre », *FDM*, Str. 12.

<sup>2</sup> « Le Coucher du soleil romantiques », *Les Epaves*, Str. 4.

<sup>3</sup> « Le Tir et le cimetière », *SDP*, § 4.

<sup>4</sup> « La Chambre double », *SDP*, § 8.

*ranci de la désolation.*<sup>1</sup>

De fait, la chair par sa temporalité et sa sexualisation est le lieu privilégié de la chute, laquelle à travers le corps se manifeste de différentes manières. Elle apparaît en effet, à travers une violence imposée à la chair pour différentes raisons comme la jalousie fraternelle ou encore, sous différents prétextes qui peuvent être maternels ou amoureux. Le corps subit différentes mutilations par un bourreau qui souvent, s'animalise pour plus de cruauté. Ce dernier peut également user d'objets tranchants pour transpercer la peau.

La chute se manifeste également par le gouffre symbolisé par le ventre qui se montre tantôt sensuel et tentateur, tantôt effondré laissant couler ses organes en signe de châtement.

Elle s'exprime enfin, par une cœnesthésie du dégoût où le corps devient un lieu de putréfaction, un témoin des senteurs putrides et des miasmes qui lui rappellent sa condition terrestre, temporelle.

## **Conclusion**

Cette partie s'est donnée pour objet d'analyser les signes de la peur du temps et de la mort en partant de l'hypothèse que la maladie vénérienne contractée par Baudelaire a joué un rôle primordiale dans sa vision du corps, du temps et du péché.

Le premier chapitre a permis de montrer la fascination exercée par le corps sur l'imaginaire collectif du XIX<sup>ème</sup> siècle, une peur exacerbée par la propagation de la syphilis et des discours moralisateur. Cette peur se fraye un chemin vers la littérature où la maladie vénérienne ne s'avoue qu'à demi-mot à travers des images métaphoriques.

Ayant contracté la syphilis à un très jeune âge, Baudelaire a subi ses répercussions sur son système digestif et nerveux durant de longues années. Nous avons vu l'impact qu'elle a eu sur sa vie mais également sur sa poésie qui n'échappe pas au langage voilé qui a caractérisé le XIX<sup>ème</sup> siècle. Nous avons noté des références à la maladie mais surtout au péché, à la débauche au remords et à la peur de la mort. Ces manifestations, souvent à connotation religieuse, associées à la révolte contre Dieu, notée à la fin de la troisième partie, ont conduit la réflexion vers une peur du passage du temps et de la mort que nourrit

---

<sup>1</sup> Ibid. § 14.

la peur de la chute dans l'imaginaire baudelairien.

Ce sont les différentes manifestations de la peur du passage du temps que nous avons étudié dans le deuxième chapitre de cette partie en nous basant essentiellement sur l'analyse anthropologique de l'imaginaire telle que proposée par Gilbert Durand dans « Les Visages du temps », à travers ce qu'il appelle les symboles *thériomorphes*, *nyctomorphes* et *catamorphes*.

D'abord, l'analyse des symboles *Thériomorphes* a montré l'importance des images animales employées dans la poésie baudelairienne, notamment à travers le symbolisme négatif qu'elles reflètent. Les animaux apparaissent comme des symboles de la peur du temps qui passe à travers le schème de l'animé qui renvoie au grouillement et au fourmillement. La surdétermination de ce dernier a conduit l'analyse vers tous les changements brusques qui apparaissent dans la poésie baudelairienne comme il est le cas de l'amour mort-né, l'un des thèmes favoris de la littérature romantique. L'analyse de ces symboles, révélateurs de la peur de la mort, s'est également arrêtée sur l'image chthonienne du cheval, et de tous ses doublets, qui glisse l'imaginaire vers le schème du hurlement et du sadisme dentaire. Ce dernier est marqué entre autres, par l'allégorisation du *Temps* et du *Remords* qui se nourrissent du sang et du corps du poète.

Ensuite, les symboles *nyctomorphes* viennent quant à eux, à travers les ténèbres et la nuit qu'ils symbolisent, exacerber les symboles *Thériomorphes*. Ils se reflètent par ailleurs, à travers la figure inquiétante de l'aveugle et du vieillard qui apparaissent comme des symboles de la destructivité du temps. Les symboles *Nyctomorphes* se reflètent également à travers la constellation de l'eau nocturne qui apparaît chez Baudelaire comme inquiétante, satanique et souvent, synonyme d'évasion par la mort. Elle se manifeste également à travers les ondes de la chevelure et le sombre reflet du miroir où le poète, à travers un sombre narcissisme se voit assujéti aux péchés et notamment à la tentation féminine à laquelle il apparaît fatalement assujéti. Cette féminité a conduit vers l'image de la sorcière et de la *Mère terrible* qui, dans la poésie baudelairienne, apparaissent comme signe d'un passé révolu et d'une beauté idéale inaccessible. Toujours en rapport avec l'eau nocturne, apparaît alors l'image du sang laquelle, par sa féminisation, est à la fois symbole du péché et de son châtement. Le sang apparaît également comme le symbole de la voracité du temps.

Enfin, le sang qui conduit selon Durand vers la faute a donc mené vers les

symboles *catamorphes* qui reflètent l'imaginaire de la chute qui est, selon Durand, au centre de la peur du passage du temps. Le premier schème fut celui de la sensation de vertige qui précède la chute qu'on a vu se manifester de manière obsédante chez Baudelaire à travers une connotation punitive qui relève souvent du châtement divin. Le deuxième schème fut celui des visions infernales que l'on a vu chez Baudelaire, se manifester à des heures nocturnes tout en étant le signe d'une possession démoniaque qui le pousse vers le mal, d'où l'impossibilité d'une quelconque rédemption.

De son côté, et comme le veut un imaginaire basé sur la tradition chrétienne, la chute se voit féminisée en rendant la femme responsable de la faute originelle. Elle devient l'outil du mal et de la tentation en faisant du corps le lieu du péché et du châtement. Ce dernier se manifeste entre autres, à travers le morcellement corporel qui souvent se concentre sur l'effondrement du ventre, l'un des symboles du gouffre et de la chute. Cette mutilation s'accompagne souvent d'une cœnesthésie du dégoût qui renforce la présence du péché et le sentiment de honte.

## **Conclusion Générale**

## CONCLUSION GÉNÉRALE

*Mon Dieu, parmi tous les mystères auxquels nous devons croire, il n'en est sans doute pas un seul qui heurte davantage nos vues humaines que celui de la damnation. Et, plus nous devenons hommes, [...] plus nous nous sentons perdus à l'idée de l'enfer.*

Pierre Teilhard De Chardin, *Le Milieu divin, Essai de vie intérieure*

Après cette analyse qui nous a menée sur différentes pistes de la pensée baudelairienne, il faudrait revenir, au terme de cette thèse, sur les différents résultats de chacune des quatre parties autour desquelles s'est organisé ce travail, en reprenant les points essentiels qui ont servi de structure à cette réflexion sur l'imaginaire de Baudelaire.

L'objet de cette thèse s'est focalisé sur l'identification, l'analyse et l'interprétation des différentes manifestations et représentations du Mal et du corps dans la poésie baudelairienne. A cette fin, il était nécessaire de s'intéresser aux divers thèmes qui leurs sont inhérents et qui s'enchevêtrent en constituant des réseaux symboliques qui finalement trouvent un fil d'Ariane sous-jacent à l'origine de l'unité des différentes représentations constitutives de l'imaginaire de Baudelaire.

Servant de point de départ à la réflexion, la première partie de cette thèse a confirmé notre première hypothèse quant à l'importance qu'accorde Baudelaire à la présentation de son monde poétique. Elle a joué un véritable rôle introductif : C'est sur la base des conclusions de cette première partie que s'est structurée la réflexion sur l'art et sur la religion.

En effet, en plus d'avoir montré l'importance de l'architecture que Baudelaire imagine pour ses deux recueils, la première partie a souligné la centralité de l'art à travers l'importance accordée par Baudelaire au frontispice de *Les Épaves*. Elle a également montré la centralité du Mal, qui caractérise le frontispice lui-même, mais également le poème-préface et l'épigraphe prévu pour la troisième édition de *Les Fleurs du Mal*.

Ces deux axes centraux se rejoignent via deux points en commun. D'abord, la présence du corps qui se manifeste, d'une part, à travers le squelette représenté par Félicien

Rops accompagné d'animaux, d'autre part, via le corps du poète et de son lecteur dont les sens sont manipulés, dans le poème préface, par le démon qui s'accompagne de sept animaux représentatifs des sept péchés capitaux.

Ensuite, la manifestation d'une fracture entre deux dimensions temporelles, antique et chrétienne, qui caractérise le dessin du squelette et qui marque la naissance du Mal poétique et religieux. Un gouffre temporel sur lequel se fonde l'esthétique baudelairienne comme il apparaît dès la pièce « V » de *Les Fleurs du Mal*.

Par ailleurs, ce Mal qui s'avère principalement inscrit dans une dimension religieuse, place l'avènement de la religion chrétienne comme premier responsable du déclin de l'aspiration vers l'idéal à cause de l'interdit qu'elle impose. A ce reproche imputé à Dieu s'allie son enclin à la souffrance des hommes qui annonce l'image d'un Dieu sadique.

A cette dénonciation, s'ajoute ce qui semble être une inclinaison du poète au satanisme que reflètent les quelques parallèles textuels effectués ainsi que l'analyse de l'ébauche de la préface de *Le Spleen de Paris*, expressément cabalistique.

C'est ainsi que Baudelaire présente son monde poétique à son lecteur qui semble occuper une place centrale dans la vision qu'il se fait de la réception de son œuvre. Notre hypothèse à ce sujet est confirmée mais semble néanmoins nuancée, voire enrichie car la position du lecteur évolue quant à elle dans la vision baudelairienne en passant de celle d'un frère intime, à celle d'un public anonyme. Cette transition se reflète lors du passage de la poésie en vers à la poésie en prose. Elle prend la forme d'une révolte contre le récepteur du poète mais également de l'artiste de manière générale. Ce changement de vision devient ainsi le signe de la déception du poète quant à la condamnation de plusieurs poèmes de son premier recueil, mais aussi celui de la supériorité du poète et de l'artiste incompris et persécutés.

Ces premières révélations de l'imaginaire de Baudelaire ont conduit la réflexion vers les deux parties suivantes.

Partant de l'hypothèse selon laquelle l'art constitue un maillon important dans l'imaginaire baudelairien qui se caractérise par une présence corporelle qui trouve son esthétique dans le Mal, la deuxième partie confirme et enrichit cette idée de départ. En effet, l'analyse s'est intéressée à la vision baudelairienne de la vie artistique et de tous les éléments qui la constituent. En cela qu'elle s'est concentrée sur la vision qu'offre

Baudelaire de l'artiste et de sa mission esthétique ainsi que sur l'apport de l'art à la poésie baudelairienne. L'analyse a mis l'accent sur la vision baudelairienne du poète – et de l'artiste de manière générale – qui apparaît comme un être distinct investi d'une vision supérieure qui participe à sa solitude et à sa persécution corporelle et morale par tous ceux qui l'entourent.

Ces rapports qu'entretient le poète avec le travail poétique et avec le monde qui l'entoure conduisent vers la difficulté d'accès à l'art. Ce dernier a eu, sous sa forme picturale et sculpturale, un grand impact sur la vision esthétique baudelairienne. Cette influence se révèle à travers le grand nombre d'artistes présents dans les deux recueils baudelairiens ainsi que par la présence du traditionnel ekphrasis s'inspirant d'œuvres existantes ou imaginaires.

Cette influence artistique met l'accent sur les deux axes principaux de cette recherche, en l'occurrence la centralité du Mal et des images corporelles, leurs sujets de prédilection étant la cruauté de la femme-statue ainsi que le corps châtié, mort ou décomposé.

