

JEAN-PIERRE GIUSTO

**CHARLES
BAUDELAIRE**

*Les Fleurs
du mal*

ÉTUDES LITTÉRAIRES

puf

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Avril 1984 — N° 29 637

É T U D E S L I T T É R A I R E S

*CHARLES
BAUDELAIRE*

*Les Fleurs
du mal*

PAR JEAN-PIERRE GIUSTO



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ÉTUDES LITTÉRAIRES

*Collection dirigée par
Jean-Pierre de Beaumarchais
et Daniel Couty*

ISBN 2 13 038360 2

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1984, avril

© Presses Universitaires de France, 1984
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Sommaire

5	Analyse du contenu
13	Le contexte
22	L'auteur
29	Le pré-texte
36	Le texte
97	La place du texte dans l'œuvre de l'auteur
105	La fortune du texte
111	Explication de texte
119	Bibliographie critique
121	Index thématique

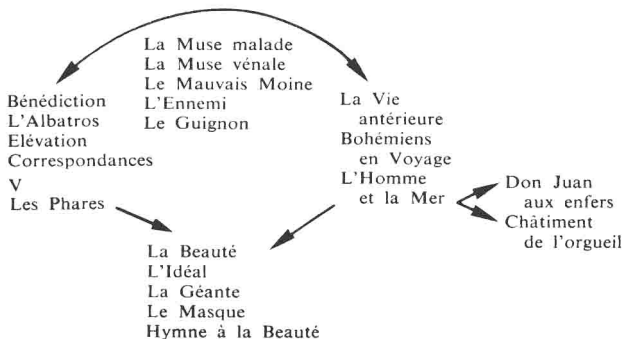
Analyse du contenu

Baudelaire a composé en six parties très inégales le recueil *Les Fleurs du mal*. La seule première partie, « Spleen et Idéal », réunit les deux tiers des poèmes de l'ensemble, soit quatre-vingt-cinq pièces. Suivent : « Tableaux parisiens », dix-huit pièces; « Le Vin », cinq; « Fleurs du mal », neuf; « Révolte », trois; et « La Mort », six.

La courbe d'ensemble se laisse lire aisément : « Spleen et Idéal » dans son premier quart (poèmes I-XXI) peint la condition poétique, le deuxième quart (poèmes XXII à XLI) met en scène la femme sensuelle, dénoncée, relativisée mais dont on accepte finalement le joug; six pièces sont ensuite consacrées à la femme-ange et les trente-sept derniers poèmes organisent un va-et-vient sur les thèmes précédemment dégagés, dessinant en final une courbe dépressive vers « L'Irrémédiable ». Avec les « Tableaux parisiens » nous passons de la chambre à l'extérieur. Les poèmes livrent des paysages ou des scènes dans leur retentissement sur l'affectivité du poète ou sur sa méditation morale. « Le Vin » offre, après la femme de « Spleen et Idéal », ce que l'on pourrait appeler le second véhicule pour gagner un lieu autre — appelons-le, pour le moment, lieu de « réconciliation ». Mais le groupe « Fleurs du mal » marque de nouveau le constat d'un destin négatif. Reste à revendiquer la damnation, ce qui est l'objet des trois poèmes de « Révolte », et à saluer « La Mort » comme seule véritable sortie pour un ailleurs quel qu'il soit, mais ailleurs radical.

Cette description est insuffisante pour rendre compte de l'extraordinaire déséquilibre entre la première partie et les autres. Il faut interroger « Spleen et Idéal » et apprécier dans le détail sa composition. Les grandes masses que nous avons dégagées tout d'abord éclatent, en effet, en groupes de deux, trois ou cinq poèmes — c'est-à-dire l'équivalent des autres parties du recueil. « Spleen et Idéal » se construit dans la suite d'une méditation, dans un dispositif d'échos, d'allers et de retours au plus près du désir et de ses contradictions. Il s'agit d'un noyau où s'intriquent toutes les contradictions d'un sujet, et où s'affirme cependant un choix. Suivent les fulgurations des autres parties qui n'ont de sens que par rapport à ce noyau, qui valent comme une série d'affirmations après la dramaturgie de « Spleen et Idéal ». La composition du recueil est ainsi à l'image d'un drame spirituel et de la solution esthétique que lui donne le poète : elle est au plus près d'un vécu et de son frémissement.

On peut proposer le schéma suivant pour la lecture des vingt et un premiers poèmes de « Spleen et Idéal » :



« Bénédiction » et « L'Albatros » marquent que ce monde n'est pas le lieu du poète : maudit par sa mère, maudit par l'amante, moqué par le vulgaire, sa patrie est un ailleurs d'azur et de lumière originelle, lieu mystique que nous peint « Elévation » et dont les « Correspondances » livrent la clef pour y accéder. Dans sa solitude le poète établit ses parrainages : l'Antiquité au corps sain (poème v) et les grands artistes qui nous font goûter — comme les « Correspondances » — l'autre lieu.

