

LES IMAGES DES TÉNÈBRES DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE
CHARLES BAUDELAIRE

Monsieur Chaiwat Rerkchaisi

Ce mémoire fait partie des études supérieures conformément au
Règlement du Diplôme d'études supérieures
Département des Langues Occidentales
Faculté des Lettres
Université Chulalongkorn
Année académique 2015

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

ภาพลักษณ์ของห่วงอนุกรมในกวีนิพนธ์ของชาร์ลส์ โบคแลร์

นายชัยวัฒน์ ฤกษ์ชัยศรี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรบัณฑิต

สาขาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Sujet LES IMAGES DES TÉNÉBRES DANS L'ŒUVRE
POÉTIQUE DE CHARLES BAUDELAIRE
Par Monsieur Chaiwat Rerkchaisi
Département Langues Occidentales
Directrice de Mémoire Mademoiselle Atiporn Sathirasut, Ph.D.

Accepté par la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn comme faisant partie du Master, conformément au règlement du Diplôme de Master :

.....Doyen de la Faculté des Lettres
(Professeur Associé Kingkarn Thepkanjana, Ph.D.)

Le jury

.....Président
(Professeur Assistant Piriyaudit Manit, Ph.D.)

.....Directrice de Mémoire
(Mademoiselle Atiporn Sathirasut, Ph.D.)

.....Membre externe
(Professeur Associé Kachitra Bhangnanda, Ph.D.)

ชัยวัฒน์ ฤกษ์ชัยศรี : ภาพลักษณ์ของห้วงอนธการในกวีนิพนธ์ของชาร์ลส์ โบดแลร์.
(LES IMAGES DES TÉNÈBRES DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE CHARLES
BAUDELAIRE) อ.ที่ปริกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อ.ดร.อดิพร เสถียรสุด, 138 หน้า.

ในผลงานรวมเล่มกวีนิพนธ์ Les Fleurs du Mal, Le Spleen de Paris และบทกวีอื่นๆที่ปรากฏใน la poésie de jeunesse ชาร์ลส์ โบดแลร์นำเสนอภาพของห้วงอนธการที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งปรับเปลี่ยนไปตามแก่นเรื่องและบริบท การศึกษาภาพลักษณ์ที่แตกต่างกันของห้วงอนธการและสัมพันธ์ภาพทางความหมายอันเป็นองค์ประกอบในการสร้างจินตภาพส่วนบุคคลจึงเป็นประเด็นศึกษาสำคัญของงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้

การศึกษาแบ่งเป็น 3 ส่วน ส่วนแรกกล่าวถึง ภาพแทนของห้วงอนธการในแก่นเรื่อง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ให้ความหมายต่างไปจากการตีความตามขนบ ส่วนที่ 2 เป็นการวิเคราะห์ภาพลักษณ์ต่างๆของห้วงอนธการตามทัศนะของผู้ประพันธ์ ผ่านการเชื่อมโยงนัยยะจากคำศัพท์ ส่วนสุดท้ายศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภาพลักษณ์ที่แตกต่างกันของห้วงอนธการ ในฐานะจินตภาพองค์รวมของผู้ประพันธ์

จากการศึกษาพบว่า จินตภาพของห้วงอนธการในงานกวีนิพนธ์ของชาร์ลส์ โบดแลร์มีลักษณะสำคัญ 4 ประการ คือสะท้อนภาพสิ่งที่ผู้ประพันธ์ปรารถนา สภาวะผ่อนคลาย ความหวาดระแวงต่อการเผชิญหน้ากับโลกภายนอก และความกลัวที่จะถูกลงโทษ อีกทั้งยังมีความหมายเชิงจิตวิทยาอันสอดคล้องกับ การสร้างสรรค์ การทำลาย การหลอมรวม และการแบ่งแยก การเชื่อมโยงดังกล่าวเผยให้เห็นว่า จินตภาพของห้วงอนธการเป็นสัญลักษณ์สนับสนุนแก่นเรื่อง และเป็นแกนกลางของโลกที่ชาร์ลส์ โบดแลร์สร้างสรรค์ในบทกวี

ภาควิชา..... ภาษาตะวันตก..... ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา..... ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปริกษาหลัก.....
ปีการศึกษา 2558.....

558 01184 22 : MENTION LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

MOTS CLÉS : IMAGES / TÉNÈBRES / PSYCHOCRITIQUE / CHARLES BAUDELAIRE

CHAIWAT RERKCHASI: LES IMAGES DES TÉNÈBRES DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE CHARLES BAUDELAIRE. DIRECTRICE DE MÉMOIRE : MADEMOISELLE ATIPORN SATHIRASUT, Ph.D. 138 pp.