Ainsi, le critique d'art que fut Baudelaire tente une correspondance entre les différents arts afin de dévoiler une beauté qui leur est commune. Une beauté idéale, non académique, capable d'offrir une éternité esthétique qui survit à son auteur. Cette ambition va jusqu'à condamner Baudelaire à plusieurs projets inachevés que l'on a vu comme le signe d'une peur de la mort.

Par ailleurs, partant de l'hypothèse d'un éventuel satanisme baudelairien, la troisième partie, a proposé une analyse de l'imaginaire religieux du poète en s'intéressant de près aux différentes manifestations de Dieu ainsi que de la religion chrétienne et de tous ses attributs.

La méthode des passages parallèles effectuée entre différents textes de Baudelaire et parfois, des passages des Evangiles, a permis de proposer de nouvelles lectures qui mettent l'accent sur un probable satanisme s'exprimant à travers l'ironie ou le travestissement de scènes ou de faits religieux.

Cette méthode a permis entre autres, d'étudier le passage de la pensée baudelairienne des Fleurs du Mal à la Révolte en mettant l'accent aussi bien sur la présence d'un sadisme de Dieu que sur la colère qu'il suscite chez le poète, partisan de Caïn.

L'étude de cette révolte a finalement exclu la thèse du satanisme pour introduire celle d'un athéisme révolté s'exprimant à travers la peur de Dieu et du péché.

En partant de cette peur qui s'exprime via la révolte ainsi que de l'importance que prennent la fracture entre les périodes antique et chrétienne – qui définit l'esthétique baudelairienne avec une aspiration à un idéal révolu –, et la centralité du corps – en tant que lieu de représentations picturale et sculpturale ainsi que lieu du péché, du délice et du châtement –, la quatrième partie vient confirmer l'hypothèse que les différentes représentations de l'imaginaire baudelairien trouvent leur unité dans un imaginaire de la peur de la mort, voire de la chute.

Dans un premier temps, cette dernière phase de la réflexion prend pour point de départ l'importance des représentations du corps dans l'imaginaire collectif du XIX<sup>ème</sup> siècle, mitigé entre fascination et peur. Telle la lèpre au Moyen-Âge, et perçue comme un châtement divin, la syphilis apparaît comme l'une des peurs qui ont marqué le siècle de Baudelaire en s'exprimant, en littérature, de manière allusive et métaphorique. L'ayant contractée à dix-huit ans, Baudelaire passera sa vie à subir la dégénérescence progressive de son corps. Les affres de la maladie apparaissent alors dans sa poésie voilés, imagés, probablement dans un inconscient mouvement de les conjurer.

En se basant sur un aspect de la théorie de l'imaginaire de Gilbert Durand qui recense les différents symboles reflétant « Les Visages du Temps », la quatrième partie s'est penchée, dans un deuxième temps, sur ces manifestations de la peur du châtement, de la mort et ainsi, de la chute.

Cette analyse a, entre autres, mis l'accent sur les différentes représentations corporelles humaines et animales en montrant le rôle qu'elles jouent dans l'imaginaire baudelairien de la chute qui semble bien être, à la fin de cette thèse, le fil rouge qui a traversé la réflexion en donnant son unité à l'imaginaire baudelairien.

La chute serait donc, comme le note Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, dans la création même de l'homme qui subit la vie terrestre avec la hantise du péché originel qui lui est inhérente. Le plus grand châtement serait alors d'être d'une nature qui tend à un idéal qui ne serait pas à la portée de l'homme mortel. L'art ainsi que la poésie deviennent alors un lieu d'exorcisme qui permet de lutter contre cette peur viscérale de la furtivité du temps, de la fragilité du corps et de l'œuvre.

Dans sa vie d'auteur, on a vu Baudelaire lutter contre la temporalité à travers

l'inachèvement de plusieurs projets. Dans sa poésie, on l'a vu suspendre le temps, l'arrêter, le remonter, ressusciter des morts et attribuer un souffle de vie à une charogne en décomposition, on l'a vu euphémiser le tombeau en tentant la mort et en chantant les beautés macabres. On l'a également vu pactiser avec le diable pour taire sa peur du châtement. Au final, c'est l'art qui permet la « *lutte contre la pourriture* »<sup>1</sup> à travers « *la fonction euphémique de l'imaginaire* »<sup>2</sup> :

*[...] l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; [...] le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.*<sup>3</sup>

Au terme de cette conclusion, il serait naturel d'admettre les deux grandes difficultés qu'a posées cette réflexion du point de vue de l'exhaustivité de la documentation, tout aussi bien pour ce qui concerne l'œuvre de Baudelaire que pour ce qui relève du domaine de l'art et de la religion qui y apparaissent.

En effet, la somme impressionnante de recherches effectuées sur l'œuvre baudelairienne depuis plusieurs dizaines d'années, a rend ardu de s'instruire de toutes les lectures et de toutes les interprétations proposées par les différents chercheurs. Même en faisant au mieux, cette richesse documentaire a néanmoins conduit vers un choix bibliographique que nous savions se confronter, d'une manière ou d'une autre, à l'omission d'études sans nul doute, intéressantes.

Ce fit tout aussi laborieux de réussir à se frayer, dans la recherche sur Baudelaire, un chemin original à travers une nouvelle contribution sur sa pensée.

Ne nous étant pas toujours bien éloignée des différents courants existants pour ce qui concerne la pensée baudelairienne, nous espérons néanmoins, avoir contribué au débat sur la religion baudelairienne en partant de l'idée d'un satanisme qui a permis, au final, d'arriver à un sentiment de peur viscérale de Dieu. L'originalité n'étant pas dans la position religieuse de Baudelaire mais dans l'effort d'interprétation de plusieurs textes en les étudiant à travers des parallèles qui ont permis de ressortir de nouveaux éléments d'interprétation mettant l'accent sur des images cachées, notamment quant à la vision

---

<sup>1</sup> G. Durand (1963), Op. Cit. p. 471.

<sup>2</sup> Ibid. p. 472.

<sup>3</sup> « Une Mort héroïque », *SDP*, § 8.

baudelairienne du Mal.

Nous espérons également avoir participé au débat esthétique en nous intéressant à l'importance des représentations sculpturales et le lien qu'elles entretiennent avec l'esthétique antique dans la vision baudelairienne du beau et du Mal, et en proposant de nouvelles suppositions quant à l'inspiration artistique qui pourrait se manifester dans « Au Lecteur » et « Bénédiction ».

En définitive, nous pensons qu'il serait possible d'étoffer cette analyse de l'imaginaire du Mal en s'intéressant aux images constituant un pendant négatif au symbolisme du Mal et de la chute par le corps. Ces images pourraient apparaître dans un processus d'euphémisation de la peur de la mort qui s'effectue de différentes manières, entre autres : le corps qui résiste à la mort à travers la récurrence de l'image du vampire, le désir d'ascension, ou encore, une sublimation de la chair qui souvent conduit vers une spiritualisation de l'être à travers les images de l'âme, de l'esprit, du fantôme ou du spectre qui sont presque aussi nombreuses que celle du corps.

## **Bibliographie Thématique**

## Bibliographie thématique

### 1. Corpus :

#### 1.1. Œuvres Complètes :

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres Complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. LE DANTEC, édition révisée, complétée et présentée par Claude PICHCHOIS, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1961.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres Complètes*, Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff (Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice), Seuil, Paris, 1968.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1976, Tome I.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1976, Tome II.

#### 1.2. Les Fleurs du Mal :

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, édition présentée par Édouard Maynial, Fernand Roches, Paris, 1929.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Édition établie selon un ordre nouveau présentée et annotée par Yves Florenne, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Présenté par Jean-Paul Sartre, Texte établi et annoté par Claude Pichois, Édition Gallimard et Librairie Générale Française, Paris 1964.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal* illustrées par la peinture symboliste et décadente, Recherche iconographique et notices biographiques d'Aurélie Carréric, Diane De Selliers Éditeur, Paris, 2005.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal : Épreuves corrigées 1857*, Ouvrage tiré à 1000 exemplaires, Éditions Les Saints Pierres, Paris, 2015.

#### 1.3. Le Spleen de Paris :

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris*, Librairie Générale Française, Paris, 1964.

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris*, édition accompagnée d'un dossier d'Henri SCEPI, « Folioplus : Classique », Gallimard, Paris, 2013.

#### **1.4. Correspondances :**

BAUDELAIRE Charles, *Lettres : 1841-1866*, Société du Mercure de France, Paris, 1906.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondances*, Tome 1 (1832-1860), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1973.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondances*, Tome 2 (1861-1867), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1973.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jérôme Thélot, Gallimard, Paris, 2000.

BAUDELAIRE Charles, *Lettres inédites aux siens*, présentées et annotées par Philippe AUSERVE, Collection « Les Cahiers Rouges », Grasset, Paris, 2010, 2<sup>ème</sup> édition : 2016.

#### **1.5. Journaux intimes**

BAUDELAIRE Charles, *Ecrits intimes*, Introduction par Jean-Paul Sartre, Les éditions du point du jour, Paris, 1946.

## **2. Biographies de Baudelaire**

### **2.1. Biographies officielles**

ASSELINEAU Charles, *Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre*, Alphonse Lemerre Editeur, 1868.

BARONIAN Jean-Baptiste, *Baudelaire*, Collection « Folio biographies », Gallimard, Paris, 2006.

CRÉPET Eugène *Charles Baudelaire, étude biographique*, revue et mise à jour par Jacques Crépet, suivie des Baudelairiana d'Asselineau, Edition Léon Vanier, Paris, 1906.

JOUVE Pierre-Jean, *Charles Baudelaire*, collection « Génies et Réalités », Hachette, Paris, 1961.

PICHOIS Claude, *Baudelaire. Études et témoignages*, Editions de la Baconnière,

Neuchâtel, 1976.

SELLIÈRE Ernest, *Baudelaire*, Armand Colin, Paris, 1931.

## 2.2. Biographies fictionnelles

CLAUDEL Léon, « Dux », in. *Bonshommes*, Charpentier, Paris, 1879, p. 271-383.

LÉVY Bernard-Henri, *Les derniers jours de Baudelaire*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1988.

MANOLL Michel, *La vie passionnée de Charles Baudelaire*, Verviers-Gérard & Co. L'intercontinentale du Livre, Paris, 1957.

PASQUET Fabienne, *L'ombre de Baudelaire*, Actes Sud, Paris, 1996.

WHITE Michel, *Les jardins de minuit. Le roman de Baudelaire*, [Traduit de l'anglais par Nathalie Gara], Hachette, Paris, 1950.

## 3. Autres œuvres littéraires :

AUBIGNÉ (D') Agrippa (1615), *Les Tragiques*, Nouvelle édition revue et annotée par Ludovic Lalanne, P. Jannet Librairie, Paris, 1857.

AUREVILLY (D') Barbey (1874), *Les Diaboliques*, « folio », Gallimard, Paris, 2003.

BENJAMIN Walter : *Selected Writing 1938-1940* (Volume 4), translated by Edmund Jephcott and Others, Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings, The Bleknep Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2003.

CAZOTTE Jacques, *Le Diable amoureux*, (1772), Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1994.

DANTE Alighieri, *La Divine comédie* (1472), [Traduction et présentation par Jacqueline RISSET], Collection « GF », Flammarion, 2010.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary* (1857), Édition de Thierry Laget, Collection « Folio Classique », Gallimard, Paris, 2001.

FLAUBERT Gustave, *Le Dictionnaire des idées reçues suivi du Catalogue des idées chic* (1910), Collection « Les Classiques de Poche », Le Livre de Poche, Paris, 1997.

HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le territoire*, Flammarion, Paris, 2010.

HUGO Victor, *Œuvres Complètes*, Critique et présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, Paris, 1985.

MAUPASSANT (de) Guy, *Boule de suif* (1880), Collection « Les Classiques de Poche », Le Livre de Poche, Paris, 1979.

