

L'Animalité chez BAUDELAIRE IV

Akimasa YOKOYAMA

Résumé

Cet essai fait suite à ceux qui ont été publiés sous le même titre. Il s'efforce d'abord, à partir d'un rapprochement entre le sonnet de Baudelaire *A une passante* et l'odelette de Nerval *Une allée du Luxembourg*, de saisir le sens de l'animalisation de la ville : on y observe l'idée de l'influx divin universel qui permet au poète l'absorption de la vitalité d'autrui.

Ensuite, on tente d'analyser l'assimilation baudelairienne de l'enfant et de la femme aux animaux. Chez Baudelaire, la femme est le plus souvent identifiée aux bêtes carnassières dont la bassesse et la vitalité l'attirent et le repoussent à la fois.

Enfin, la hantise des animaux rongeurs et des dents est mise en lumière ; on note qu'il existe chez Baudelaire de façon permanente une lutte entre l'esprit, décrit souvent comme l'édifice, et les animaux destructeurs qui symbolisent dans la plupart des cas le temps, le remords ou la mort : taret, termite, vermine, fourmi, ver-misseau, ver.

Abréviations

- OC : *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol. (I : 1975, II : 1976)
Cor : *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1973.
FM : *Les Fleurs du Mal* (Les chiffres romains renvoient à la 2^e édition de 1861)
SP : *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*
A : 1^{ère} édition (1857) des *Fleurs du Mal*
B : 2^e édition (1861) des *Fleurs du Mal*
C : 3^e édition (1868) des *Fleurs du Mal*
MC : *Mon Cœur mis à nu* (in *Journaux intimes*)
Fu : *Fusées* (in *Journaux intimes*)
Hy : *Hygiène* (in *Journaux intimes*)
NFM : *Nouvelles Fleurs du Mal*
HE : *Histoires extraordinaires*
NHE : *Nouvelles Histoires extraordinaires*
Ep : *Les Epaves*
PA : *Paradis artificiels*
Adam : Antoine ADAM, *Les Fleurs du Mal*, Garnier Frères, 1979.
Lemaitre : Henri LEMAITRE, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Garnier Frères, 1966.

Editions critiques

Les Fleurs du Mal, édition critique établie par J. CRÉPET et G. BLIN, José Corti, 1942 et 1950.

Les Fleurs du Mal, I, édition critique J. CRÉPET – G. BLIN, refondue par G. BLIN et Cl. PICHOS, J. Corti, 1968.

Petits Poèmes en prose, édition critique par Robert KOPP, J. Corti, 1969.

Journaux intimes – Fusées · Mon Cœur mis à nu · Carnet –, édition critique établie par J. CRÉPET et G. BLIN, J. Corti, 1949.

La présente étude a été écrite pendant mon séjour à Lyon en 1991-1992. Elle doit beaucoup à Monsieur Edgard PICH, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2, qui a bien voulu en relire le manuscrit et me suggérer d'enrichissantes modifications.

1. *Une allée du Luxembourg de Nerval*

On ne sait pourquoi les commentateurs n'ont pas rapproché une odelette de Nerval *Une allée du Luxembourg* du sonnet *A une passante* (FM, XCIII) ; il est clair que les sujets des deux poèmes sont analogues : regret irréparable de la rencontre fugace d'une passante. Il semble en outre que le sonnet soit une parodie de l'odelette :

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau :
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde
Dont le cœur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclaircirait !

Mais non, — ma jeunesse est finie...
Adieu, doux rayon qui m'as lui, —
Parfum, jeune fille, harmonie...

Le bonheur passait, — il a fui !

(*Almanach des Muses*, 1832)

Seulement, on aperçoit que la passante du sonnet semble mûre, alors que la passante de l'odelette est adolescente ; de là viendront toutes différences entre deux poèmes.

La passante nervalienne semble apparaître comme une figure où se synthétisent une série de correspondances ainsi que le symbole de la jeunesse et du bonheur, parce que dans la figure de cette fille se correspondent les parfums («une fleur», «parfum»¹), les sons («comme un oiseau», «un refrain nouveau», «harmonie») et les couleurs («une fleur», «harmonie»²) ; il faudrait néanmoins dire, au lieu de «couleurs», lumières, parce que l'odelette déborde de diverses lumières : «une fleur qui brille», «D'un seul regard l'éclaircirait !», «doux rayon qui m'as lui». Ainsi que le remarque Hubert³, la passante baudelairienne symbolise la beauté, la mort et l'éternité : «Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse», «d'une main fastueuse», «Agile et noble, avec sa jambe de statue»⁴, «La douceur qui fascine et le plaisir qui tue», «Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître» ; c'est un être séduisant, mais artificiel, froid et cruel, alors que chez Nerval, la passante est un être naturel, lumineux et doux («Vive et preste comme un oiseau», «doux rayons» ; on peut penser qu'elle symbolise à la fois Flore et la Muse, ainsi que le soleil ou la lune. Nous avons remarqué que le sonnet baudelairien peut être lu comme une parodie de l'odelette nervalienne : la passante du sonnet apparaît comme une déesse ténébreuse, et la passante de l'odelette comme une déesse solaire⁵.

Chez Nerval, comme chez Baudelaire, le narrateur est délaissé dans une existence ténébreuse après avoir vécu une renaissance, éphémère cependant. Par contre, il n'y a aucune communion magnétique ou érotique chez Nerval (pas d'échange de regards), à la

1 . On peut penser que ce «parfum» émane à la fois d'«une fleur» et du corps de la fille.

2 . C'est un terme qui s'applique aussi bien aux sons qu'aux couleurs.

3 . J.-D. Hubert, *L'Esthétique des Fleurs du Mal*, P. Cailler, 1953, p. 185.

4 . La «jambe de statue» suggère la beauté plastique d'une sculpture de même que la vie pétrifiée, c'est-à-dire la mort.

5 . Il semble impossible d'assimiler la jeune fille à la déesse égyptienne, Isis, suprême et universelle, mais qui n'est pas une déesse solaire. Toutefois, comme Isis a ressuscité Osiris, dieu solaire, et que, dans l'ésotérisme, elle est «considérée comme l'Initiatrice, celle qui détient le secret de la vie, de la mort et de la résurrection» (J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, R. Laffont, 1989, p. 416), la jeune fille en question semble être dotée, par Nerval, de ces pouvoirs solaires et divins.

différence de ce qui se passe chez Baudelaire, si bien qu'il n'est pas certain que le narrateur nervalien ait vraiment connu une résurrection.

Il faut ajouter enfin qu'il y a peu d'allusions à l'animalité⁶ chez Nerval, cependant que c'est le contraire chez Baudelaire («La rue assourdissante autour de moi hurlait»), de sorte que le contraste entre le monde terrestre et le monde céleste dans le cas de Nerval ne semble pas si accentué que dans le cas de Baudelaire.

2. L'Animalisation de la ville : «unité de l'animal»

Comme on l'a vu, le sonnet *A une passante* s'ouvre par le vers :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

La rue est ici transformée en «bête humaine»⁷ énorme ou en «ménagerie infâme de nos vices»⁸. (Il est évident que les hurlements de la rue procèdent en majorité de la foule.) Cependant, comme le dit justement Benjamin : «La masse, pour Baudelaire, est une réalité si intérieure qu'on ne doit pas s'attendre qu'il la dépeigne. Ce que chacun de nous de plus essentiel, il est bien rare qu'il le traduise sous forme descriptive»⁹, pas de description oculaire de la foule bestiale qui domine la rue ; et Benjamin commente : «Dans le sonnet *A une passante*, aucune formule, aucun mot ne fait mention explicite de la foule. Et c'est elle pourtant qui meut tout le poème, comme le vent pousse le voilier»¹⁰.