Dans Les Fleurs du Mal, Le Spleen de Paris et la poésie de jeunesse, Charles Baudelaire applique à plusieurs reprises la représentation des ténèbres telle qu'un élément symbolique. L'auteur illustre les images des ténèbres alternativement avec les valeurs reçues et ses revalorisations subversives. L'objectif de cette recherche est d'étudier ces images différentes et d'entreprendre leur association d'idées, qui structure le monde imaginaire de Charles Baudelaire.

Cette étude se divise en 3 parties. La première se concentre sur l'analyse des thèmes qui représentent les ténèbres et leurs valeurs subversives. La deuxième concerne l'aspect sémantique sur les différentes images des ténèbres dans le texte. La dernière vise à étudier leur interrelation qui forme le mythe personnel ou l'univers imaginaire du poète.

Le résultat de ces études montre que les différentes images des ténèbres relie aux idées de désirs, commodités, angoisses et de châtiments, et qu'elles reflètent les fonctions psychologiques comprenant la création, la destruction, l'union et la séparation. Ces associations affermissent la thématique baudelairienne. Cette recherche révèle aussi que l'univers imaginaire de Baudelaire, dans lequel celui-ci définit de nouveau le moi et le monde, est basé sur ces images des ténèbres.

Département :Langues Occidentales..... Signature de l'étudiant.....

Section :Langue et littérature françaises..... Signature de la Directrice de Mémoire.....

Année académique :2015.....

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord manifester ici ma gratitude la plus sincère au professeur Atiporn Sathirasut, ma directrice de mémoire, dont les conseils précieux et la patience considérable m'ont aidé à réaliser ce mémoire. Un grand merci à Mme Julie POMPONI pour son aide et sa sympathie.

Qu'il me soit permis de témoigner ma reconnaissance profonde au professeur Pirayadit Manit et au professeur Kachitra Bhangananda pour leurs suggestions.

Je tiens également à remercier tous les professeurs de français de l'université Chulalongkorn et ceux de l'université Silpakorn, qui m'ont nourri de leurs connaissances.

Mes remerciements vont aussi à ma famille et à mes amis pour leur encouragement tout au long du travail.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ EN THAÏ.....	iv
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS.....	v
REMERCIEMENTS.....	vi
TABLE DES MATIÈRES.....	vii
SYSTÈME DE RÉFÉRENCE.....	ix
CHAPITRE I INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE II TENTATIVES DE LA SUBVERSION DES VALEURS SYMBOLIQUES.....	6
2.1 Personnification de lumière tyrannique et ténèbres généreuses.....	7
2.1.1 Soleil meurtrier et Lumière artificielle.....	7
2.1.2 Dieu injuste et Satan bienfaiteur.....	15
2.2 Métamorphose des puissances contradictoires.....	28
2.2.1 Les contraintes mondiales et l'exercice émancipateur.....	28
2.2.2 La vie funeste et la mort vivace.....	36
CHAPITRE III ÉTUDE SÉMANTIQUE SUR LES TÉNÈBRES.....	48
3.1 Vocabulaire référentiel.....	49
3.1.1 La couleur et l'ambiance.....	49

	Page
3.1.2 Les moments	51
3.1.3 Les lieux	53
3.2 Sens connotatif	54
3.2.1 Désirs	56
3.2.2 Commodités	69
3.2.3 Angoisses	74
3.2.4 Châtiments	78
CHAPITRE IV DES IMAGES OBSÉDANTES AU DYNAMISME PERSONNEL	87
4.1 Interrelation des ténèbres imaginaires	87
4.1.1 Ténèbres diurnes	88
4.1.1.1 Ténèbres de séparation : le monde	89
4.1.1.2 Ténèbres de création : le moi	98
4.1.2 Ténèbres nocturnes	110
4.1.2.1 Ténèbres de destruction : l'accouplement	110
4.1.2.2 Ténèbres d'union : le Non-Être	119
4.2 Dynamisme personnel	126
CHAPITRE V CONCLUSION	130
RÉFÉRENCES	133
BIOGRAPHIE	138