MAUPASSANT (de) Guy, *Les Sœurs Rondoli* (1884), in. Œuvres complètes illustrées, éd. R. Dumesnil, Librairie de France, Paris, 1938.

MICHAUX Henri (1951), *Passages* (1937-1950), Collection « Imaginaire », Gallimard, Paris, 1998.

NERVAL (De) Gérard (1854), *Les Fille du feu – Les Chimères*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

POE Allan Edgar, *Contes, Essais, Poèmes*, Traductions de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, Édition établie par Claude Richard, Robert Laffont, Paris, 1989.

RONSDARD (de) Pierre, *Les Amours* (1552-1555), Librairie Générale Française, 1993.

SADE (De) Marquis, *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791), Collection « Les Classiques de Poche », Le Livre de Poche, Paris, 1973.

SHAKESPEARE William, *Hamlet* (1603), [Traduit de l'anglais par François-Victor Hugo], Liberio, Paris, 2003.

SNICKET Lemony, *A Series of Unfortunate Events*, Harper Collins Publishers, entre 1999 et 2006 : *The Bad Beginning* (1999), *The Reptile Room* (1999), *The Wide Window* (2000), *The Miserable Mill* (2000), *The Austere Academy* (2000), *The Ersatz Elevator* (2001), *The Vile Village* (2001), *The Hostile Hospital* (2001), *The Carnivorous Carnival* (2002), *The Slippery Slope* (2003), *The Grim Grotto* (2004), *The Penultimate Peril* (2005), *The End* (2006). Romans traduits par Rose-Marie VASSOLO, Nathan, Paris entre 2002 et 2007 : *Tout commence mal* (2002), *Le Laboratoire aux serpents* (2002), *Ouragan sur le lac* (2002), *Cauchemar à la scierie* (2002), *Piège au collègue* (2003), *Ascenseur pour la peur* (2003), *L'Arbre aux corbeaux* (2004), *Panique à la clinique* (2004), *La Fête féroce* (2004), *La Pente glissante* (2005), *La Grotte gorgone* (2005), *Le Pénultième péril* (2006), *La Fin* (2007).

TCHÉKHOV Anton (1899), *La Dame au petit chien*, Collection « Folio Classique », Gallimard, Paris, 1999.

ZOLA Émile, *Nana* (1880), Collection « Les Classiques de Poche », Le Livre de Poche, Paris, 2003.

#### 4. Travaux sur l'œuvre de Baudelaire:

ANGELIER François, « À quel saint se vouer ? » in. *Le Magazine littéraire* n°552 – Février 2015.

ARNOLD Paul, *Ésotérisme de Baudelaire*, Librairie philosophie J. Vrin, Paris, 1972.

AUSTIN Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1956.

BARTOLI-ANGLARD Véronique, *Les Fleurs du Mal – C. Baudelaire*, Bréal, Rosny, 1998.

BATAILLE Georges, *La Littérature et le Mal*, Collection « folio essais », Gallimard, Paris, 1957, Rééd. 2007.

BAYLE Corine, *Nocturne de l'âme moderne : Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

BELLEMIN-NOËL Jean, « Deux Crépuscule du soir de Baudelaire », in *Interlignes. Essais de textanalyse*, vol. 1, Collection « Objet », Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 87-104.

BÉNICHOU Paul, « Le Satan de Baudelaire », in. *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne*, P.U.F., Paris, 2003.

BERCOT Martine, « Baudelaire : Poésie et prière », in. *Poésie et Liturgie XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Peter Lang SA, Editions Universitaires Internationales, Bern, 2006, (3-18).

BERSANI Leo, *Baudelaire and Freud*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1977.

BLIN Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, Paris, 1948.

BONNEFOY Yves, *Le siècle de Baudelaire*, Seuil, Paris, 2014.

BOPP Léon, *Psychologie des Fleurs du Mal*, Droz, Genève, 1969.

BROOME Peter, *Baudelaire's Poetic Patterns : The Secret Language of : Les Fleurs du Mal*, Collection « Faux titre », Rodopi, Amsterdam, 1999.

BRUNEL Pierre, « Le Désir de peindre et la poétique du désir », in. *Bérénice* n°7, mars

1983, p. 53-63.

BRUNEL Pierre, *Baudelaire et le « Puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003.

BRUNEL Pierre, *Baudelaire antique et moderne*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

BUTOR Michel, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Collection « Folio essais », Gallimard, Paris, 1961.

CAGNAT-DEBŒF Constance, « De l'art de la mystification dans le Spleen de Paris ; une lecture de "La Corde" », in *Romantisme*, n°157, Mars 2012, p. 101 – 115.

CALASSO Roberto, *La Folie Baudelaire*, Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Gallimard, Paris, 2011. [Édition originale : *La Folie Baudelaire*, Adelphi Edizioni, Milano, 2008].

CAVALIN Jean-Christophe, « Baudelaire et 'l'homme d'Ovide' », in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 2006, n° 58, (p. 341 – 357).

CHÉRIX Robert-Benoît, *Commentaire des « Fleurs du mal » : essai d'une critique intégrale*, Slatkine, Genève, 1993.

COMPAGNON Antoine : *Baudelaire : L'irréductible*, Flammarion, Paris, 2014.

COMPAGNON Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

COMPAGNON Antoine, *Un Été avec Baudelaire*, Éditions des Équateurs / France Inter, Paris, 2015.

DE REYNOLD Gonzague, *Charles Baudelaire*, Slatkine, Genève, 1993.

DHÉRISSART E., *Une Prière pour Baudelaire*, Brochet, Paris, 2012.

DI MAIO Mariella, « La chair, la mort et le diable », in *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne*, P.U.F., Paris, 2003.

DUFOUR Pierre, « Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des "Fleurs du mal" », in *Baudelaire « Les Fleurs du Mal ». L'Intériorité de la forme*, Paris, Sedes, 1989, p. 135-147.

EIGELDINGER Marc, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1951.

EIGELDINGER Marc, « L'intertextualité mythique dans Les Fleurs du Mal », in.

*Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983, p. 49-71.

ELLERBROCK Karl Philipp, « Poe comme seconde peau », in. *Le Magazine littéraire*, n°548, Octobre 2014.

EMMANUEL Pierre, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982.

FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Pierre Seghers Éditeur, 1947.

FRÖHLICHER Peter, « Le Désir de peindre. Une poétique en acte », in. *L'Année Baudelaire*, 2009, p. 31-47.

GRIVEL Charles, « Baudelaire, Phénakistiscopie. La peinture et le mot », in. *Des Mots et des couleurs* (Volume 2), Textes réunis par Jean-Pierre Guillermin, Presses Universitaires de Lille, 1986.

GUÉGAN Stéphane, « A propos d'Ernest Christophe : D'une allégorie à l'autre » in. *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

GUÉGAN Stéphane, « Le musée imaginaire des Fleurs du Mal », in. *Le Magazine Littéraire*, « Nouveau Regards », Septembre 2014.

GUYAUX André, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal : 1855-1905*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

HÉRISSON Charles, « L'imagerie antique dans Les Fleurs du Mal », in. *Baudelaire. Actes du colloque de Nice*, mai 1967, p. 99 – 112.

HUBERT Judd-David, *L'esthétique des « Fleurs du mal » : essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine, Genève, 1993.

JAKOBSON Roman & LÉVI-STRAUSS Claude, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », in. *L'Homme*, n°1, Tome 2, 1962, p. 5-21.

KAPLAN Edward K., *Baudelaire et Le Spleen de Paris : L'esthétique, l'éthique et le religieux*, Classiques Garnier, Paris, 2015.

KOPP Robert, « Le Spleen de Paris : quelle poésie pour un monde qui va finir ? », in. *Lectures du Spleen de Paris*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

KOPP Robert, *Baudelaire : le soleil noir de la modernité*, Gallimard, Paris, 2004.

- LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève, 1999.
- LAFORGUE Pierre, « Baudelaire et la royauté du spleen », in. *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne*, P.U.F., Paris, 2003.
- LAFORGUE Pierre, *Œdipe à Lesbos : Baudelaire – La Femme – La Poésie*, Eurédit, Paris, 2002.
- LAFORGUE Pierre, *Ut Pictura Poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- LAFORGUE Pierre, « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », in. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1996, p. 966 – 982.
- LAFORGUE René (Dr.), *L'Échec de Baudelaire. Essai psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1931, rééd.1964.
- LEAKEY Felix W., « Baudelaire-Cramer : Le sens des Orfraies », in. *F.W. Leakey : Baudelaire. Collected Essays (1953-1988)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, (p. 18 – 28).
- LEAKEY Felix W., *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, Barnes & Noble, New York, 1969.
- LEAKEY Felix W., «Baudelaire and Mortimer», in. *French Studies (Oxford)*, VII, n° 2, April 1953, p. 101-115.
- LLOYD Rosemary, *Baudelaire et Hoffmann : Affinités et influences*, Cambridge University Press, 1979.
- LOCATELLI Frederica (Sous la direction de), *Le sens dans tous les sens : voir, toucher, écouter, respirer les Fleurs du Mal*, EDUCatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, 2015.
- MACHADO Alice, *Baudelaire entre Aube et crépuscule*, Editions Lanore, Paris, 2009.
- MASSIN Jean, *Baudelaire. « Entre Dieu et Satan »*, Paris, René Julliard, 1945.
- MAURON Charles, « La personnalité affective de Baudelaire », in *Orbis litterarum*, n°12, 1957, p. 203-221.
- MOSS Armand, *Baudelaire et Delacroix (Volume 1)*, Editions A. G. Nizet, Paris, 1973.
- MURPHY Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Champion Classiques, Paris, 2007.

- NIDERST Alain, *La Formation des Fleurs du Mal*, Eurédit, Paris, 2002.
- OLMSTED William, *The Censorship Effect: Baudelaire, Flaubert, and the Formation of French Modernism*, Oxford University Press, 2016.
- PACHET Pierre, *Le Premier Venu. Essai sur la pensée de Baudelaire*, Denoël, Paris, 1976.
- PIA Pascal, *Baudelaire par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1968.
- PLESSY Bernard, *Baudelaire et Lyon : Histoire d'une obsession*, Édition de Fallois, Paris, 2004.
- PRÉVOST Jean, *Baudelaire : Essai sur l'inspiration et la critique poétique*, Mercure de France, Paris, 1953.
- RICHTER Mario, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal : Lecture Intégrale*, Slatkine, Genève, 2001.
- RINCÉ Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Presses Universitaire de France, Paris, 1984.
- RUFF Marcel-A., *L'esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, Paris, 1955.
- SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire, précédé d'une note de Michel Leiris*, « Folio essais », Gallimard, Paris, 1945, réédition : 1975.
- SAVATIER Thierry, *Une Femme trop gaie : biographie d'un amour de Baudelaire*, CNRS Editions, Paris, 2003.
- SCEPI Henri, « Présence du Démon » in. *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 135-145.
- SELLIER Philippe, « Pour un Baudelaire et Pascal », in *Baudelaire, « Les Fleurs du Mal » l'intériorité de la forme*, SEDES, Paris, 1989, p. 5-16.
- SMADJA Robert, *Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Peter Lang, Berne. Francfort-s. Main. New-York. Paris, 1988.
- STAMELMAN Richard, « L'anamorphose baudelairienne : l'allégorie du Masque ». In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1989, n°41.
- STAROBINSKI Jean, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », in. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1967, n° 2, p. 402-412.

THELOT Jérôme, « Une collectionneuse du nom de ‘Bistouri’. Photographie, médecine, prière », in. *Lectures du Spleen de Paris*, (sous la direction de Steve Murphy), Presses Universitaires de Rennes, 2014.

TILBY Michael, « Poetry, image and post-Napoleonic politics: Baudelaire's "Le Squelette Laboureur" », in. *Studi Francesi : Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, N°168 (LVI – III), Varia, 2012, p. 422 – 436.

THÉLOT Jérôme, *Baudelaire, Violence et poésie*, Coll. « bibliographie des idées », Gallimard, Paris, 1993.