On aperçoit, par contre, dans *Le Vieux Saltimbanque*, une description relativement développée de la foule, mais la description des jongleurs est manifestement encore plus détaillée que celle de la foule :

Elles [les baraques] se faisaient en vérité, une concurrence formidable : elles piaillaient, beuglaient, hurlaient. C'étaient un mélange de cris, de détonations de

6 . Bien que la jeune passante soit comparée à un oiseau, on peut dire avec G. Durand que «l'oiseau n'est presque jamais envisagé comme un animal mais comme un simple accessoire de l'aile» (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1990, p. 144).

7 . Théodore de Banville, in *OC*, II, p. 167 : «la grotesque perpétuelle de la bête humaine».

8 . *Au Lecteur*, FM.

9 . Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in *Œuvres II, Poésie et Révolution*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël, 1971, p. 240.

10. *Ibid.*, p. 241.

cuivre et d'explosions de fusées.

(SP, XIV)

Et les «Hercules» sont comparés aux singes : «Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans fronts et crânes, comme les orangs-outangs¹¹, se prélassait majestueusement sous les maillots lavés la veille pour la circonstance». Il est clair que ces bohémiens appartiennent à la classe du bas peuple, populace ou parias¹². On sait que Baudelaire accorde une large importance à ces groupes humains, éventuellement assimilés aux animaux sauvages, dont l'énergie vitale le fascine et lui fait horreur en même temps.

Partout, la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité.

(*Ibid.*)

On peut présumer que la foule se compose, en majeure partie, de bourgeois, d'ouvriers et de gens de «classe infime et vulgaire»¹³, parce que «L'homme du monde et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire». N'est-il pas possible de comprendre le mot «influence» dans un sens ésotérique ? La «vie universelle» présente dans la foule et traduite par les métaphores verbales qui désignent implicitement des animaux («piailler», «beugler», «hurler») apparaît de la même façon dans *Les Aveugles* :

[...] 0 cité !

Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,

Vois ! Je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,

Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?

(FM, XCII)

11. On ne peut s'empêcher de se rappeler la figure de l'orang-outang qui apparaît dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, (HE.) : symbole de la vitalité prodigieuse, horrifiante mais fascinante.

12. V. la petite remarque suivante. : «De la vraie grandeur des parias» (MC, XL-73).

13. *La Corde* (SP, XXX).

Il n'est pas original de considérer la ville de Paris comme un être animé gigantesque ; V. Hugo, par exemple, l'appelle à plusieurs reprises «colosse». Baudelaire présente Paris comme Hugo :¹⁴

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

(*Les Sept Vieillards* -A Victor Hugo -, FM, XC)

Il va sans dire que «les canaux (impliquant le réseau routier)» suggèrent les vaisseaux sanguins, et de même, les «sèves» (la foule des passants et l'eau qui coule), le sang. L'important est que la ville ou la foule est considérée, contre toute son apparence chaotique et amorphe¹⁵, comme un organisme (phénomène organique) qui garde tout au moins une unité vitale dynamique. Rappelons un passage de sa présentation de *Révélation magnétique*¹⁶ : «D'autres, d'un genre mixte, cherchent à fondre ces deux systèmes dans une mystérieuse unité. Unité de l'animal, unité de fluide, unité de la matière»¹⁷. Il convient de citer ici un commentaire de J.-P. Corsetti à propos de l'idée de l'unité qui se trouve dans la théorie de la correspondance swedenborgienne :

La venue du Christ rééquilibre la géographie du ciel, de la Terre et de l'enfer. A l'image de l'Arbre de la vie de la Bible, Swedenborg pense que les trois topoï sont en miroir dans un seul et même lieu qui est un centre contenant tous les centres. L'unité de la substance, telle qu'elle était conçue par Spinoza—«il n'existe dans la nature qu'une seule et unique substance étant absolument infinie» (*Éthique*) —, est transcrite par le théosophe suédois dans l'idée du flux divin universel.¹⁸

14. V. Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, t. II, p. 354.

15. Cf. un vers des *Petites Vieilles* -A Victor Hugo - : «A travers le chaos des vivantes cités» (FM, XCI).

16. A propos de l'unité, voir J.-P. Boon, *Baudelaire, Correspondances et le magnétisme animal*, Publication of the Modern Language Association, LXXXVI, 1971.

17. OC, II, p. 248.

18. J.-P. Corsetti, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Larousse, 1992, p. 287.

«Grâce à l'influx divin [le flux divin universel]— écrit plus loin Corsetti— il est donc possible à l'homme de développer sa propre lumière naturelle —l'influx est en correspondance avec cette lumière naturelle que l'être humain doit éveiller»¹⁹. Il est nécessaire que le poète rende la rue terrestre et infernale en lui donnant l'unité de l'animal afin d'y trouver l'influx divin grâce auquel on pourrait se donner une réintégration spirituelle et universelle. On peut penser, par conséquent, que Baudelaire cherche à avoir une chance de percevoir la lumière et à trouver son salut en elle à travers l'animalisation de la rue et de la foule, et l'électrification de l'espace poétique. Ainsi, on observe souvent, chez Baudelaire, qu'au sein de la foule animalisée et dans une « unité de l'animal » s'opère l'absorption du monde extérieur et de la vitalité d'autrui ou la fusion du sujet et de l'objet à force de manger ou de boire « la vie universelle »²⁰ qui circule dans le cosmos et que le poète peut y trouver au moyen des correspondances.

3. Le triptyque baudelairien : l'enfant, la femme et les animaux

a) L'homme sauvage

Il est utile de repenser ici de façon globale le thème de l'absorption de la vie d'autrui chez Baudelaire. Où donc le poète cherche-t-il l'énergie vitale à absorber ? Quelle est la «pâturage» (SP, XIII) principale, c'est-à-dire l'objet de l'écriture, dont l'artiste peut se nourrir ?

C'est d'abord, dans les grandes villes modernes, la foule que Baudelaire se plaît à présenter au milieu des rues animalisées, espaces remplis d'effluve magnétique.

Il a ensuite tenté de chercher une source de la vitalité primitive et régénératrice auprès du peuple sauvage, antipode du peuple civilisé :

[...] — science barbouillée d'encre, goût bâtard, plus barbare que les barbares, qui a

19. *Ibid.*, p. 287-288.

20. Ce terme se trouve dans *Le Peintre de la vie moderne* : «Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir de l'électricité» (OC, II p. 692), «en un mot, de la vie universelle» (*ibid.*, p. 692-693). Il faudrait le comprendre au sens non seulement de la vie quotidienne des hommes mais de la vie omniprésente de tous les êtres, c'est-à-dire au sens du magnétisme animal, ou de l'influx universel. Cf. un terme analogue dans *Exposition universelle -1855 -Beaux-Arts* : «Et toujours un produit spontané, inattendu, de la *vitatité universelle* venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie» (C'est nous qui soulignons) (OC, II, p. 577).

oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances* !²¹

Notons qu'« agilité » ou « agile » est un mot clef que Baudelaire aime employer pour désigner le mouvement sauvage et spontané de l'homme ou des animaux. Il n'est pas niable que pour dévaloriser l'homme civilisé, Baudelaire surestime ici les éléments de la nature qu'autrement il déteste. Ces éléments animaux contenant « l'odeur de l'animalité » apparaissent dans des poèmes comme *J'aime le souvenir de ces époques nues* (FM, V), *La Vie antérieure* (FM, XII), *Parfum exotique* (FM, XXII), *La Chevelure* (FM, XXIII), où le poète associe étroitement les images du climat tropical et de ses habitants aux images de la mémoire de l'âge d'or, à la fois universel et individuel :

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
Où sous un ciel azur tout n'est qu'amour et joie,
[...]
— Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?