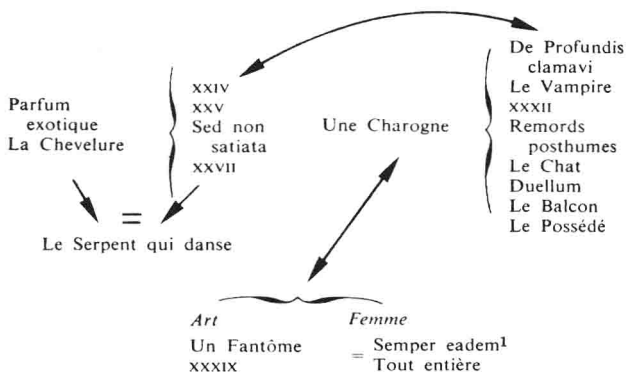
Mais face à ces grands exemples, que vaut l'art de Baudelaire — enfant d'un siècle décadent ? « La Muse malade » et « La Muse vénale » peuvent ainsi se lire en contrepoint du poème évoquant la santé antique. « Le Mauvais Moine » dénonce la paresse du créateur, « L'Ennemi » le Temps qui détruit la vigueur du corps et de l'esprit. La série s'achève donc sur « Le Guignon » : impossible de ressaisir la lumière originelle dont il était question. Baudelaire ne construit pas comme Horace une œuvre monument d'airain qui éclairera l'avenir : il est destiné à une tombe modeste dans un cimetière anonyme.

Cette courbe dépressive ne triomphe cependant pas. En écho à « Elévation », sur un mode non plus mystique mais gagné par la sensualité, « La Vie antérieure » nous reparle du monde de l'origine ; « Bohémiens en Voyage » fait le portrait d'autres frères du poète à joindre à la cohorte des Delacroix, Puget ou Vinci, et « L'Homme et la Mer » donne une image épique de l'âme humaine. Le risque serait ici le péché d'orgueil et son châtement.

Les cinq derniers textes de ce premier groupe s'orga-

nisent en dialogue de l'artiste avec la Beauté, véritable synthèse de cet ensemble. La Beauté trouve son statut : déesse terrible, écrasante, inhumaine et cependant seul idéal du poète, déesse proche des déesses-mères des cultes primitifs, déesse ensorcelante à qui seule on peut dire oui, qu'elle soit de nature divine ou satanique. Et l'œuvre d'Art ? Eh bien elle offre deux faces : face sublime dans son rapport avec la Beauté, face terrible car elle est engagée dans le Temps. Telle est bien la tâche du poète : acclimater dans le temps l'intemporel.

Second schéma pour le second groupe :



Les vingt poèmes sont, pour l'essentiel, consacrés à la femme qui appelle le désir physique. Ils disent le plaisir, ses impasses, mais aussi des possibilités de

1. Nous plaçons « Semper eadem » et « Tout entière » dans ce groupe : « Semper eadem » peut être lu comme une transition entre le thème de la femme sensuelle et celui de la femme-ange (cf. Pichois, p. 905, *Pléiade*). « Tout entière », bien que faisant partie du « cycle » de Mme Sabatier, évoque le « Démon » et une métamorphose du sensible qui rattachent étroitement le poème au monde de la brune enchanteresse.

métamorphoses. Si « Parfum exotique » et « La Chevelure » témoignent d'une expérience sensuelle susceptible de conduire aux marines de l'apaisement, les poèmes xxiv, xxv, « Sed non Satiata » et xxvii font apparaître la face sombre de cette femme, froide, cruelle n'ayant à offrir qu'un corps toujours aux aguets, toujours inassouvi. « Le Serpent qui danse » tente de concilier sensualité et apaisement, sensualité et élévation : la salive de l'amante est vin de Bohême pour agrandir le corps jusqu'au cosmos.

« Une Charogne » trouve alors place : ce poème macabre, si célèbre, fixe bien le statut de cet amour passionnel. La chair est promise au pourrissement mais le poète conservera la « forme » et l'« essence divine » de l'émotion qui traverse et dépasse la chair. Belle affirmation avant une série de plaintes liées au caractère sado-masochiste de la relation entre l'homme et la femme. Dans leur disposition « De Profundis clamavi », « Le Vampire », le poème xxxii, « Remords posthumes », « Duellum » et « Le Possédé » disent l'attirance marquée par la négativité que connaît l'amant du corps et de la Beauté pour une maîtresse identifiée de plus en plus nettement à Belzébuth. Deux textes se glissent dans cet ensemble, l'un plus apaisé, l'autre nostalgique : « Le Chat », équivalent de la femme par les griffes, les yeux et le corps électrique, le danger rôde mais sans détruire le charme de la sensation; et « Le Balcon » où Baudelaire caresse le souvenir de la douceur, du charme et du « cœur bon », minutes heureuses de l'amour blotti, là-bas, dans le passé.