TUCCI Nina S., « Baudelaire's 'Les Sept Vieillards': The Archetype Seven, Symbol of Destructive Time », in. *Orbis Litterarum*, N° 40, 1989, p. 69-79.

VAILLANT Alain, *Baudelaire, poète comique*, Collection « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2007.

VANDER ELST E., « Baudelaire malade à Bruxelles », Communication présentée à la *Société Française d'Histoire de la Médecine*, le 22 janvier 1972, p. 161-168.

WALTER Benjamin, *Charles Baudelaire*, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages, Paris, 2002. Titre original : *Charles Baudelaire. Ein Lyriker in zeitaler des hochkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1955. 1<sup>ère</sup> édition en français : Edition Payot, 1979.

## **5. Ouvrages de critique et de théorie littéraires :**

### **5.1. Théorie Littéraire :**

BARTHES Roland, *L'Effet du réel*, Collection « Points », Seuil, Paris, 1982.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Collection « Points : Essais », Seuil, Paris, 1998.

DEL LUNGO Andrea, « Pour une sémiotique de l'incipit », in *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 131-152.

DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, Seuil, Paris, 2003.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Librairie Générale Française, Paris, 1989.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1981.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

HØEK Leo H. & MEEKHOFF Kess, *Rhétorique et image*, Collection « Faux-titre », N°98, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1995.

JAKOBSON Roman, «Aspects linguistiques de la traduction», in *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963 p.71-86. [Traduction de Nicolas RUWET]. Edition originale: «On Linguistic Aspects of Translation», in. *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, 1959.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

LETHIERRY Hugues (Dir.), *Humour et discipline(s), Tome I : Mûrir de rire*, Editions Publibook Université, 2015.

MOLINIÉ Georges, *Sémiostylistique : L'Effet de l'art*, PUF, Paris 1998.

RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1976.

SOHET Philippe, *Images du récit*, Presses de l'Université du Québec, 2007.

## **5.2. Critique littéraire :**

### **5.2.1. Histoire littéraire :**

BENOIT-DUSSAUSAY A. et FONTAINE G. (Sous la direction de), *Lettres Européennes : Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Editions De Boeck, Bruxelles, 2007.

BERTRAND Jean-Pierre & DURAND Pascal, *La Modernité romantique de Lamartine à Nerval*, Les Impressions-Nouvelles, Paris-Bruxelles, 2006.

BRIDEL Yves, *Miroirs du surréalisme*, Collection « Bibliothèque Mélusine », L'Age d'Homme, Lausanne, 1988.

BRIX Michel, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Editions Peeters, Société des Etudes Classiques, Louvain-Namur, 1999.

DERCHE Roland, *Etudes de Textes Français, Volume V*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieure, Paris, 1966.

JACKSON Christian A. E., *L'Évolution du romantisme : l'année 1826*, Slatkine, Genève, 1986.

MURAY Philippe, *Le XIX<sup>ème</sup> siècle à travers les âges*, « Collection L'Infini », Denoël, Paris, 1984.

RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1940, Rééd. 1992.

SOURIAU Maurice, *Histoire du Parnasse*, Slatkine Reprints, Genève, 1977.

THOMAS Jean-Jacques, *La Langue, la poésie : Essais sur la poésie française contemporaine*, Collection « Problématique », Presses Universitaires de Lille, 1989.

### 5.2.2. Critique thématique :

ANCET Pierre, « Brève histoire des idées et représentations des monstres hybrides entre l'homme et l'animal », in. *Homme et animal, la question des frontières*, Collection « Update Sciences et Technologies », Edition Quæ, Versailles, Paris, 2009.

AUDRÈS Philippe, « Le ludique et ses fonctions : le cas curieux de *la lanterne magique* de Théodore de Banville », in. *La Fantaisie post-romantique*, (Textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah), Presses Universitaires du Mirail, Université de Montaigne-Bordeaux III, 2003, p. 627 – 643.

BELLENGER Yvonne, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1979.

BENOIT Claude & REAL Elena, *El arte de la seducción on los siglos XIX Y XX*, Universitat de València, Departement de Filologia Francesa i Italiana, 1998.

BERGER E. Anne, « Féminités de la faim », in. *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de Christine Planté, Collection « Littérature et Idéologie », Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 65-80.

BERTRAND Dominique, « Aux origines du voyage à Cythère », in. *Mythe et récit poétique*, Sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Collection « Littératures » sous la direction de Alain Montadon, Association des Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1998.

BLANCO Mercedes, « Les 'fables' dans la langue poétique des solitudes », in. *Mythe et récit poétique*, Collection « Littérature », Université Blaise-Pascal, Association des publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Claremont-Ferrand, 1998, p. 49 – 64.

BORGES Jorge Luis, *Manuel de zoologie fantastique*, [traduction de G. Estrade, Y.

Péneau], Bourgois, Paris, 1980.

BOZZETTO Roger, « Le monstre obscur objet d'une fascination », in *Le Fantastique dans tous ses états*, coll. « Regards sur le fantastique », Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 111-119.

BRIX Michel, *Eros et littérature : Le discours amoureux en France au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Editions Peeters, Louvain-Paris, 2001.

CAIOZZO Anna, DEMARTINI Anne-Emmanuelle (Sous la direction de) *Monstre et imaginaire social : approches historiques*, Creaphis éditions, Paris, 2008.

CITTI Pierre, « Peurs collectives à l'âge de l'individu », in *Les Grandes Peurs, Tome I : Diable, fléaux, etc.*, « Travaux de Littérature », sous la direction de Madeleine Bertaud, publié par l'ARIDEL avec le concours du Centre National du Livre, Droz, Genève, 2003, p. 349 à 371.

CLOSSON Marianne, « L'invention d'une littérature de la peur : le temps de la chasse aux sorcières », in *Les Grandes Peurs, Tome I : Diable, fléaux, etc.*, « Travaux de Littérature », sous la direction de Madeleine Bertaud, publié par l'ARIDEL avec le concours du Centre National du Livre, Droz, Genève, 2003, p. 47 à 63.

COLLINET Jean-Pierre, « Les Fables de La Fontaine et la peur du loup », in *Les Grandes Peurs, Tome I : Diable, fléaux, etc.*, « Travaux de Littérature », sous la direction de Madeleine Bertaud, publié par l'ARIDEL avec le concours du Centre National du Livre, Droz, Genève, 2003, p. 125-148.

DUFIEF Pierre-Jean, « Aurélien Scholl : Fantaisie et codes journalistiques », in *La Fantaisie post-romantique*, (Textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah), Presses Universitaires du Mirail, Université de Montaigne-Bordeaux III, 2003, p. 155 – 190.

GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, Librairie Nizet, Paris, 1994.

KALIFA Dominique, « Usages du faux, faits divers et romans criminels au XIX<sup>ème</sup> siècle », in *Annales HSS*, n° 6, novembre-décembre 1999, p. 1345-1362.

KALIFA Dominique, *Crime et culture au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2005.

KRIEF Huguette (établie et présentée par), *La Sapho des Lumières*, Collection « Lire le dix-huitième siècle » dirigée par Henri Durantou, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Lyon, 2006.

MICHAUD Guy, « Le Thème du miroir dans le symbolisme français », in. *Cahiers de l'association Internationale des études françaises*, n°11, 1959, p. 199-126.

MILNER Max, « Huysmans et la monstruosité », in. *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Champion, Paris, 1987, p. 53 à 64.

MONTEAU Danièle, *Leçon littéraire sur le Mal*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000.

PICHON Genièvre, « La lèpre et le péché : Etude d'une représentation médiévale », in. *Les Grandes Peurs, Tome I : Diable, fléaux, etc.*, « Travaux de Littérature », sous la direction de Madeleine Bertaud, publié par l'ARIDEL avec le concours du Centre National du Livre, Droz, Genève, 2003, p. 147 à 157.

PLANTÉ Christine, « Quand je est un(e) autre », in. *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>ème</sup> siècle*, (Sous la direction de Christine Planté), Collection « Littérature et Idéologie », Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 81-104.

REY Pierre-Louis, *Madame Bovary et les savoirs*, (Sous la direction de Gisèle Séginger), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009.

TRIAIRE Sylvie, « Dissections critiques et esthétiques : corps flaubertiens », in. *Les Grandes Peurs, Tome I : Diable, fléaux, etc.*, « Travaux de Littérature », sous la direction de Madeleine Bertaud, publié par l'ARIDEL avec le concours du Centre National du Livre, Droz, Genève, 2003, p. 289 à 307.

### 5.2.3. Littérature et art :

BARTHES Roland, « La Peinture est-elle un langage ? », in. *La Quinzaine littéraire*, 1-15 mars 1969.

BRAUN Suzanne, « Les Hybrides partiellement humains », in. *Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté*, Collection « Dossier de l'Art », Edition Faton SA, Quetigny, 2003, p. 108 à 117.

LARUE Anne, « De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts », in. *La Synthèse des arts*, Joëlle Caullier (sous la direction de), Presses du Septentrion, Lille, 1998.

ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.

SCHNELLER Dóra, « Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la

littérature française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », in. *Revue d'Études Françaises*, N°12, 2007, p.133-144.

YAHIA KHABOU Saadia, *Evocation de la peinture figurative classique dans quelques œuvres de Butor, Quignard et Bonnefoy*, Collection « Critiques Littéraires », L'Harmattan, Paris, 2014.

#### 5.2.4. Littérature et religion :

BARTHE Claude, « Bernanos, la peur ou l'insondable de Dieu », in. *Les Grandes Peurs, Tome I : Diable, fléaux, etc.*, « Travaux de Littérature », sous la direction de Madeleine Bertaud, publié par l'ARIDEL avec le concours du Centre National du Livre, Droz, Genève, 2003, p. 105-121.

#### 5.2.5. Autres :

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Portraits contemporains*, édition en 3 volumes, Didier, Tome 1, 1855.

CLÉMENT Murielle Lucie & VAN WESEMAEL Sabine (Études réunies par), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Collection « Faux-titre », Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.

GAUME Maxime, *Les inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Centre d'Études Foreziennes, Saint-Etienne, 1977.

HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Collection « Problématiques », Presses Universitaires de Lille, 1988.

LEWIS R.W.B., *Dante*, (Traduction de François Tétreau), FIDES, Canada, 2001.

MAYNARD (M. L'abbé), *Voltaire, sa vie et ses œuvres*, Ambroise Bray, Paris, 1857.

THELOT Claude, *François Varillon éveilleur spirituel*, Les Editions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris, 2011.

VIOLANTE PICON Isabelle, *Une œuvre originale de poésie : Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.

## 6. Travaux sur l'art

BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIX<sup>ème</sup> siècle : L'art de la règle*, Odile Jacob, Paris, 2004.

BAUDOIN Jacques, *La Sculpture flamboyante : Les Grands Imagiers d'Occident*, Collection « Sculpture et Imagiers », Editions CRÉER, Saint-Just-près-Brioude, 1983.

BERMUDÈZ Lola, « La morsure ropsienne », in. *Revisita Correspondance*, n°2, Diciembre 1991, Université Castilla La Mancha, (p. 31-37).

BOUCHINDOMME Marie-Camille, « Sous la robe de Marie : Autour de la Madone Del Porto Della Francesca, L'origine du monde du Gustave Courbet, L'Espoir de Gustave Klint » in. *Les Images honteuses*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 2006.

CARERI Giovanni, « Le temps du jugement », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 13 septembre 2014. URL : <http://imagesrevues.revues.org/876>

DUPUY DU GREZ Bernard, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique...*, (Supplément à la seconde dissertation), Veuve Pech, Toulouse, 1699.

FABRE Paul, *Mélanges : Etudes d'Histoire du Moyen-âge*, Slatkine Reprints, Genève, 1972.

FAURE Élie, *Histoire de l'Art. Tome III : L'Art renaissant*, Broché, Paris, 1986. [Édition originale : Histoire de l'art, 5 volumes illustrés, entre 1919 et 1921].