(*Mæsta et Errabunda*, FM, LXII)

En outre, il arrive souvent que, chez Baudelaire, ces images soient associées au corps féminin, et que cette fusion s'opère dans le monde du souvenir, plus précisément au cours du « voyage dans le souvenir »²² : c'est le cas de *La Chevelure* et du sonnet *Parfum exotique*. Il faut noter que toutes les opérations de fusion ne s'accomplissent dans l'un ou l'autre cas que dans le désir, la volonté ou la conjecture du narrateur : « Je la *veux agiter* dans l'air comme un mouchoir »²³, « J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, plein de sève », « Je *plongerai* ma tête amoureuse d'ivresse », « Et mon esprit subtil [...] / *Saura vous retrouver* », « [...] Ma main dans ta crinière lourde / *Sèmera* le rubis [...] » « *N'es-tu pas* l'oasis où je

21. *Exposition universelle - 1855-Beaux-Arts*, in OC, II, p. 577.

22. J.-D. Hubert, *op. cit.*, p. 176.

23. R. Galand voit dans ce geste « une opération magique » (*op. cit.*, p. 279).

rêve, et la gourde» (*La Chevelure*. C'est nous qui soulignons) : pas d'actions accomplies. Il en est de même de *Parfum exotique* :

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Comme le narrateur ferme ses yeux, le paysage qu'il voit n'est rien d'autre qu'un produit mnémonique et fantastique.

Or, on peut se figurer naturellement qu'il est impossible au poète d'un pays civilisé de trouver des hommes primitifs, à l'état sauvage et pur, à moins qu'il soit explorateur ou voyageur.

Dans *A une Malabaraise*, le narrateur déconseille à l'héroïne indienne qui «retient la vigueur et l'innocence édénique du monde animal et végétal»²⁴ de partir pour la France, pays civilisé mais peu paradisiaque :

Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche
Est large à faire envie à la plus belle blanche ;
A l'artiste pensif ton corps est doux et cher ;
[...]
Pourquoi, l'heureuse enfant, veux-tu voir notre France,

(*NFM*, IV)

On sait qu'une figure semblable apparaît dans *Le Cygne* :

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 ;²⁵

24. *Ibid.*

25. Cf. ces vers de *A une Malabaraise* : « Il te fallait glaner ton souper dans nos fanges / Et vendre le parfum de tes charmes étranges, / L'œil pensif, et suivant, dans nos sales brouillards, / Des cocotiers absents les fantômes épars ! »

(FM, LXXXIX)

On constate que le peuple sauvage transporté dans une région civilisée ne peut plus être une «pâturage» certaine pour l'artiste.

b) L'enfant

Si Baudelaire a du mal à trouver une source de force vitale primitive auprès de l'homme sauvage, et que cette vitalité ne peut être saisie que sous une forme conjecturale ou fantastique, où pourra-t-il la trouver ? Il la cherchera auprès de l'enfant et de la femme.

Dans un petit poème en prose *Les Bons Chiens*, le narrateur assimile «le chien bellâtre» à un enfant, à une femme et un domestique :

[...] comme s'il [le chien bellâtre] était sûr de plaire, turbulent comme un enfant, soit comme une lorette, quelquefois hargneux et insolent comme un domestique.

(SP, L)

Il est évident que l'enfant est ici considéré comme un être dégoûtant. Dans une lettre à sa mère du 17 mars 1862, Baudelaire reproche à sa maîtresse Jeanne Duval son mensonge :

Jeanne avait, dans sa pauvre imagination d'enfant, inventé ce moyen de me faire payer deux fois [...].

Telles sont les femmes ; tels sont les enfants ; tels sont les animaux. Cependant les animaux n'ont pas de livres, pas de philosophie, pas de religions ; donc, pas d'honneur. Ils sont donc moins coupables.²⁶

Ici aussi assimilation des femmes et des enfants aux animaux dans un sens péjoratif ; en outre, il est clair que les femmes aussi bien que les enfants sont considérés comme inférieurs aux animaux du point de vue moral.

Cependant, il faut dire que l'enfant n'est pas toujours un être détestable chez Baudelaire : c'est un être double comme l'animal.

26. *Cor*, II, p. 233.

Dans son article *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire compare l'état de convalescence à l'enfance :

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence.²⁷

Un peu plus loin, il observe :

L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit [...].²⁸

On peut dire que l'adverbe métaphorique «animalement» est employé dans un sens peu péjoratif sur le plan de la sensibilité. Les traits communs entre l'enfant et les animaux sont aux yeux de Baudelaire le fait que «la sensibilité» «occupe presque tout l'être», ce qui permet à l'enfant la fusion spontanée et totale de son être dans «le *nouveau*».

Comme nous l'avons dit plus haut, l'enfant est souvent assimilé chez Baudelaire aux animaux. Dans un petit poème en prose *Les Veuves* (SP, XIII), on lit :

Et elle [la grande veuve] 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.

27. OC, II, p. 690.

28. *Ibid.*

Rappelons que dans le fragment célèbre relatif aux «deux postulations», Baudelaire cite «chiens» et «chats» comme représentants de l'«animalité», laquelle est un signe de l'invocation à Satan. Aux dires de Baudelaire, Delacroix n'a pas montré «de tendres faiblesses pour l'enfance»²⁹, car :

L'enfance n'apparaissait à son esprit que les mains barbouillées de confitures (ce qui salit la toile et le papier), ou battant le tambour (ce qui trouble la méditation), ou incendiaire et animaleusement dangereuse comme le singe.³⁰

L'enfant est, pour un Delacroix, l'ennemi des activités artistiques ou intellectuelles ; pur, naïf et sauvage, faute de raison, donc semblable aux animaux, l'enfant est considéré comme un monstre : « [...] quand j'étais enfant, *j'étais un monstre*. [...] ce n'est que par la douleur, le châtiment, et par l'exercice progressif de la raison que l'homme diminue peu à peu sa méchanceté naturelle »³¹. Cette parole de Delacroix citée par Baudelaire nous rappelle la notion baudelairienne du bien et du mal, en même temps que de la beauté. Avant d'aborder cette problématique, examinons le commentaire que fait Baudelaire de l'idée de Delacroix : « Ainsi, par le simple bon sens, il faisait un retour vers l'idée catholique. Car on peut dire que l'enfant, en général, est, relativement à l'homme, en général, beaucoup plus rapproché du péché originel »³². C'est que, selon Delacroix, l'enfant n'est pas encore formé par, en un mot, « l'exercice progressif de la raison ».

Or, pour Baudelaire, les actes sexuels qui ont pour but la procréation sont des choses abominables. Dans son roman *La Fanfarlo*, le héros Samuel Cramer, qu'on pourrait considérer comme un double, caricaturé, de jeune Baudelaire, pense ainsi à propos de l'amour :

[...] l'amour était chez lui moins une affaire des sens que du raisonnement. C'était surtout l'admiration et l'appétit du beau ; il considérait la reproduction comme un vice de l'amour, la grossesse comme une maladie d'araignée. Il a écrit quelque part : Les anges sont hermaphrodites et stériles.³³

29. *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, in *OC*, II, p. 767.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *OC*, I, p. 577.