Ce second quart de « Spleen et Idéal » s'achève

sur un diptyque : « Un Fantôme » et le poème xxxix d'une part, « Semper eadem » et « Tout entière » de l'autre. Le thème de l'œuvre d'Art est ainsi couplé à celui de la femme sensuelle. « Un Fantôme » dit la création artistique dans son caractère relatif mais le poème xxxix l'attachement, quoi qu'il en soit, de Baudelaire à la Beauté, qui dépasse peut-être le possible de la condition humaine ; y répondent les poèmes sur le mensonge offert par la femme, mais aussi sur la « métamorphose mystique » que Baudelaire subit du même coup, tous ses sens se fondant en un par la musique et le parfum.

Nos schémas laissent ainsi apparaître des sous-groupes de quatre à six poèmes scandant tel ou tel développement. Un tel espace est réservé pour l'évocation de la femme-ange (poème XLII, « Le Flambeau vivant », « Réversibilité », « Confession », « L'Aube spirituelle » et « Harmonie du Soir ») : femme de l'âme qui triomphe sur la débauche, apprend le mépris de ce monde, ange gardien dont les mérites doivent sauver le pécheur, femme pouvant s'unir à la mystique chrétienne, aux encensoirs, aux reposoirs et à l'ostensoir. Face à la créature du Diable, celle de Dieu, donc, qui reconduit au décor d'« Elévation ». Et l'on peut tenter de résumer cette première moitié de « Spleen et Idéal » sous trois paysages : celui de la damnation avec ses instruments de tortures et hanté par le macabre, celui de la marine à la douce lumière chaude, et celui de la lumière originelle magnifiant en gloire la marine berceuse. Il n'y aura pas d'autres décors pour *Les Fleurs du mal* : Baudelaire a livré le monde de sa rêverie active.

La seconde moitié de « Spleen et Idéal » défie toute tentative de mise en schémas : elle tresse et

retresse au fil des poèmes les thèmes déjà dégagés en les enrichissant de sonorités nouvelles. Si « Le Beau Navire » est en écho avec « La Chevelure » ou « Le Serpent qui danse », « L'Invitation au Voyage » dépasse l'image brisée de la femme que nous livrait le premier ensemble et le monde de la marine communique avec celui de l'origine. La femme-ange est cruellement agressée dans « A une Madone » : l'orant de la sainte se transformant en lanceur de couteaux pour transpercer son cœur. La série la plus nouvelle est celle où le poète est en quête d'une identification problématique : chat, Prince cruel, boudoir aux fleurs fanées, Faust ou Sphinx. On peut simplement relever qu'une courbe négative s'instaure avec les seize dernières pièces : le macabre s'installe (« Sépulture », « Une gravure fantastique »), la voix du poète est étouffée (« La Cloche Fêlée »), il succombe sous les assauts de l'angoisse (« Spleen » LXXVIII), il est voué à faire de la mort avec la vie (« Alchimie de la Douleur »). Reste l'enfer où l'on se plaît (« Horreur sympathique »), la chute avec la conscience claire qui demeure au sein de la catastrophe (« L'Irrémédiable »). Le seul triomphateur de l'aventure humaine est le Temps :

*Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge,
Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard !*

(« L'Horloge », *Pléiade*, p. 81¹.)

1. Nous renvoyons toujours à Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. C. Sichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Tel est le voyage physique et spirituel dont Baudelaire rend compte à son « hypocrite lecteur ». Quelques fleurs encore au bouquet : une poésie née de la rue où se dit une modernité ; un paradis artificiel qui unit au poète les chiffonniers, les assassins, les solitaires ; Lesbos encore et l'amour pourrissant au gibet : la race de Caïn n'a pas d'autre espoir que la mort. Le rythme se précipite, autant de célébrations, autant d'hommages avant la grande prière pour le dernier voyage. Le destin tragique d'un individu est aussi celui de toute une humanité.

Telle est l'interpellation que Baudelaire nous adresse. Il réclame que nous jetions le masque. Il réclame, avec menaces, notre amour :

*Ame curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi !... Sinon, je te maudis !*

(« Epigraphe pour un Livre condamné », *Pléiade*, p. 137.)

Le contexte

Baudelaire a dix-neuf ans en 1840, année où paraissent deux grands articles, l'un de Chaudesaigues dans *L'Artiste*, l'autre de Sainte-Beuve dans *La Revue des Deux Mondes*, qui tentent de juger l'expérience romantique.