GROS Dominique « Cancer ou laideur ? L'énigme du sein gauche de La Nuit par Michel-Ange » in. *Cancer du sein entre raison et sentiments*, Springer-Verlag, Paris, 2009.

IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1996.

MAGHERINI Graziella, « Mi sono innamorato di una statua (Je suis amoureux d'une statue) », in. *Topique*, 2008/3 (n° 104), p. 191-198.

MAGNIEN Aline, « Callistrate et le discours sur la sculpture à l'âge moderne », in. *Antiquités imaginaires : la référence antique dans l'art moderne de la Renaissance à nos jours*, Edition par Philippe Hoffmann et Paul-Louis Rinuy, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1996, p. 21 – 41.

MÉNAGER Daniel, *La Renaissance et la Nuit*, Librairie Droz, Genève, 2005.

PORTAL Frédéric, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes*, Truttel et Würtz Libraires, Paris, 1857.

PRARRE Anja, *La présence de l'image : Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques*, Editions Rodopi B.N., Amsterdam – Atlanta, GA, 1995.

PRAT Véronique, « Rubens, le titan de la peinture », in. *Le Figaro Culture* du 17.05.2013. Consulté le 22 octobre 2015 sur le lien suivant : <http://www.lefigaro.fr/artsexpositions/2013/05/17/0301520130517ARTFIG00539-rubens-le-titan-de-la-peinture.php>

RAMIRO Erastène, *L'œuvre gravée de Félicien Rops*, Librairie Conquet, Paris, 1887.

RUBIN James H., « Gustave Courbet and Music : Soundscapes and Total Work of Art », in. *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism 1815-1915*, Ashgate Publishing Limited, Surrey, England, 2014.

TENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, édition établie par V. Del Litto, Gallimard « Folio », Paris, 1996.

VOYELLE M., « La Morgue », in. *L'Image de la mort*, Colloque du musée d'Art contemporain de Montréal du 13 novembre 1994.

## 7. Travaux sur la religion :

BADILITA Cristian, *Métamorphoses de l'Antéchrist chez les Pères de l'Eglises*, Collection « Théologie Historique », Beauchesne, Paris, 2005.

BARNAY Sylvie, « Une apparition pour protéger : Le manteau de la vierge au XIII<sup>ème</sup> siècle », in. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°8 « La Protection spirituelle », 2001, p. 3 – 22.

BÉRÉTOUS Paule, « Quels noms pour quelle Maria dans les collections romane du miracle de la Vierge au XIII<sup>ème</sup> siècle », in. *La Vierge dans la tradition cistercienne : (Communications présentées à la 54<sup>ème</sup> session de la Société Française d'Etudes Martiales, Abbaye Notre-Dame d'Orval)*, textes réunis par Jean Longère, MédiaPaul, Paris, 1999, p. 175 – 192.

DAVIN V. (M. L'abbé), « Homélie sur les évangélistes : La Tentation » in. *Enseignement catholique : Journal des prédicateurs (Tribune Sacrée)*, Revue mensuelle, Tome VII, 1869.

DE COLOGNE Bruno (Saint Bruno), *Le Commentaire des psaumes des montées : Une échelle intérieure*, Beauchesne, Paris, 2006.

DE SMET Joseph, *Manuel historique du culte de la très-sainte Vierge*, Vandecasteele-werbrouck, Bruges, 1861

DELACROIX Christian, *La Symbolique des Evangiles*, Collection « Voir plus loin », Le Plein De Sens Editions, Copenhague, 2004.

DONADIEU-RIGAUT Dominique, *Penser en images les ordres religieux*, Edition Arguments, Paris, 2005.

ÉGLISE CATHOLIQUE, *Catéchisme de l'Église Catholique : Édition définitive avec guide de lecture*, Bayard / Cerf/ Fleurus-Mame, Paris, 1992, Rééd. 2015.

EL NOUR Michael, *Baiser à Lucifer*, Louise Corteau Éditrice, Montréal, 2002.

FEUILLET Michel, *Vocabulaire du Christianisme*, Collection « Que sais- je ? », Quatrième édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2016.

GURMÈS S. & MARCHAL B. *Les Religions du XIX<sup>ème</sup> siècle : IVème Congrès de la SERD à Paris du 26 au 28 novembre 2009*. Actes édités par Sophie Guermès et Bertrand Marchal (Mise en ligne septembre 2011), consulté le 27 octobre 2013 sur : [www.etudes.romantiques.ish-lyon.cnrs.fr](http://www.etudes.romantiques.ish-lyon.cnrs.fr).

GIRARD Marc, *Les Symboles dans la Bible : Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Tome 1 : La notion de symbole et les choses symboliques, Les Editions Bellarmin, Montréal, 1991

KOSTKA Jean, *Lucifer démasqué*, Slatkine, Genève et Paris, 1983.

KRZYWKOWSKI Isabelle, « Les litanies : une écriture sans fin de la fin », in. *Anamorphoses décadentes : L'Art de la défiguration (1880-1914)*, Collection Recherches Actuelles en Littérature Comparée dirigée par Pierre Brunel, Presses Universitaires de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002 : pp 63 – 90.

LANGTON Edward, *La Démonologie*, Payot, Paris, 1951.

LARRIVIÈRE Danielle (propos recueillis par), « Grandes énigmes de l'Apocalypse » : Entretien avec le Père Philippe Plet, in. *France Catholique*, N°3251, Mars 2011, p. 8-15.

LECANU Auguste-François (Abbé), *Histoire de Satan : sa chute, son culte, ses manifestations, ses œuvres, la guerre qu'il fait à Dieu et aux hommes*, Parent-Desbarres, Paris, 1861.

MIGNE (L'Abbé), *Encyclopédie Théologique. Tome II : Dictionnaire de la Bible*, Editée aux Ateliers catholiques du Petit-Montrouge, Paris, 1845.

PELLIGRINO Michèle, « Le sens ecclésial du martyr », in. *Revue des Sciences Religieuses*, Tome 35, fascicule 2, 1961, p. 151 à 175

PLANCY (DE) Colin, *Dictionnaire infernal ou bibliothèque universelle : Sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses*, (Tome 1), La librairie universelle de P. Mongie, Paris, 1825.

SPICS CESLAS, *Lexique théologique du Nouveau Testament*, Editions Universitaires de Fribourg, Editions du Cerf, 1991.

THONDRIAU J. et VILLENEUVE R., *Dictionnaire du Diable et de la démonologie*, Collection « Marabout Université », Editions Gérard & C°, Verviers (Belgique), 1968.

VOLKOVA Elena, « Bible in literature », in. *The New Cambridge History of the Bible: From 1750 to the Present* (Volume 4), Edited by John Riches, Cambridge University Press, 2015.

WALTER Philippe, *Saint Antoine entre mythe et légende*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1996.

### **8. Ouvrages et travaux sur : Imaginaire et Psychanalyse :**

ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort*, Collection « Points », Seuil, Paris, 1977.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Corti, Paris, 1943.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 1948.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1948.

BELLET Maurice, « Le Dieu-monstre », in. *Le Mal*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n°38, Paris, Gallimard, Automne 1988, p. 159 à 167.

BOHM Ewald, *Traité du psychodiagnostic de Rorschach*, V. I., Presses Universitaires de France, Paris, 1955.

BONAPARTE Marie, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre, étude analytique*, (3 vol.), Denoël, Paris, 1933.

CLAIR Jean, « La Vision de Méduse », in. *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°38, automne 1988, Gallimard, Paris, p. 87-98.

DURAND Gilbert (1963), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (11<sup>ème</sup> édition), Dunod, Paris, 1992.

DURAND Gilbert (1964), *L'imagination symbolique*, Publications Universitaires de France, Paris, 2003.

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », in. *Métopsychoanalyse*, (1915), Réédition : Gallimard, Paris, 1968.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, (1905), Réédition, « Folio essais », Gallimard, Paris, 1989.

GARHEBIN M. & SAVINEL C., *L'image récalcitrante*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2001.

GODIN André, « Délivre-nous du mal » : perspectives théologiques », in. *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°38, Automne 1988, Gallimard, Paris, p. 111-128.

GODIN Christian, *La Totalité : De l'imaginaire au symbolique*, (Volume 1), Editions Champ Vallon, Seyssel, 1998.

GREEN André, « Vie et mort dans l'inachèvement », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de psychanalyse », N°50, Automne 1994, Gallimard, Paris, p. 155 à 183.

GREEN André, *Révélation de l'inachèvement*, Flammarion, Paris, 1991.

GREEN André, « Pourquoi le Mal », in. *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, N° 38, Automne 1988, p. 239-261.

GRENIER Roger, « La Frivolité de la mort », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », p. 15 à 23.

JARRY André, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire : Lecture Psychanalytique*, (Tome I), Droz, Genève, 1998, p. 117.

JOZEF PERELBERG Rosine, « Sadisme, mélancolie et érotisme », in. *Revue française de psychanalyse*, Vol. 66, 2002 – 4, p. 1225 à 1230.

LABADIE Jean-Michel, « La pensée mise à mal par le crime », *Le Mal*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n°38, Paris, Gallimard, Automne 1988, p. 17 à 35.

LAURIAN Anne-Marie, *Les cinq sens et les sensations*, Peter Lang, Berlin, 2007.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1963.

MINKOWSKI Eugène, « Autisme et attitude schizophrénique », in. *Journ. Psych.*, I, Paris, 1927.

MOHR Peter, *Psychiatrie und Rorschach'schen-Formdeutversuchen*, Orell Füssli, Zurich, 1944.

POISSONNIER Dominique, *La Pulsion de la Mort : De Freud à Lacan*, Collection « Point Hors Ligne », Érès, Toulouse, 1998.

PONTALIS J.-B., « Le Souffle de la vie », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychologie », N°50, automne 1994, Gallimard, Paris, p. 25 à 33.

ROBERGE Martine, *L'Art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Les Presses de L'Université Laval, 2004.

ROLLAND Jean-Claude, « L'esprit délié du temps », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », N°50, Gallimard, Paris, 1994, p. 35-43.

STAROBINSKI Jean, « "Cadavres interpellés" : Fiction, mortalité, épreuve du temps chez Baudelaire », in. *L'Épreuve du Temps*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°41, Printemps 1990, Gallimard, Paris, p. 69 à 81.

STAROBINSKI Jean, « Le regard des statues », in. *L'Inachèvement*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n°50, Gallimard, Paris, 1994, p. 45-64.

## 9. Ouvrages et travaux en philosophie et en sociologie :

ALQUIÉ Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, Paris, 1955.

ARISTOTE, *Poétique*, Collection « Poétiques », Seuil, Paris, 1980.

AQUIN (D') Thomas (Saint), « La somme théologique », in. *Atelier d'Esthétique, Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, collection Le point philosophique, Ed. De Bœck et Larcier, Bruxelles, 2002.

BERTHERAT B, « Le cas de la Morgue de Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle », in. *L'Image de la mort*, Colloque du musée d'Art contemporain de Montréal du 13 novembre 1994.

CABANÈS Jean-Louis, « Invention(s) de la syphilis », in. *Romantisme*, N°94 : Nosographie et décadence, 1996, p. 89 à 109.

CHOTTIN Marion (Sous la direction de), *L'Aveugle et le philosophe ou comment la cécité donne à penser*, Collection « Philosophie », Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2009.

DIDEROT Denis, *Œuvres*, Tome IV, éd. Laurent Versini, Robert Laffont, Paris, 1994.

FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir*, « Bibliothèque des histoires », Gallimard, Paris, 1976.

HORACE, *Art poétique*, Collection « GF », Flammarion, Paris, 1990.

KITTS Anthony, « Mendicité, vagabondage et contrôle social du moyen âge au XIX<sup>ème</sup> siècle : état des recherches », in. *Revue d'histoire de la protection sociale*, N°1, Janvier 2008, p. 37-56.