La «reproduction» n'est donc rien d'autre qu'une dégradation, parce qu'elle est un acte naturel, charnel et animal, c'est-à-dire peu spirituel. En marge d'un fragment de *Mon Cœur mis à nu*, critiquant Voltaire, Baudelaire écrit :

Au moins aurait-il pu deviner dans cette localisation [entre les excréments et les urines] une malice ou une satire de la Providence contre l'amour, et, dans le mode de la génération un signe du péché originel. De fait, nous ne pouvons faire l'amour qu'avec des organes excrémentiels.³⁴

On peut constater qu'il est tout naturel que Baudelaire trouve l'enfant tout proche du péché originel.

Il faut aborder ici la problématique de la notion du beau chez Baudelaire en rapport de la notion de l'enfant. On est ainsi proche de la notion baudelairienne de génie ou de la création artistique ; dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire écrit : «Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir»³⁵. Et il continue :

Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau.³⁶

En un mot, le beau, aussi bien que le bien, n'est, du point de vue de l'esthétique baudelairienne, rien d'autre qu'une chose artificielle. Sur ce point, le sauvage, de même que l'enfant, bien qu'il soit à l'état de nature, c'est-à-dire à l'état animal et proche du péché originel, comprend ce qui est artificiel et spirituel : «Le sauvage et le baby témoi-

34. *Edition critique* par J. Crépet et G. Blin, José Corti, 1949, p. 71.

35. OC, II, p. 715.

36. *Ibid.*, p. 715-716.

gnent, par leur aspiration naïve vers le brillant [...] vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme»³⁷. Une idée semblable se trouve dans *Morale du Joujou* : «Cette facilité à contenter son imagination témoigne de la spiritualité de l'enfance dans ses conceptions artistiques. Le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est lui la première réalisation [...]»³⁸.

c) La femme

Nous pouvons trouver partout chez Baudelaire des paroles blasphématoires contre la femme ; dans *Mon Cœur mis à nu* (III-5), il écrit :

La femme est le contraire du Dandy.

Donc elle doit faire horreur.

La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.

Elle est en rut et elle veut être foutue.

Le beau mérite !

La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.

Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy.³⁹

«La femme est naturelle»⁴⁰, en conséquence il en vient même à l'assimiler aux animaux : «Elle est en rut et [...]». Alors la femme ne possède-t-elle pas en elle «la partie spirituelle»⁴¹, contraire de «la partie brutale de l'homme»⁴² ? — Si, mais difficilement, comme il l'écrit plus loin : «La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux, — Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps»⁴³. La femme, inséparable du corps, de «la partie terrestre de l'homme»⁴⁴, est pour

37. *Ibid.*, p. 716.

38. *OC*, I, p. 583.

39. *Ibid.*, p. 677.

40. Cf. une phrase de *Notes nouvelles sur Edgar Poe* : «[...] il me semble que deux femmes me sont présentées : l'une, matrone rustique, répugnante de santé et de vertu, sans allure et sans regard, bref, *ne devant rien qu'à la simple nature*» (*OC*, II, p. 319).

41. *OC*, I, p. 665.

42. *Ibid.*, p. 466.

43. *MC*, XXVII-49, *ibid.*, p. 694.

44. *Ibid.*, p. 477.

Baudelaire le contraire de tout ce qui est artificiel, surnaturel, intellectuel, spirituel.

Or, on a déjà constaté que, chez Baudelaire, le beau, aussi bien que le bien, est artificiel, donc surnaturel, c'est-à-dire «le produit d'un art»⁴⁵. La femme serait dès lors ennemie des arts comme l'enfant. Toutefois, la femme peut symboliser le beau idéal quoiqu'elle soit naturelle et animale. C'est ainsi que l'être féminin, incarnation de ce genre de dualité, à la fois dégoûte et fascine Baudelaire : «Mais surtout, — commente G. Durand— l'incarnation de cette inéluctable et inséparable altérité qui est «liée comme le forçat à la chaîne» (XX-XI, *Le Vampire*), l'emblème de la dualité [sic] — qui lui-même est «en abîme» signe de duplicité — c'est la Femme»⁴⁶.

De plus, on sait combien Baudelaire, hostile au «développement matériel»⁴⁷, appréciait «la vie moderne»⁴⁸ qui implique la «vie intérieure, spirituelle, de poète»⁴⁹ ; ce genre de vie éloigne le poète du désir charnel qui a un rapport naturel avec la procréation : «Plus l'homme cultive les arts, moins il bande. / Il se fait un divorce de plus sensible entre l'esprit et la brute»⁵⁰. Il va sans dire que ce «divorce» mène l'artiste à perdre son énergie vitale et sa fécondité primitive. A ce sujet, on pourrait lire les sentiments ambivalents de Baudelaire, un mélange d'admiration et d'ironie, dans le fragment suivant :

Nadar, c'est la plus étonnante expression de vitalité. Adrien me disait que son frère Félix avait tous les viscères en double. J'ai été jaloux de lui à le voir si bien réussir dans tout ce qui n'est pas l'abstrait.⁵¹

On y voit Baudelaire s'irriter de la vitalité prodigieuse, à la fois attirante et déplaisante, de son ami F. Nadar, vitalité qui lui apporte une réussite sociale dans le concret ou le matériel, donc dans le naturel, qui est le contraire de l'abstrait ou du spirituel, donc de l'ar-

45. OC, II, p. 715.

46. Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, L'île verte, Berg international, 1979, p. 251. Concernant les femmes qui apparaissent dans *Les Fleurs du Mal*, Dominique Rincé écrit : «elles exacerbent souvent le supplice de sa dualité [la dualité du poète] en y ajoutant l'épreuve de leur naturelle duplicité» (*Baudelaire et la modernité poétique*, P. U. F., 1991, p. 58).

47. OC, II, p. 299.

48. *Ibid.*, p. 298.

49. *Ibid.*, p. 297.

50. MC, XXXIX-70, OC, I, p. 702.

51. MC, XXIX-52, *ibid.*, p. 695.

tificiel, spécificité de la notion baudelairienne de l'art.

L'ambivalence aussi bien de l'univers féminin que de l'univers masculin se trouve, de façon permanente, chez Baudelaire.

(1) Oiseau rapace

On peut dire que dans les poèmes de Baudelaire, l'intérieur du «je» narrateur est souvent tourmenté ou saccagé préalablement par un autrui cruel. Dans la septième strophe de *Bénédiction*, premier poème de la première partie des *Fleurs du Mal*, intitulée *Spleen et Idéal*, le «Poète» est comparé à un oiseau innocent et libre :

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Cependant, dès la dixième strophe («Sa femme va criant sur les places publiques»), il est persécuté par son épouse qui devient d'ailleurs la narratrice :

[...]

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 ! »

Elle se compare elle-même à la fois à la déesse de la beauté («Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer, / Je ferai le métier des idoles antiques») et aux «harpies» : «monstres ailés, à corps d'oiseau⁵², à tête de femme, aux serres aiguës, d'odeur infecte, elles tourmentent les âmes qu'elle [sic] tracassent par des méchancetés

52. D'après J. Schmidt (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 138), leurs corps sont «osseux de vautour».

incessantes»⁵³ ; elles sont des «monstres impossibles à rassasier, qui enlèvent les enfants et pourvoient en morts les Enfers»⁵⁴.

Notons ici, surtout en ce qui concerne les poèmes d'amour, que, dans l'action de l'amoureux baudelairien, on peut voir un mouvement d'ascension vers le beau idéal en même temps qu'un mouvement de descente vers le bas bestial et démoniaque.