La révolution romantique, dressée contre un classicisme qui a achevé de se scléroser sous le Premier Empire, n'a pas, pour la jeunesse de 1840, accompli ses promesses. Les « maîtres » semblent arrêtés dans leur élan : après *Chatterton* (1835) Vigny se tait, depuis les *Recueils poétiques* (1839) Lamartine s'est tourné vers la politique, Hugo, de même, abandonne le lyrisme pur pour la littérature militante. Après la révolution de Juillet, le mouvement littéraire de la Restauration semble brisé dans son essor.

Chaudesaigues note que le temps n'est plus aux préfaces retentissantes, aux professions de foi. La curiosité ne va plus aux survivants des vieux combats. Cet oubli serait mérité car les romantiques n'ont pas « déplacé les bornes de l'art dans un but véritablement utile et progressif ». Si les auteurs « se sont visiblement inquiétés de la discipline des strophes », ont « élargi le domaine du vocabulaire », s'il faut leur reconnaître de l'énergie dans l'expression, cependant Chaudesaigues dénonce chez eux un art qui n'est qu'une question de mots et les outrances du moi romantique. Il préconise d'« encourager la réaction vers les études classiques » et souhaite un roman dont la mission

serait civilisatrice et une poésie lyrique plus humaine.

Chaudesaigues est ici le reflet du monde spirituel et cultivé où il brille. L'article résume l'état d'esprit du monde élégant de 1840. Vers le même moment paraît l'article de Sainte-Beuve, retentissant : « Dix ans après en littérature » (1^{er} mars 1840).

Les jugements sont durs : Lamartine a manqué à son rôle par « une trop grande facilité d'ouverture et d'abandon ». Hugo a « une raideur singulière que rien n'a fléchi », « un refus d'admettre les travaux qui s'accomplissent, les idées qui s'élaborent, les jugements qui se rasseoient », il y a chez lui « une absence totale de modification et de nuance dans des théories individuelles que l'épreuve du public a déjà coup sur coup jugées ». Balzac n'est pas mieux traité, s'il a eu son « moment de sirène », il a abusé de son talent et n'est plus qu'un « docteur indiscret de secrètes maladies ». L'heure est aux hésitations. Il s'agit de « refaire un grand radeau avec les débris du naufrage ».

De fait, de 1830 à 1840 l'excès est devenu roi. George Sand écrit en 1831 à Boucoiran : « On veut du neuf, et, pour ce faire, on fait du hideux (...) Les monstres sont à la mode. Faisons des monstres! » (cité par André Ferran : *L'Esthétique de Baudelaire*), et Petrus Borel en 1832 dans « Le Testament de Champavert » (*Champavert, Contes immoraux*) : « Ce n'est plus l'abrutissement qu'il me faut, c'est le Néant! (...) mon amour est fatal, car je suis funeste comme un gibet! » Le satanisme s'abat sur la littérature romantique. Hoffmann a fait, plus que d'autres, la vogue en France du fantastique uni au diabolique. Son œuvre est traduite en 1830-1833. Gautier écrit en 1836 une étude sur les

Contes d'Hoffmann. Fruit du mal romantique, la tristesse de la génération de 1840 mêle le charnel au spirituel et son fantastique évolue vers le démoniaque. Baudelaire est marqué par ces terribles orages, et Petrus Borel exerce sur lui une influence non négligeable : un ton de provocation — dans la préface des *Rhapsodies* (1832) par exemple, « il faut qu'un enfant jette sa bave avant de parler franc, il faut que le poète jette la sienne : j'ai jeté la mienne : la voici! »; une façon de chanter l'amour : « Qu'ils viennent donc les imposteurs que je les étrangle! Les fourbes qui chantent l'amour, qui le guirlandent et le mirlitonnent (...) Chanter l'amour! Pour moi l'amour c'est de la haine, des gémissements, des cris, de la honte, du deuil, du fer, des larmes, du sang, des cadavres, des ossements, des remords! » (*Champavert*). On peut trouver chez Borel la source de certains poèmes en vers ou en prose de Baudelaire : « Dinah la belle juive » pour « A une Passante », et « Passereau, éco-lier parisien » pour « L'Etranger ».

Avant de retrouver le sens de l'ordre et de la clarté Baudelaire a connu ce chaos d'influences. Il s'en détachera : Samuel Cramer, héros de *La Fanfarlo* (« premier » écrit de Baudelaire qui paraît en 1847), est un fantôme de sa jeunesse, poète type de 1840, romantique de seconde zone. Baudelaire applique à ce qui fut une de ses tentations la critique de Mme de Cosmelly, jugeant les *Orfraies*, recueil de poèmes que lui présente son amoureux :

(...) Par un contraste des plus singuliers, et dont la cause mystérieuse m'est encore inconnue, vous réservez votre encens le plus mystique à des créatures bizarres qui lisent encore moins