NIETZSCHE Friedrich (1882), *Le Gai Savoir*, [Traduction de l'allemand d'Henri Albert], Arvensa Editions.

NIETZSCHE Friedrich (1883-1885), *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre pour tous et pour personne*, Traduction, préface et commentaires de Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Collection « Le Livre de Poche – Classiques de la philosophie », Librairie Générale Française, Paris, 1983.

NIETZSCHE Friedrich (1886), *Par-delà le Bien et le Mal*, Traduction d'Henri Albert, Le Livre de Poche, Collection « Classiques de la Philosophie », Librairie Générale Française, Paris, 2000.

PARENT DU CHÂTELET Alexandre Jean-Baptiste, (1836), *La Prostitution à Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle*, texte présenté et annoté par Alain Corbin, Seuil, Paris, 1981.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1976.

## **10. Ouvrages et travaux sur la mythologie :**

BONNARD André, *Civilisation grecque d'Antigone à Sophocle* (V. 2), Collection « Historiques », Éditions Complexe, Bruxelles, 1991.

BRUNEL Pierre, « Du Juif errant au Cuif errant » in. *Mythe et Littérature : Hommage à Marie-France Rouart* (1944-2008), L'Harmattan, Paris, 2012, p.

COMMELIN Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Edition Pocket, 1994.

DESAUTELS Jacques, *Dieux et Mythes de la Grèce Ancienne : La Mythologie gréco-*

romaine, La Presse de l'Université Laval, 1988, (5<sup>ème</sup> réédition) : 2005.

DUPERRAY Eve, *L'Or des mots : Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Nauclose des origines à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle. Histoire du pétrarquisme en France*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1957.

EMMANUEL R., « Le Léthé et l'Oubli ! », in. *La Revue Spirit*, Jan.-Fév. 1968

GÉLY-GHEDIRA Véronique (Sous la direction de), *Mythe et récit poétique*, Collection « Littératures » sous la direction de Alain Montadon, Association des Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1998.

LERMANT-PARÈS Annie, « Les sirènes dans l'Antiquité », in. *Dictionnaire des mythes littéraires*, (sous la direction de Pierre Brunel), Paris, Rocher, 1988. Réédition augmentée, 1994, p. 1289- 1293.

### 11. Revue de presse :

« Les épreuves corrigées des Fleurs du mal en librairie », article paru dans *Libération* sur [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr) le 16 juin 2015.

*La revue européenne* du 15 septembre 1861.

*Le Boulevard* du 12 janvier 1862.

### 12. Dictionnaires et Encyclopédies :

*Dictionnaire de l'Académie Française*, Tome premier (A à K), Paul Dupont Editeur, Paris 1835.

GIRAULT-DUVIVIER Ch.-P., *Grammaire des grammaires : ou analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, 3<sup>ème</sup> Edition, Tome II, A. Cotelle Libraire-Editeur, Paris, 1848.

MOLINIÉ George & ACQUIEN Michèle, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Gallimard-Flammarion, 1999.

PHILIBERT Myriam, *Dictionnaire des mythologies*, Maxi-Poche Références, Paris, 2003.

SIGANOS André, « Bestiaire mythique », in. *Dictionnaire des mythes littéraires*, (sous la direction de Pierre Brunel), Paris, Rocher, 1988. Réédition augmentée, 1994, p. 208-240.

### 13. Dictionnaires et Encyclopédies en ligne:

LAROUSSE, Dictionnaire en ligne :

- Définition du mot « Agate », consultée le 27 octobre 2015 sur le lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/agate/1608> .
- Définition du mot « Image », consultée le 14 décembre 2017 sur le lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/image/41604?q=image#41508>
- Définition du mot « Limbes », consultée le 7 mai 2013 sur le lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/limbes/47160>.
- Définition du mot « Monstre », consultée le 31 octobre 2012 sur le lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/monstre/52464>
- Définition du mot « représentation », consultée le 14 décembre 2017 sur le lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/repr%C3%A9sentation/68483?q=repr%C3%A9sentation#6773>.
- Définition du mot « Ruelle », consultée le 11 août 2013 sur le lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ruelle/70207?q=ruelle#69448>.

LAROUSSE, Encyclopédie en ligne :

- Technique du *clair-obscur dans la peinture*. Définition consultée sur Larousse Encyclopédie en ligne, le 9 août 2015 sur le lien suivant : [www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/clair-obscur/151610](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/clair-obscur/151610).

UNIVERSALIS Encyclopédie en ligne :

- Page sur *Félicien Rops*, consulté le 17 juillet 2015, sur le lien suivant : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/felicien-rops/>
- Page sur *Arsène Houssaye*, consulté le 13 septembre 2015, sur le lien suivant : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/houssaye-arsene-housset-dit-arsene/>

### 14. Émissions-reportages :

Documentaire : *Michel-Ange, une vie de génie*. Production : Donald JENICHEN, Claudia COMPRIX. Procuteur Bukarest : Film-Produktio Stein. Ein High-Fefenition-Produktion des ZDF in Zusammenarbeit mit : ARTE, RTI, AVRO, SBS-TV, ZDF Entreprises. Mit Unterstützung des COBO-Fund, Niederlande. © 2005 ZDF. [Version française : R. G. B. –

Adaptation : Sandrine DURANDIÈRE].

Documentaire : *Léonard De Vinci : Dans la tête d'un génie*, écrit par Julian JONES & Nick DEAR, édité par Guy TETZNER, produit et dirigé par Julian Jones & Andy ROBBINS. Producteur exécutif: Peter LOVERING, © 2012 IWC MEDIA (LEONARDO), LTD, Handel Productions (LEO) Inc. [Adaptation française de Laurie FIELDS aux studios IMAGINE. [Version française : IMAGINE. Adaptation de Laurie FIELDS.]

Documentaire : *Les Grands Maîtres de la Peinture : Rembrandt*. Réalisateurs : Catherine MIGNOT, Maria SERGENIUK, Christelle MALOCHET. Post-production : HD Box, AB Productions. Production exécutive : MERAPI productions, La Chaîne toute l'histoire, Richard MAROKO avec la participation du CNC. © 2015 - MEDARPI Productions – AB Productions.

### 15. Thèses et travaux universitaires :

BENELHADJ Amina, *Du Bestiaire au mythe : analyse d'un aspect de l'imaginaire baudelairien dans 'Les Fleurs du Mal'*, Magister sous la direction du Dr. Nedjma BENACHOUR, soutenu au département de Langue et Littérature Françaises, à l'Université Mentouri, Constantine, 2006.

BERTHERAT Bruno, *La morgue de Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle (1804-1907) : les origines de l'institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*, thèse en Histoire soutenue sous la direction d'Alain Corbin, Université Paris I, 2002.

ÉVRARD Anaëlle, *Traductions et traducteurs des petits poèmes en prose de Baudelaire en Espagne du modernismo à la edad de Plata*, thèse soutenue sous la direction du Pr. Solange HIBBS, à l'université Toulouse II, 2013.

TALVISTE Katre, *Baudelaire et la poésie estonienne*, thèse soutenue sous la direction de Francis CAUDON et de Jüri TALVET, Université Paris XXII, 2007.

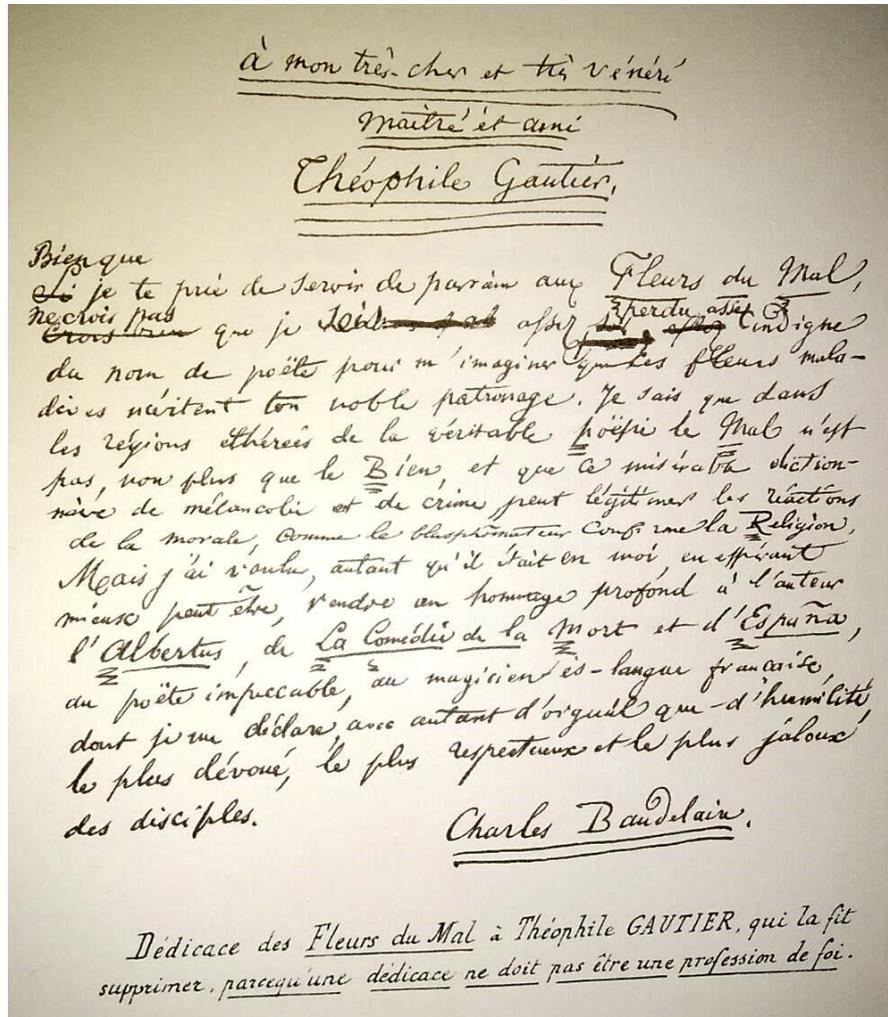
WEN Ya, *Baudelaire et la nouvelle poésie chinoise*, thèse sous la direction d'Eric BENOIT et QINGGANG Du, Université Bordeaux III, en cotutelle avec l'université de Wuhan, 2001.

# **Annexes**

## ANNEXES

### Annexe n°1 : Dédicace refusée par Théophile Gautier

De la main de Baudelaire, la première dédicace conçue pour *Les Fleurs du Mal* :



à mon très-cher et très-vénéré

maître et ami

Théophile Gautier

Bien que je te prie de servir de parrain aux *Fleurs du Mal*, ne crois pas que je sois assez perdu, assez indigne du nom de poète pour m'imaginer que ces fleurs maladiques méritent ton noble patronage. Je sais que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien, et que ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime peut légitimer les réactions de la morale, comme le blasphémateur confirme la Religion. Mais j'ai voulu, autant qu'il était en moi, en espérant mieux peut-être rendre un hommage profond à l'auteur d'*Albertus*, de *La Comédie de la Mort* et d'*España*, au poète impeccable, au magicien ès langue française, dont je me déclare, avec autant d'orgueil que d'humilité, le plus dévoué, le plus respectueux et le plus jaloux des disciples.

Charles Baudelaire

In. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal : Épreuves corrigées 1857*, Ouvrage tiré à 1000 exemplaires, Édition des Saints Pierres, Paris, 2015.

**Annexe n°2 : Félicien Rops, *La Belle Madame X***



**Annexe n°3 : Joseph Stevens**

**3.1. Joseph Stevens, *Plus fidèle qu'heureux***

1852, Musées  
Royaux des  
Beaux-Arts de  
Belgique,  
Bruxelles.