A propos du dessein de la femme du «Poète», il semble qu'il soit plus cruel que l'image mythologique des harpies, puisqu'elle donnera le cœur arraché de son mari à sa «bête favorite» au lieu de le manger. De ce point de vue, c'est avec raison que R. Galand voit dans l'action de la femme le mythe d'Artémis : «Artémis, divinité féminine, nocturne et lunaire, fit aussi dévorer Actéon par ses chiens»⁵⁵. D'après J.-D. Hubert, l'image du cœur du «Poète», assimilé à «un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite», «suggère, d'une manière vague, le Sacré Cœur de Jésus»⁵⁶. On peut constater qu'en tant que siège de la spiritualité, le cœur du «Poète» est souillé par l'animalité de la Muse implacable.

(2) Le cœur ou l'esprit : les phares

Il est évident que le cœur est le centre vital de l'être humain ; il est maître de la vie et de la mort. Le cœur peut donc être comparé au soleil, centre du cosmos et de ses activités. On trouve un cœur moribond assimilé au soleil dans *Chant d'automne* (FM, LVI) :

Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

Dans *Harmonie du soir* (FM, XLVII), c'est le soleil moribond qui suggère un cœur :

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Revenons à la thématique du cœur dévasté. On le trouve dans *Causerie* (FM, LV) :

— Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme ;
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé

53. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 392.

54. J. Schmidt, *op. cit.*, p. 138.

55. R. Galand, *op. cit.*, p. 258.

56. J.-D. Hubert, *op. cit.*, p. 225.

Par la griffe et la dent féroce de la femme.
Ne cherchez plus mon cœur : les bêtes l'ont mangé.

Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !

Il semble que le cœur du «je» narrateur désigne ici aussi bien le siège des sentiments que l'organe central de l'appareil circulatoire. Il est tout à fait clair que la femme que le narrateur a aimée dans le passé apparaît «comme une bête féroce et dévorante»⁵⁷. Il faut noter que le cœur est considéré comme «un palais flétri». Or, le verbe «flétrir» a en gros deux sens : 1° Faire perdre à une plante la couleur de vie. 2° Frapper d'une condamnation déshonorante (*Littré*). Puisqu'il y a un complément d'agent «par la cohue», il serait naturel qu'on le comprenne dans le deuxième sens. Cependant, «un palais» étant une vaste et somptueuse résidence, fruit en quelque sorte d'un rêve et d'une intelligence humains, le verbe peut aussi être pris dans le premier sens. En ce cas, le cœur devrait signifier le siège aussi bien de l'intellectualité que de l'affectivité.⁵⁸ Par conséquent, ce palais peut évoquer une œuvre d'art et «la cohue» représenterait le peuple ou le critique qui ne comprend pas l'art.⁵⁹ Rappelons que chez Baudelaire, la poésie est à plusieurs reprises associée aux fleurs :

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

(*L'Ennemi*, FM, X)

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
Qui vont se martelant la poitrine et le front,

57. R. Galand, *op. cit.*, p.,312.

58. Dans la tradition biblique, le cœur «tient un rôle central dans la vie spirituelle : il pense il décide, il ébauche des projets, il affirme des responsabilités» ; «Le cœur est associé à l'esprit» et il «est toujours plus lié à l'esprit qu'à l'âme» (J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 265).

59. Cf. ces vers de *Paysage* (FM, LXXXVI) : «Je fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais».

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !

(*La Mort des artistes, FM, CXXIII*)

Il est significatif que l'idéal des artistes soit symbolisé ici par «les fleurs» et par un palais «Capitole» (Il est paru que ce palais est proche de la «roche tarpéienne» d'où l'on précipitait les condamnés à mort : d'où le qualificatif «étrange et sombre»).

Pour ce qui est du cœur ou de l'esprit comme l'édifice, on trouve bien des exemples de cette image : On peut dire, en ce qui concerne le fameux poème *Les Phares*, que le phare symbolise les activités d'un artiste et ses œuvres d'art, susceptibles de témoigner de la dignité du genre humain :

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 !

(*FM, VI*)

Il faut ajouter qu'au lieu de «cet ardent sanglot», la première édition portait «ce long hurlement», et que l'expression originale évoquait quelque chose d'animal. Il est clair que ce remaniement exprime une volonté de spiritualisation de la création artistique.

Toutefois, l'architecture, en tant que résultat d'une action morale, n'est pas toujours présentée sous un aspect bienfaisant, diurne, c'est-à-dire positif :

Et puis, Quelqu'un paraît que tous avaient nié,
Et qui leur dit, railleur et fier : « Dans mon ciboire,

Vous avez, que je crois, assez communiqué
A la joyeuse Messe noire ?

« Chacun de vous m'a fait un temple dans son cœur ;

(*L'Imprévu*, *Ep*, XVIII)

Le sujet de la parole (« Quelqu'un »), c'est Satan. L'architecture spirituelle apparaît ici comme négative, satanique et nocturne.

(3) Le bélier contre la tour

Après que le « cœur » du narrateur ait été comparé au « soleil dans son enfer polaire » (« un bloc rouge et glacé ») dans la deuxième strophe de *Chant d'automne*, l'esprit du narrateur est assimilé à une tour dans la troisième strophe :

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.

(*FM*, LVI)

Il est évident que le « bélier » désigne la machine servant à abattre les portes et les murs des villes ou des châteaux assiégés, mais il n'empêche que nous lisons dans cette image une symbolique animale. D'après J. Chevalier et A. Gheerbrant ⁶⁰, le bélier, « générateur du troupeau », « symbolise la force génésique qui [...] assure la reconduction du cycle vital, au printemps de la vie comme à celui des saisons » ; le bélier est en un mot un symbole de la fécondité. Par ailleurs, il est « une représentation cosmique de la puissance animale, ou animante, du feu, à la fois créateur et destructeur » dans la croyance astrologique. On peut dire qu'il existe dans ces vers une lutte spécifiquement baudelairienne entre l'artificiel et le naturel, entre l'esprit et l'animal, entre tout ce qui est spirituel et tout ce qui est terrestre, entre le haut et le bas. D'après J.-D. Hubert ⁶¹, le son sourd des bûches évoque

60. *Op. cit.*, p. 113-115.

61. *Op. cit.*, p. 151.

«les battements du cœur», qui sont associés aux «coups du bélier infatigable et lourd». Il ne faut pas oublier que «les battements du cœur» suggèrent à la fois le jaillissement de la vie et l'approche de la mort, ainsi que les «bûches» évoquent le feu vital (créateur) en même temps que le froid funèbre (détructeur) : il en est de même du «bélier».

Il est indéniable que «la tour», symbole de l'ascension vers le haut basée sur le labeur de l'esprit, est sans cesse menacée, comme toujours chez Baudelaire, par la force aveugle et agressive de ce qui est naturel, primitif et animal ; il faut souligner pourtant que Baudelaire ne repousse pas complètement cette force bestiale : ambivalence baudelairienne vis-à-vis de l'animalité sous la forme de la double postulation. D'après A. Virel, puisque le bélier, en tant que machine de guerre servant à battre les murailles, permet «d'ouvrir la carapace des collectivités», il «représente bien l'initiation»⁶². «Sa force de pénétration est toutefois ambivalente — commente un auteur du *Dictionnaire des symboles* — : elle fertilise, blesse ou tue»⁶³. N'est-il pas possible qu'on saisisse de vue ésotérique la signification de la quatrième strophe de *Chant d'automne* de ce point ?

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.