SYSTÈME DE RÉFÉRENCE

Les textes étudiés se rapportent au recueil Œuvres complètes tome I de la Bibliothèque de la Pléiade, publié en 1975 par Gallimard. Sauf indication contraire, nos références à l'œuvre de Charles Baudelaire seront signalées par le titre du poème, le nom de la répartition et le chiffre de la page. Dans la liste qui suit, ces noms désignant les répartitions dans le recueil, représentent Les Fleurs du Mal de l'édition différente :

1861 : les poèmes de la première édition

Les Épaves : les poèmes apportés dans la deuxième édition

1868 : les poèmes apportés dans la troisième édition

Mais *Le Spleen de Paris* et *la poésie de jeunesse* réfèrent aux œuvres concernant sans déviation.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

La célébrité considérable de Charles Baudelaire est sans doute responsable de la modernité poétique dans Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris. Dans ses œuvres, il existe par rapport à la condition humaine une combinaison de chair et d'esprit, un mélange de solennité et d'amertume, et une alliance d'éternité et d'intimité.¹ Depuis leur première parution au XIXe siècle, les textes baudelairiens sont encore vivants grâce à leurs mots et leurs matières ; jusqu'à présent, les études baudelairiennes ne cessent de se développer pour de nouvelles présentations. « Parce que le secret de son œuvre est à la fois en lui-même et dans une époque qui est encore la nôtre, [...] Baudelaire nous ramène toujours à nous-mêmes : nous ne cessons pas de l'aimer en nous désaimant. »²

Chez Baudelaire, la conscience de soi a une caractéristique complexe : il s'agit d'une fouille extraordinaire de la fatalité humaine, d'une contemplation réaliste du changement nocif, d'une compréhension profonde du double contradictoire, et d'une lucidité du gouffre avide en soi. Ainsi Georges Poulet l'introduit dans son étude :

Qui suis-je, moi Baudelaire ? À cette question que se pose sans cesse le poète, la réponse, immédiate, toujours la même, est la suivante. Je suis un homme, c'est-à-dire un être déchu, honteux d'exister, faisant le mal, piétant dans une boue qui ne diffère pas de moi-même.³

¹ Valéry, P., 19 février 1924 Conférence de Paul Valéry sur Baudelaire [Online], 19 février 2009. Source http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2009/02/19-f%C3%A9vrier-1924conf%C3%A9rence-de-paul-val%C3%A9ry-sur-baudelaire.html.

² Pichois, C., "Préface," dans Baudelaire, C., Œuvres complètes tome I, Pichois, C., éditeur (Paris: Gallimard, 1975), Page XXII.

³ Poulet, G., La Poésie éclatée (Paris: Presse Universitaire de France, 1980), Page 11.

Ce que Baudelaire découvre concerne la question existentielle de l'humanité : nous partageons le même destin. En tant que poète, il est représentatif de la bassesse humaine ; son état n'est pas tout à fait exceptionnel, mais son attitude sur la vie, sa valorisation sur ses expériences et sa présentation artistique sont elles-mêmes originales. Il est commode de décider que l'œuvre est complètement indépendante de son écrivain. « Une pareille vue est presque toujours une erreur, et, dans la cas particulier de Baudelaire, c'est une absurdité. »⁴ L'univers imaginaire dans les vers baudelairiens n'est pas en fait une rêverie gratuite, il ressort de la conscience en soi, il vise à exprimer au-dessus du plan matériel l'inexprimé et recréer au-dessus des limites réelles une autre possibilité. Dans le monde du possible que le poète invente pour s'inventer, il s'établit une particulière logique dont les éléments s'y répondent harmonieusement

L'interprétation d'un élément imaginaire dépend considérablement du thème et du contexte. L'univers imaginaire que Baudelaire versifie est plutôt ténébreux que lumineux : soit dans le terme de l'obscurité, soit dans le sens de la moralité. Le poète applique à plusieurs poèmes la représentation poétique des ténèbres comme l'élément scénique et symbolique. Les vocabulaires désignant littéralement « les ténèbres » sont retrouvés dans 123 poèmes sur 162 des Fleurs du Mal et 28 poèmes en prose sur 50 du Spleen de Paris ; d'ailleurs, il existe aussi des expressions qui impliquent l'image des ténèbres.

La variété des valeurs poétiques sur les ténèbres chez Baudelaire intéresse certains critiques. Jean-Pierre Richard souligne dans *Profondeur de Baudelaire* que le gouffre baudelairien représente « à la fois la viduité du monde et le creux intérieur de la conscience, l'espace d'extase et de vertige qui constitue le lieu de la spiritualité baudelairienne. »⁵ Et par ce gouffre, l'activité de l'imaginaire parvient à remplir le vide intérieur et à humaniser le poète. Georges Poulet trouve

⁴ Porché, F., Baudelaire: histoire d'une âme (Paris: Flammarion, 1944), Page 137.