### 3.2. Joseph Stevens, Bruxelles le matin, 1848



Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

### 3.3. Joseph Stevens, Intérieur du saltimbanque 1857



Collection Crabbe, Bruxelles, Belgique

### 3.4. Joseph Stevens, Warten auf das Herrchen (En attendant le maître)

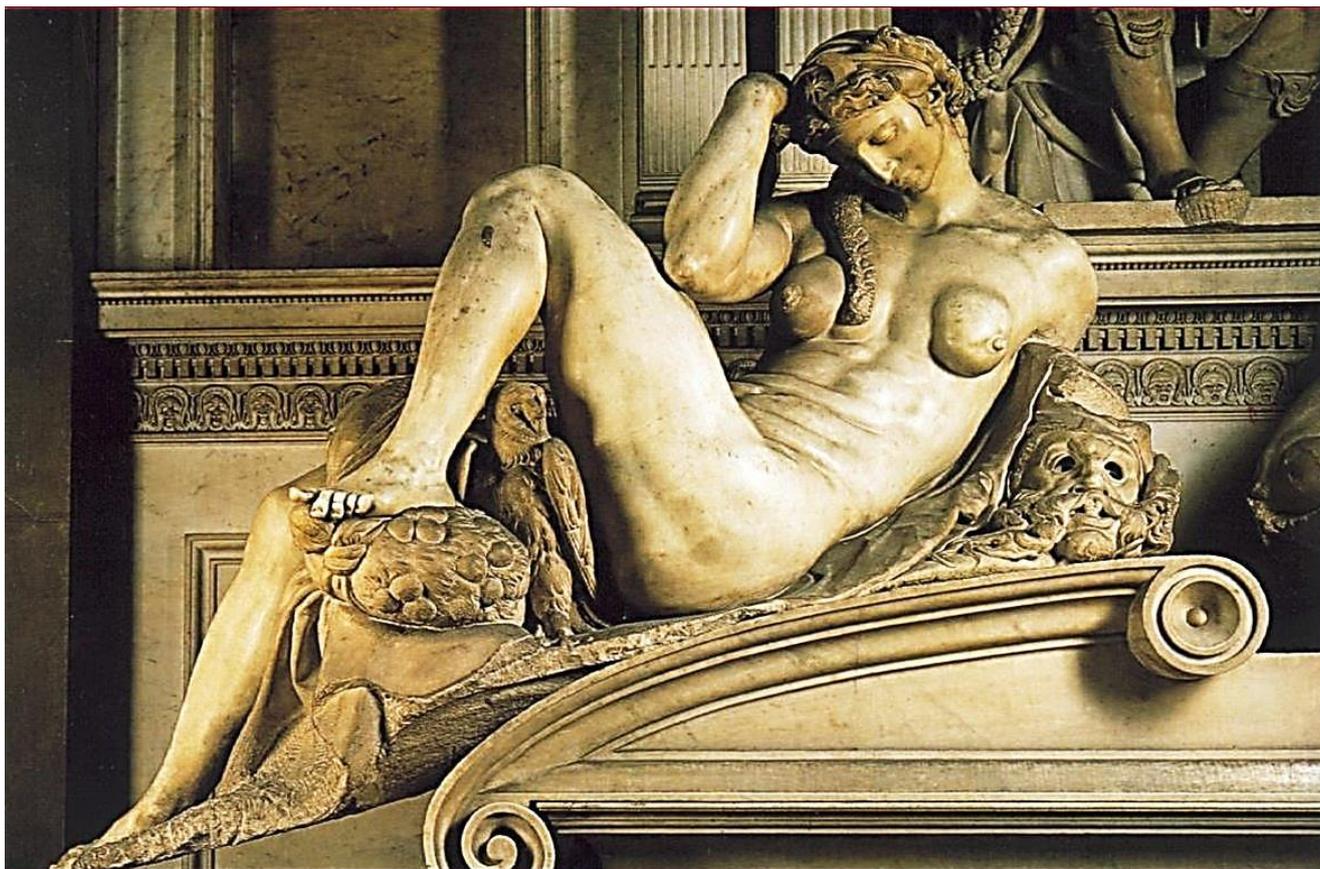


### Annexe n°4 : Liste de poèmes à faire

Photo prise le 28 janvier 2017 au Musée de la Vie Romantique, Montmartre, Paris, lors de l'exposition portant le nom de *L'Œil de Baudelaire*-du 20 septembre 2016 au 29 janvier 2017.

Choses passionnées		Poèmes à faire	
F		Omniscritie	
de, en un petit atha	1	Symptom de Raine	35
de cour de, enflagein	2	my debut	36
d'élégie des chapeaux	3	Pitout au Collège	37
de pont noir	4	appostrophie intempestive	38
de fin de siècle	5	Fayot, Fayot, Fayot	39
de haut de, d'été chantant	6	Condamnation à mort	40
en, n'oublie de, l'air	7	Le Mois	41
de porte et d'histoire	8	Le Sarcophage	42
de, de, de, de	9	Fête d'un ville de fête	43
de, de, de, de	10	Le pot de la mer	44
de, de, de, de	11	Le journal	45
de, de, de, de	12	proposition d'un plan	46
de, de, de, de	13	un esprit	47
de, de, de, de	14		
de, de, de, de	15		
de, de, de, de	16		
de, de, de, de	17		
de, de, de, de	18		
de, de, de, de	19		
de, de, de, de	20		
de, de, de, de	21		
de, de, de, de	22		
de, de, de, de	23		
de, de, de, de	24		
de, de, de, de	25		
de, de, de, de	26		
de, de, de, de	27		
de, de, de, de	28		
de, de, de, de	29		
de, de, de, de	30		
de, de, de, de	31		
de, de, de, de	32		
de, de, de, de	33		
de, de, de, de	34		

Annexe n°5 : Michel-Ange, *La Nuit*



La statue *La Nuit* est l'une des quatre sculptures allégoriques du passage du temps qui ornent le tombeau du Duc de Nemours. Elle fut réalisée entre 1526 et 1531 et se trouve toujours à la Basilique San Lorenzo à Florence.

Annexe n°6 : Peter Paul Rubens, *Le Martyre de saint Liévin* 1633



Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

**Annexe n° 7 :**

**7.1. Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers* (1483-1486)**



Musée du Louvre

Photo prise le 15 septembre 2017

7.2. Léonard de Vinci, *La Vierge à l'enfant avec saint Anne* (1501-1519)



Musée du Louvre

Photo prise le 15 septembre 2017

**Annexe n°8 :**

**8.1. Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, vers 1632**



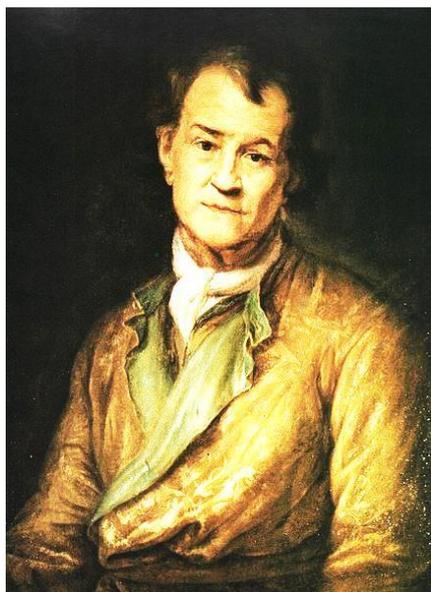
Cabinet Royal de Peintures, La Haye, Pays-Bas

**8.2. Rembrandt, *Le Philosophe en méditation*, 1632**



Musée du Louvre

**Annexe n°9 : Pierre Puget, *Autoportrait* (1690-1692)**



Pierre Puget (1620-1694), *Autoportrait*, peint entre 1690-1692, Huile sur toile, Musée du Louvre

**Annexe n° 10 Francisco Goya :**

**10.1. *Saturne dévore un de ses enfants*, (1819-1823)**



Musée du Prado

## 10.2. *Volaverunt*



*Volaverunt*

Musée du Prado, Madrid, Espagne.

## 10.3. *Que Tal ?* entre 1808 et 1812





Palais des Beaux-Arts, Lille, France

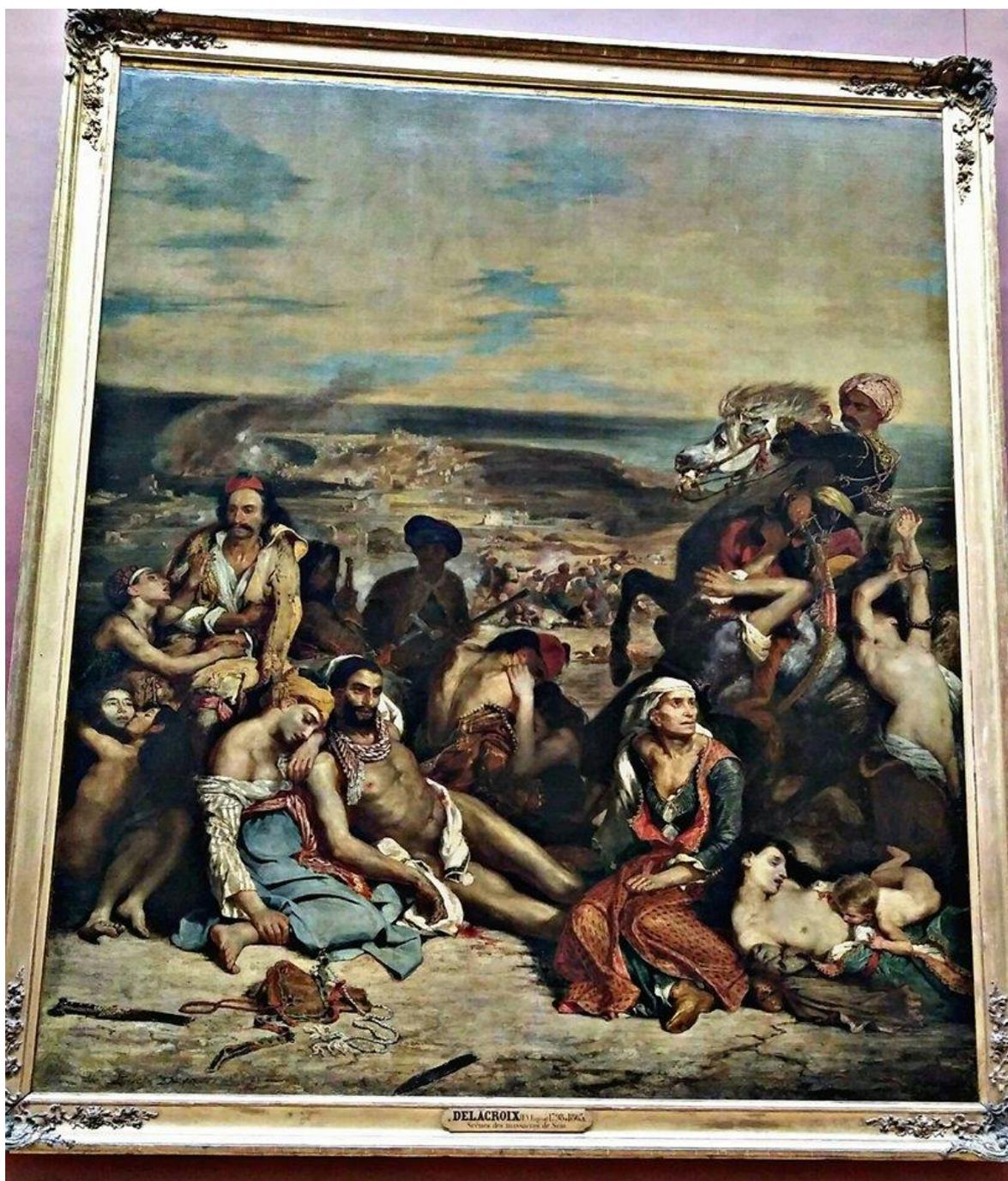
Annexe n° 11 :

11.1. Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827



Musée du Louvre. Photo prise le 15 septembre 2017

11.2. Eugène Delacroix, *Les Massacres de Scio*, 1824



Musée du Louvre. Photo prise le 15 septembre 2017

Annexe n°12 : Ernest Christophe, *La Comédie humaine* 1859



Baudelaire a découvert le premier moulage en bronze (représenté ici) dans l'atelier du sculpteur en 1859. La version définitive, plus grande, en marbre ne fut exposée qu'en 1876 et se trouve depuis 1986 au musée d'Orsay à Paris.