Les «chocs funèbres» des bûches qui tombent évoquent d'abord chez le narrateur l'«écho» de «l'échafaud qu'on bâtit», puis «les coups du bélier», enfin le bruit d'«un cercueil» qu'«on cloue», et «ce choc monotone» annonce «un départ» ; nous assistons ici, comme l'a montré J.-D. Hubert⁶⁴, à «l'enterrement de sa jeunesse [la jeunesse du narrateur]» comme à «l'enterrement de l'été». Mais, comme il le dit justement, la «mort ne sera pas l'annihilation, mais le départ pour l'enfer polaire»⁶⁵ ; seulement, il faut signaler qu'on ne peut pas affirmer que la destination du départ soit formellement fixée sur l'«enfer polaire» (2^e strophe). L'esprit qui succombe sous «les coups du bélier» peut être amené à la mort.

62. André Virel, *Histoire de notre image*, Genève, 1965, citée par J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 114-115.

63. *Ibid.*, p. 115.

64. *Op. cit.*, p. 152.

65. *Ibid.*, p. 314.

Cependant, il se peut que, grâce à la force d'initiation du bélier, l'esprit découvre une clef qui permette d'ouvrir la porte inconnue de l'au-delà, de trouver ainsi «du nouveau»⁶⁶.

4. La hantise des animaux dévorants ou rongeurs

Comme on l'a déjà observé, l'édifice de l'esprit chez Baudelaire est décomposé de façon permanente par une force destructrice qui est souvent assimilée à celle des animaux :

DAMNATION

Le banc inextricable et dur,
La passe au col étroit, le maëlstrom vorace,
Agitent moins de sable et de varech impur

Que nos cœurs où pourtant tant de ciel se reflète ;
Ils sont une jetée à l'air noble et massif,
Où le phare reluit, bienfaisante vedette,
Mais que mine en dessous le taret corrosif ;

(*Bribes*, OC, I, p. 189-190)

Si l'on analyse de façon méticuleuse, «nos cœurs» impliquent la mer et la plage, parce que dans ces «cœurs» «se reflète» le ciel, et qu'ils sont aussi «une jetée» sur laquelle s'élève «le phare». On peut dire que «nos cœurs où pourtant tant de ciel se reflète» évoquent l'aspect céleste et spirituel du cœur, tandis que «nos cœurs» («ils») assimilés à «une jetée à l'air noble et massif» avec «le phare» suggèrent l'aspect intellectuel du cœur. Il importe ici d'insister sur le fait que cette «jetée» est mangée par «le taret» d'une manière progressive.

Comme Cl. Pichois le remarque dans ses *Notices* sur *Bribes*⁶⁷, on peut rapprocher *L'Irrémédiable* (FM, LXXXIV) des six premiers vers de *Damnation*, et *L'Irréparable* (FM, LIV) du septième vers : «Mais que mine en dessous le taret corrosif». Citons ici les première et huitième strophes de *L'Irréparable* :

66. Le dernier mot du dernier poème des *Fleurs du Mal*, *Le Voyage* (FM, LXXXVI).

67. OC, I, p. 1174.

Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords,
 Qui vit, s'agite et se tortille,
Et se nourrit de nous comme le vers des morts,
 Comme du chêne la chenille ?
Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords ?

[...]

L'Irréparable ronge avec sa dent maudite
 Notre âme, piteux monument,
Et souvent il attaque, ainsi que le termite,
 Par la base le bâtiment.
L'Irréparable ronge avec sa dent maudite !

Notons qu'un des motifs les plus importants et les plus aimés de Baudelaire, le «Remords» et sa métaphore, les petits animaux parasites, apparaissent dès le début des *Fleurs du Mal*, dès la première strophe du poème-préface *Au Lecteur* :

Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Les adjectifs «vieux», «long» et «aimable» suggèrent la très longue durée de cette symbiose inépuisable avec les animaux exécrables dont l'origine serait antérieure au présent du poème ; par surcroît, il semble, au-delà de l'existence individuelle, qu'elle dure depuis le commencement de la conscience du péché dans le genre humain. (On peut dire que le «nous» du poème-préface implique déjà tout le genre humain.) Ce qui est important dans *L'Irréparable*, c'est que l'animalisation du «Remords» est renforcée par la juxtaposition des verbes («Qui vit, s'agite et se tortille, / Et se nourrit de nous [...]»), qui produit l'impression d'une vive vitalité primitive chez les animaux larvaires, alors que le «nous» du narrateur n'est que «cet agonisant que le loup déjà flaire / Et que surveille le corbeau» (4^e strophe). Nous voulons souligner ainsi que le remords est un sentiment causé par la con-

science d'avoir commis une faute ou un péché, mais c'est un sentiment accompagné de honte et de douleur qui pourrait prouver la conscience persistante du mal et du bien, ainsi que le désir du salut, bien que ce salut dépende d'un miracle : «une miraculeuse aurore» (9^e strophe). Nous en parlerons plus loin dans le chapitre intitulé «Le ver».

Dans la huitième strophe, citée plus haut, nous trouvons une assimilation de la vie intérieure, morale et spirituelle à une architecture, comme on l'a montré à propos du phare : «Notre âme, piteux mouvement, / Et souvent il attaque, ainsi que le termite, / Par la base le bâtiment». Il faut noter que ce «mouvement» est en relation avec «l'Auberge» (6^e strophe) et avec «un théâtre» (10^e dernière strophe) :

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 !

Or, l'animalisation de «l'Irréparable» ou du «Remords» se poursuit tout au long de la présente pièce :

Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane,
Noierons-nous ce vieil ennemi,
Destructeur et gourmand comme la courtisane,
Patient comme la fourmi ?
Dans quel philtre ? — dans quel vin ? — dans quelle tisane ?
(2^e strophe)

Rappelons que, dans *Le Crépuscule du soir*, la «Prostitution» est identifiée aux fourmis et à un ver, ainsi qu'à un ennemi :

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.

(FM, XCV)

Il semble que le mot «ver» ne désigne pas ici celui qui se nourrit de cadavres, mais le ver parasite comme l'helminthe («qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange»). De toute façon, nous nous apercevons que, dans la morsure perpétuelle de ces insectes, de ces vers et de ces rongeurs, il y en a une manière progressive et sournoise qui avance par la base et par l'intérieur du cœur et de l'esprit. René Galand y trouve, avec Gilbert Durand, la figure impitoyable du Temps : «Le Temps mortel et destructeur apparaît dans ce poème sous les diverses manifestations animales que lui attribue l'imagination mythique»⁶⁸. Écoutons G. Durand : «Nous avons vu successivement le temps revêtir le visage thériomorphe et l'agressivité de l'ogre, apparaître à la fois comme l'animé inquiétant et le dévorant terrifiant, symboles de l'animalité renvoyant, soit à l'aspect irrévocablement fugace, soit à la négativité insatiable du destin et de la mort»⁶⁹. Une illustration archétypale du temps rongeur se trouve dans *L'Ennemi* :

— 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 !

(FM, X)

L'Ennemi est le Temps. «Les images qui le caractérisent lui rendent — commente R. Galand— sa forme archétypale d'animal dévorant et buveur de sang»⁷⁰ : le Temps sous la figure de l'ogre ou de la goule. On peut dire que «mon jardin» (1^{ère} strophe), «les terres inondées» (2^e strophe) et «ce sol lavé comme une grève» (3^e strophe) suggèrent la présence du narrateur (qui peut être poète), et que «bien peu de fruits vermeils» symbolisent les œuvres d'art. On s'aperçoit que l'affaiblissement et la dépression de la force créatrice du narrateur fait un vif contraste avec la vitalité croissante du Temps rongeur.

68. *Op. cit.*, p. 310.

69. G. Durand, *op. cit.*, p. 133.

70. R. Galand, *op. cit.*, p. 266.

5. La hantise des dents

On ne saurait trop insister, chez Baudelaire, sur l'image obsédante des dents. En ce qui concerne la «dent maudite» de «l'Irréparable», elle est d'autant plus inquiétante et effrayante que le rongeur apparaît comme anonyme (*L'Irréparable*. Le «termite» (8^e strophe) n'est qu'une forme de la même métaphore). Dans *L'Avertisseur*⁷¹, l'homme est soumis à «la Dent» de «l'insupportable Vipère», symbole de l'esprit qui contredit à tout propos. Dans *L'Horloge*, on trouve l'image du temps dévorant identique à celle qui apparaît dans *L'Ennemi* :

Chaque instant te dévore un morceau du délice
A chaque homme accordé pour toute sa saison.

«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 !

(FM, LXXXV)

On remarque que «la Seconde» est comparée à quelque insecte parasite (mouche ou moustique ?), buveur de sang, et que la «trompe» d'on ne sait quel insecte symbolise le pompage du «Maintenant» qui se nourrit de la vie de l'être humain. Or, le ver possède, en général, non pas des dents mais une trompe, ce qui n'empêche pas que Baudelaire lui suppose les dents :

— Et le ver rongera ta peau comme un remords.

(*Remords posthume*, FM, XXXIII)

Comme on l'a déjà vu dans *Causerie*, le cœur de l'amant baudelairien est préalablement mangé par «la griffe et la dent féroce de la femme» (2^e strophe)⁷² ; la cruauté bestiale de la

71. NFM, in OC, I, p. 140.

72. Cf. une phrase du petit poème en prose *Un cheval de race* : «Le Temps et l'Amour l'ont vainement mordue à belles dents» (SP, XXXIX). Ici, la femme laide est mordue par les «belles dents» du «Temps» et de «l'Amour», et cependant elle reste «délicieuse», «exquise». Est-ce parce qu'elle est déjà semblable à un animal ? : «elle est fourmi, araignée», «elle fait penser à ces chevaux de grande race».

femme est symbolisée par «la griffe et la dent féroce». La femme apparaît ailleurs comme une bête monstrueusement gourmande :

«[...] Voyez avec quelle voracité (non simulée peut-être !) elle [la femme] déchire des lapins vivants et des volailles pépillantes que lui jette son cornac. [...] il [le monstre, c'est-à-dire la femme] lui arrache cruellement la proie, dont les boyaux dévidés restent un instant accrochés aux dents de la bête féroce, de la femme, veux-je dire.

(*La Femme sauvage et la petite-maitresse*, SP XI)

Identification parfaite de la femme à la bête féroce, dont les dents paraissent être l'intermédiaire principal. Une femme goulue presque semblable apparaît dans *Portraits de maitresses* :

Elle mangeait, mâchait, broyait, dévorait, engloutissait, mais avec l'air le plus léger et le plus insouciant du monde. [...] «J'ai faim !» Et elle répétait ces mots jour et nuit en montrant les plus jolies dents du monde, qui vous eussent attendris et égayés à la fois. —J'aurais pu faire ma fortune en la montrant dans les foires comme *monstre polyphage*.

(SP, XLII)

La femme, décrite ainsi de façon emphatique, semble proposer la caricature «d'un monde goulou, affamé de matérialités»⁷³, évoquer en même temps la vitalité primitive et bestiale, qui peut être destructrice sur le plan aussi bien physique que moral ; on peut dire que cette énergie vitale destructrice et fascinante de la femme est rassemblée dans l'expression : «les plus jolies dents du monde».

La hantise des dents renvoie à un conte de Poe, *Bérénice*, que Baudelaire commente dans *Edgar Allan Poe, Sa vie et ses ouvrages* :

Et alors elle montre entre ses pauvres lèvres tortillées toutes ses dents. «Plût à Dieu que je ne les eusse jamais vues, ou que, les ayant vues, je fusse mort !»

73. OC, II, p. 321.

Voilà les dents installées dans la tête de l'homme.⁷⁴

Dans ce conte, la présentation des dents procède d'une façon méticuleuse et, si l'on ose dire, obsédée : «Les dents sont daguerréotypées dans son cerveau, longues, étroites, comme des dents de cheval mort»⁷⁵. La comparaison animale («comme des dents de cheval mort») est une invention spécifique de Baudelaire : on dirait qu'il s'identifie à Poe dans la hantise des dents.

Dans le même article, il présente un autre conte de Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, en citant un assez long passage où se trouve aussi la description d'un mort repoussant, laquelle converge vers l'image des dents :

Il semblait, par ses gestes, nous encourager à prendre patience, nous faisant des signes qui nous semblaient pleins de joie, mais qui ne laissaient pas que d'être bizarres, et souriant immuablement, comme pour déployer une rangée de dents blanches très brillantes [...] ⁷⁶.

Quand l'oiseau le [cadavre] débarrassa de son poids, il chancela, tourna et tomba à moitié, et nous montra tout à fait sa figure. Non, jamais il n'y eut d'objet aussi terrible ! Les yeux n'y étaient plus, et toutes les chairs de la bouche rongées, les dents étaient entièrement à nu. Tel était donc ce sourire qui avait encouragé notre espérance ! ⁷⁷

Les dents présentent, comme les ongles, un aspect bestial de l'être humain, et elles représentent évidemment «l'énergie vitale de l'être»⁷⁸. Elles sont, comme la bouche, à la fois positives (lorsqu'elles construisent), et négatives (lorsqu'elles détruisent). Il semble qu'elles évoquent à la fois la vie et la mort, parce qu'elles aident à prendre la nourriture en même temps qu'elles broient la vie d'autrui. Par ailleurs, n'est-il pas possible qu'elles symbolisent la survie, puisqu'elles subsistent telles qu'elles étaient avant la mort après la putréfaction et la disparition de la chair ? Si le cadavre paraît vivant (*Aventures d'Arthur*

74. *Ibid.*, p. 281.

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*, p. 284.

77. *Ibid.*, p. 286.

78. Myriam Philibert, *La naissance du symbole*, Ed. Dangles, 1991, p. 239.

Gordon Pym), c'est, ce nous semble, à cause de cette spécificité des dents. Et c'est à cause de cette animalité⁷⁹ et de cette ambivalence qui représente la vie (ou la survie) et la mort que Baudelaire s'attache de la sorte à l'image des dents.

6. Le ver

Quelle est la fonction du ver, motif tant aimé de Baudelaire ? En ce qui concerne la symbolique du ver de terre, on peut distinguer deux phases essentielles, celle de la renaissance ou de la survie et celle de la destruction de la vie ou de son anéantissement.

Dans le *Livre de Job*, l'homme est comparé à un ver : « Combien moins l'homme, qui n'est qu'un ver, / Le fils de l'homme, qui n'est qu'un vermisseau ! » (25-6)⁸⁰. Dans *Le Mort joyeux*, le narrateur crie aux vers :

O vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

(*FM*, LXXII, 1^{er} tercet)

Rappelons le dix-septième chapitre de *Job*, qui entretient un rapport étroit avec ce sonnet :

13 C'est le séjour des morts que j'attends pour demeure,
C'est dans les ténèbres que je dressai ma couche ;
14 Je crie à la fosse : Tu es mon père !
Et aux vers : Vous êtes ma mère et ma sœur !

Le « je », mort imaginaire ici, est donc considéré comme fils et frère des vers, alors que chez Baudelaire, les vers sont considérés comme « fils de la pourriture », c'est-à-dire fils des morts en décomposition.