Photos prises le 28 janvier 2017 au Musée de la Vie Romantique, Montmartre, Paris, lors de l'exposition *L'Œil de Baudelaire* (du 20 septembre 2016 au 29 janvier 2017)

Annexe n°13 : Joos van Cleve, *The Holy Family*, 1515

(Metropolitan Museum of Art, New York)



**Annexe n°14 : quelques Pietà**

**14.1. *Pietà de Villeneuve-Lès-Avignon, vers 1455***

Tardivement attribuée à Enguerrand Quarton, Musée du Louvre



**14.2. Quentin Metsys, *Pietà* (entre 1515 et 1530)**

Musée du Louvre



14.3. Rosso Fiorentino, *Pietà*, 1540,

Musée du Louvre



Annexe n°15 : Polyclète, *Doryphore de Pompéi*



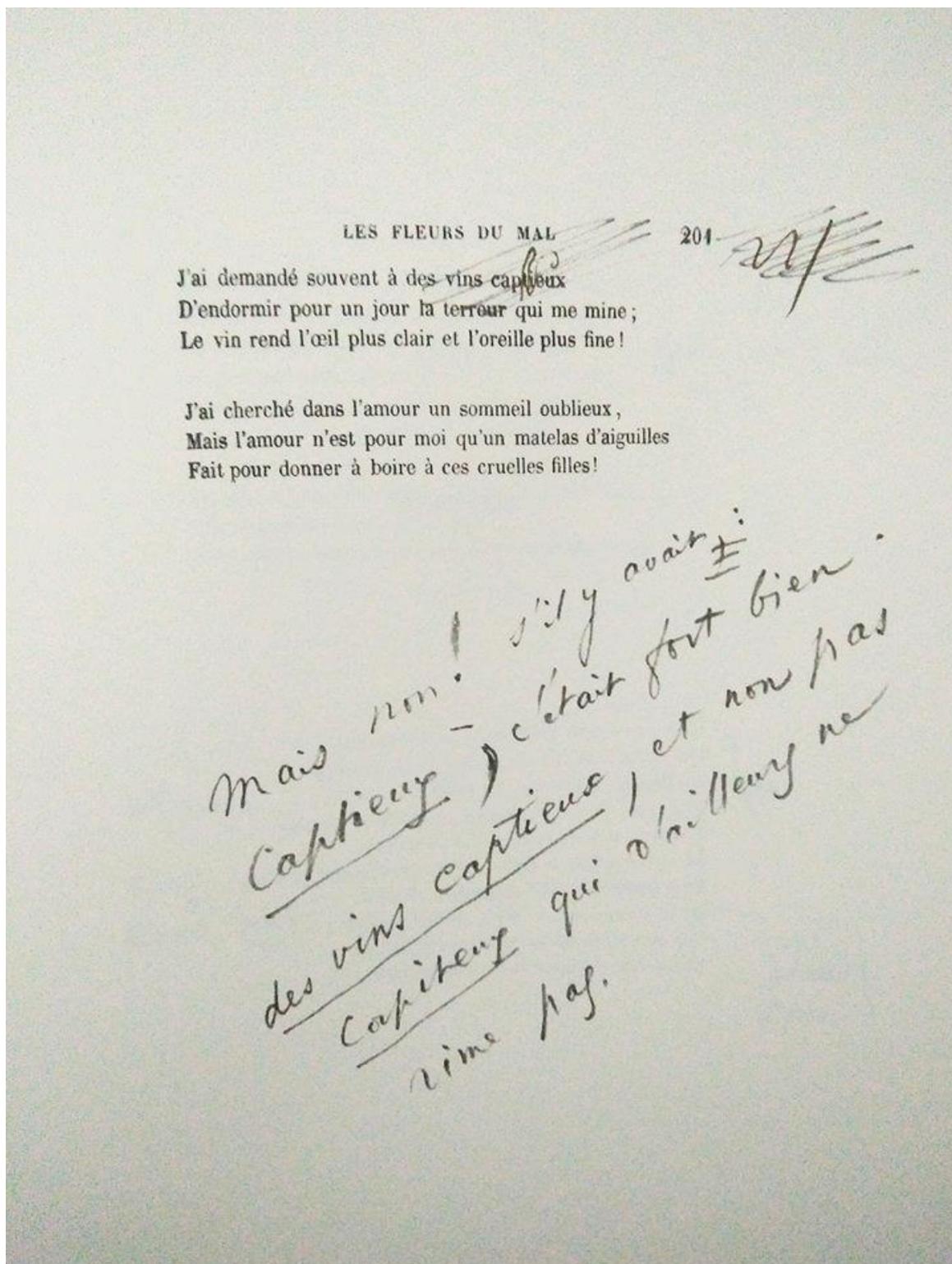
Musée archéologique national de Naples  
I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle

Annexe n°16 : Heinrich Goltzius, *Quis Evadet*, 1594



The Metropolitan Museum of Art, New-York

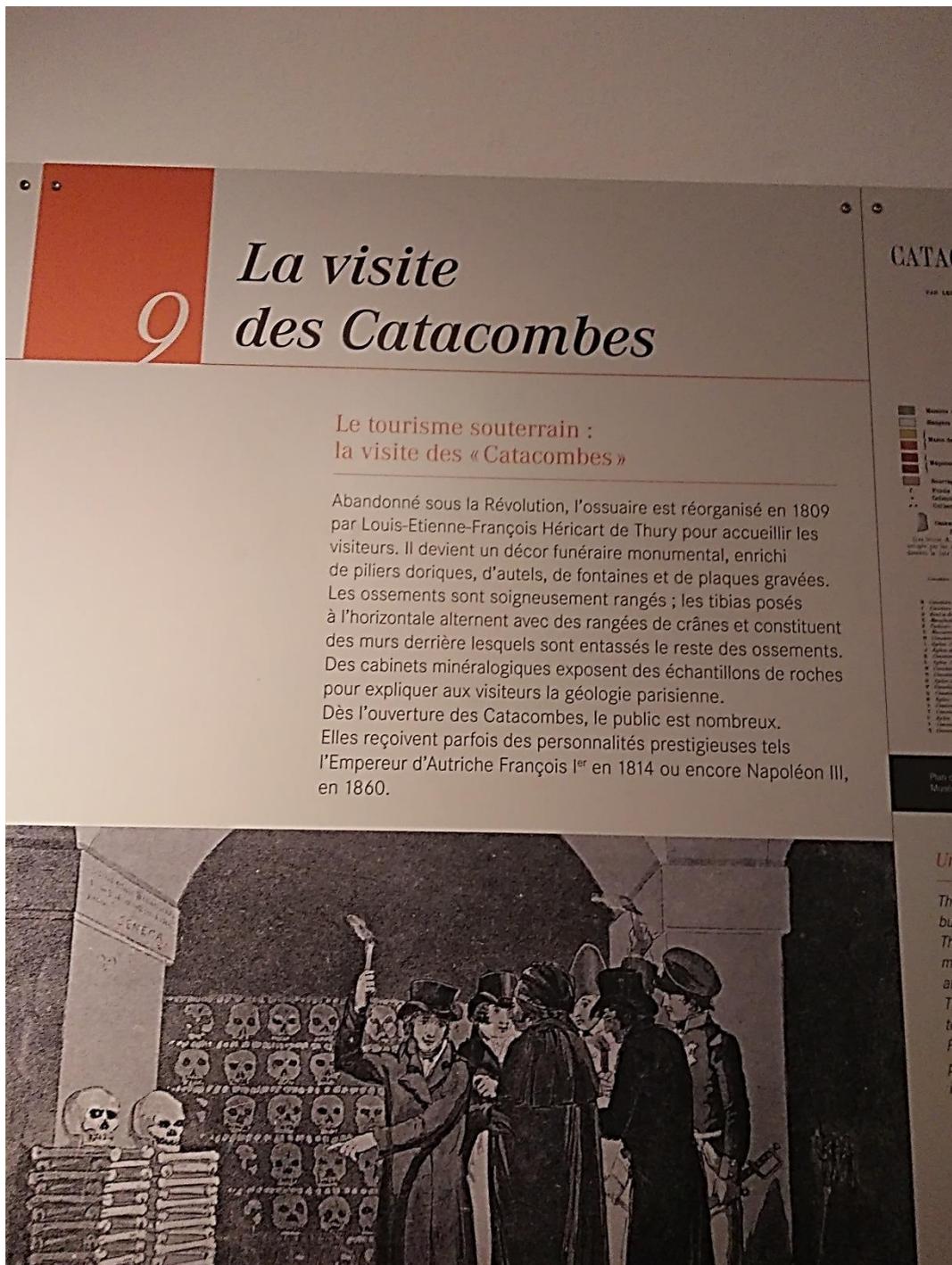
## Annexe n° 17 : Correction de « La Fontaine de sang »



« La Fontaine de sang » : La correction soulignée par Baudelaire sur la première épreuve imprimée de *Les Fleurs du Mal*. Page du recueil édité en 2015 : *Les Fleurs du Mal, Les Épreuves corrigées de 1857*.

## Annexe n° 18 : Empereur d'Autriche François 1<sup>er</sup> aux Catacombes

Photo prise aux Catacombes de Paris, le 16 septembre 2017.



**Annexe n° 19 : Edouard Manet, *Olympia*, 1863**



Musée d'Orsay, Paris

# L'Imaginaire poétique de Charles Baudelaire : Le Mal à Fleur de corps

## Résumé

En prenant en compte tous ses textes de critique, ses correspondances et ses journaux intimes, cette thèse se donne pour objet d'étudier l'imaginaire poétique de Baudelaire en plaçant au centre de son analyse, l'imaginaire du Mal et celui du corps.

Ces deux paramètres centraux qui apparaissent dès les éléments paratextuels, conduisent la réflexion sur trois champs différents mais complémentaires :

D'abord, vers le rôle que joue l'art dans l'imaginaire de Baudelaire.

Ensuite, vers l'importance du Mal dans sa conception de la religion qui peut, par moments, sembler sataniste.

Enfin, vers toutes les manifestations implicites d'une peur face au temps qui passe.

Mots clés : Poésie, Imaginaire, Mal, Art, Mort

## Abstract

Taking into account all his critical texts, his correspondences and his diaries, this thesis aimed to study Baudelaire's poetic imagination by placing Evil and body's images in the center of its analysis.

These two central parameters, which appear from the paratextual elements, lead the reasoning on three different, but complementary fields:

- Analyzing the importance of art in Baudelaire's imagination structure.
- The importance of Evil in its conception of religion, which can, sometimes, seem Satanist.
- All the implicit manifestations that occur in Baudelaire's imaginary, which are caused by the fear of the passage of time.

Keywords: Poetry, Imaginary, Evil, Art, Death

## ملخص

مع الأخذ بعين الاعتبار جميع نصوصه النقدية، ومراسلاته ومذكراته، تهدف هذه الرسالة لدراسة الخيال الشعري للشاعر الفرنسي بودليير، من خلال تحليل الصور الخيالية التي ترمز لكل من الشر والجسم. هذان المحوران المركزيان اللذان يظهران من أول وهلة في الشعر البودلييري، يؤديان إلى التفكير في ثلاثة مجالات مختلفة ولكنها تكملية:

أولاً، الدور الذي لعبه الفن في خيال بودليير. ثم، أهمية الشر في المضمون الديني الذي يبدو، في بعض الأحيان، شيطاني. وأخيراً، جميع المظاهر الضمنية للخوف في مواجهة مرور الوقت. كلمات البحث: الشعر، الصور، الشر، الفن