On peut dire qu'il y a, dans ce sonnet, ces deux phases. Le ver, aussi bien que « les corbeaux », apparaît d'un côté comme un destructeur bestial et impitoyable : « noirs com-

79. V. *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 349 : « Les dents symbolisent la force de mastication, l'agressivité due aux appétitions des désirs matériels ».

80. D. P. Miquel, *Dictionnaire symbolique des animaux*, Le Léopard d'Or, 1992, p. 285.

pagnons sans oreille et sans yeux». Il est évident que l'état physique du ver qui est «sans oreille et sans yeux», c'est-à-dire sourd⁸¹ et aveugle signifie «sans esprit et sans cœur» : lacune totale des activités morales, intellectuelles, spirituelles. Le ver est présenté, d'un autre côté, comme vie renaissante, ou vitalité primitive : «fils de la pourriture». Le ver est, dès lors, considéré comme un animal qui peut naître et croître de la putréfaction ou de l'annihilation des êtres animés : énergie vitale puissante qui dépasse la mort. René Galand insiste sur cette dernière phase en citant Mircéa Eliade⁸² : «L'inhumation dans la terre grasse ou le rêve hydrant suggéré par l'image du requin dans l'onde sont des symboles convergents de la vitalité cosmique»⁸³ ; «Le symbole de l'immersion dans l'eau correspond à une croyance analogue en les pouvoirs régénérateurs de la Grande Mère aquatique»⁸⁴. Il semble que cette argumentation soit assez convaincante, mais le sujet de ce sonnet ne s'explique pas bien ; signalons que ce sujet réside en le dernier tercet :

A 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 !

La question posée aux «vers» : «s'il est encor quelque torture / Pour ce vieux corps [...]», n'est-elle pas le sujet essentiel du sonnet ? : est-ce qu'il y a une histoire après la fin de l'Histoire ?

Comme nous l'avons déjà vu en ce qui concerne *L'Irréparable*, le «Remords» était comparé au «ver» et à la «chenille» (1^{ère} strophe), et l'«Irréparable» au «termite» (8^e strophe) ; et on peut constater que le «Remords» joue un rôle d'une importance primordiale parmi les composantes diverses de l'«Irréparable» et que le «termite» est un rongeur destructeur analogue au «ver».

Il faut souligner que le rapprochement entre le remords et le ver semble bien d'origine biblique. D'après D. P. Miquel, comme le ver ronge les objets et la chair, il est «présenté

81. C'est l'adjectif «sourd» que Baudelaire aime employer pour exprimer l'horreur ; cet adjectif semble suggérer la manque de communication cruelle entre le sujet et l'objet : «Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde ! », dit le narrateur en s'adressant à celle qu'il aime (*FM*, XXV).

82. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 144.

83. R. Galand, *op. cit.*, p. 328.

84. *Ibid.* V. M. Eliade, *op. cit.*, p. 165-166.

par les auteurs bibliques comme le symbole du remords qui ronge le cœur de l'homme coupable (*Judith*, 16, 17 ; *Siracide*, 7, 17) »⁸⁵. Il convient de citer avec D. P. Miquel un verset du *Livre d'Isaïe* : « Car leur ver ne mourra point, et leur feu ne s'éteindra point ; / Et ils seront pour toute chair un objet d'horreur » (66-24. leur : des cadavres des hommes), lequel sera cité par *Marc* (9-48).

Dans le sonnet *Le Mort joyeux*, on observe que le narrateur, délivré des rituels sociaux et religieux, s'imagine être « un mort libre et joyeux » :

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde.

Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;
Plutôt que d'implorer une larme du monde,
Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

Le narrateur désire ardemment un sommeil profond qui puisse lui permettre d'oublier tous les tourments d'ici-bas et la douleur de la mort ; on sait que l'esprit baudelairien est tourmenté et épuisé à la fois dans sa vie personnelle et dans sa poésie :

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte.

Résigne-toi, mon cœur : dors ton sommeil de brute.

Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ;

85. *Op. cit.*, p. 286.

(Le Goût du néant, FM, LXXX)

L'«esprit», assimilé à un «vieux cheval», est «vaincu, fourbu»; «fourbu», «inflammation du tissu réticulaire du pied chez le cheval» (*Littre*). Il est important que cet «esprit» soit comparé à une bête; faut-il rappeler la formule célèbre sur la double postulation: celle de l'ascension vers Dieu, la spiritualité, et celle de la descente vers Satan, l'animalité? Si l'esprit humain renonce à suivre la première postulation ascendante, il ne lui restera nécessairement qu'à descendre vers l'état de déchéance que représente l'animalité; c'est alors que l'être baudelairien désire dormir son «sommeil de brute»: «Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide» (*De profundis clamavi*, FM, XXX). Baudelaire écrit dans la lettre à sa mère du 26 mars 1853: «Il y a des moments où il me prend le désir de dormir infiniment, mais je ne peux plus dormir parce que je pense toujours»⁸⁶, et dans son *Projet de préface pour Les Fleurs du Mal*: «J'aspire à un repos absolu et à une nuit continue. [...] Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, dormir et encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique vœu. Vœu infâme et dégoûtant, mais sincère»⁸⁷.

Toutefois l'esprit baudelairien n'arrive pas à se plonger dans un «sommeil de brute»; ce genre de sommeil n'est qu'un «vœu» chez Baudelaire:

Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
 Dans un sommeil, douteux comme la mort,
 [...]

(Le Léthé, FM (A), XXX)

Baudelaire sait que le «sommeil» qu'il souhaite ne lui assure pas «un repos absolu»⁸⁸. Quant à la question posée dans *Le Mort joyeux*: «s'il est encor quelque torture», «quelque torture» était, dans la publication originale (*Le Messager de l'Assemblée*, 9 avril 1857), «quelque morsure»; on peut dire que la version postérieure est plus psychologique et abstraite,

86. *Cor*, I, p. 193.

87. *OC*, I, p. 185-186.

88. Il faut souligner que dans *Les Epaves* (1866), l'expression «douteux comme la mort» (1857) est corrigée en «aussi doux que la mort». Il semble que le vœu de se plonger dans une inconscience absolue devienne, au fil des ans, de plus en plus puissant chez Baudelaire.

en un mot métaphysique, cependant que la «morsure» évoque le désir animal qui est l'aiguillon de la vie et le moteur de l'Histoire. Nous voulons remarquer qu'il s'agit d'une «torture» morale ou spirituelle, provenant de l'esprit qui désire s'identifier à l'animalité, mais en vain. Notons à nouveau que puisque le «ver» est un animal «sans oreille et sans yeux», il peut ronger le mort «sans remords»; de sorte qu'il est possible de demander à ce «ver» si le cadavre du «mort libre et joyeux», dégradé dans l'animalité («sans âme»), a encore conscience de sa honte du péché (ici, la descente vers l'animalité), c'est-à-dire du remords.

A propos d'un sommeil incertain et d'une torture posthume, il faut citer ces vers («vous» : «Des Écorchés et des Squelettes») :

Voulez-vous (d'un destin trop dur
Épouvantable et clair emblème !)
Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr ;

Qu'envers nous le Néant est traître ;
Que tout, même la Mort, nous ment,
Et que sempiternellement,
Hélas ! il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
Écorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu ?

(*Le Squelette laboureur, FM, XCIV*)

On peut dire que «quelque pays inconnu» fait allusion à l'au-delà. Baudelaire se demande ici si l'être humain devra continuer à jamais, même dans l'au-delà, le labeur «sanglant», mais sans réponse.