⁵ Richard, J.-P., Poésie de profondeur (Paris: Édition du Seuil, 1955), Page 95.

que dans l'abîme baudelairien, il existe deux pôles contradictoires : d'une part, il s'agit de la présence du potentiel créatif, de l'autre, c'est l'absence tragique de l'existence.⁶ Antoine Gérard fait une remarque qu'une lecture complète des Fleurs du Mal suffit pour découvrir que le thème de la Nuit est loin d'y être simple et d'y produire toujours le même effet.⁷ Selon son article sur le thème de la Nuit baudelairienne, il conclut que les ténèbres nocturnes permettent au poète l'approfondissement vers la correspondance surnaturelle, et qu'elles s'étendent jusqu'à l'infini où le poète pourrait se reposer.

Vu des aspects variables des ténèbres baudelairiennes, nous nous intéressons à étudier leurs images en nous concentrant sur la distinction sémantique et la valeur typique. Afin de découvrir l'emploi des expressions, leurs contextes thématiques et leurs représentations symboliques, il faut la superposition de l'ouvrage entier. La méthode de la superposition des textes d'un même auteur correspond bien à la psychocritique de Charles Mauron. Malgré la connaissance des processus inconscients en général, la psychocritique n'est pas un thérapeute psychologique ; elle vise principalement à la critique littéraire. Avec la psychocritique, Mauron propose une étude sur les formes et les relations des expressions probables qui ressortent plus ou moins de l'inconscient de l'écrivain. Ce sont les expressions répétées qui reflètent la personnalité inconsciente et le dynamisme intérieur de l'auteur comme Gaston Bachelard résume : « Ce sont (...) dans le domaine de l'imagination favorite qu'on croit puisées dans les spectacles du monde et qui ne sont que des *projections* d'une âme obscure. »⁸ [C'est Bachelard qui souligne.]

La méthode de psychocritique est généralement fondée sur la suite des quatre opérations principales.⁹ Premièrement, nous faisons apparaître, après avoir superposé des textes, des réseaux d'association ou des groupements d'images. En deuxième lieu, nous étudions

⁶ Poulet, G., Page 30.

⁷ Gérard, A., "La Nuit," dans Vis-à-vis ou le double regard critique (Paris: Presse universitaire de France, 1982), Page 175.

⁸ Bachelard, G., L'Eau et les Rêves (Paris: José Corti, 1942), Page 26.

⁹ Mauron, C., Des métaphores obsédantes au mythe personnel (Paris: José Corti, 1980), Page 32.

textuellement leur répétition, leur évolution et leur structuration. Cette étape de l'opération combine l'association des thèmes variés et la fantaisie métaphorique qui aboutissent ensuite à l'image d'un mythe personnel qui est considéré comme expressions conscientes de la personnalité inconsciente. Finalement, les résultats acquis sont contrôlés par comparaison avec les expériences de l'écrivain. Mauron souligne que les deux premières opérations sont essentielles : elles peuvent être illustrées d'exemples multiples dans les limites d'un ouvrage unique.

De plus, Charles Mauron a appliqué la psychocritique aux textes de Baudelaire comme un des exemples dans son introduction de la méthode. Le critique fait premièrement des remarques sur la lourdeur élastique de la chevelure, qui va depuis la personne aimée dans *Un hémisphère dans une chevelure* et *la Belle Dorothée* jusqu'au monstre du cauchemar présenté dans une lettre personnelle. Cette lourdeur est associée à la chute contre laquelle certains personnages luttent de tous leurs efforts selon *L'Albatros*, *Mauvais Vitrier* et *Une mort héroïque*. L'opposition qui court de poème en poème représente deux aspects de la personnalité du poète : l'angoisse d'abandon et celle d'agression. La première, appelée selon Mauron « l'identification maternelle », se caractérise de rôle passif, de solitude et de déception, qui ramènent à la recherche du bonheur perdu. Le second groupe d'idées, nommé « paternel », se lie au rôle actif, à la domination et à la virilité, auquel le poète s'identifie volontiers. La richesse des personnalités contrastées procure un équilibre caractériel qui joue de l'instabilité chez Baudelaire. Mauron résume que cet équilibre du poète désigne de la solitude au contact extatique, d'un duel de plus en plus violent à la décharge agressive : c'est d'une solitude négative à une solitude positive. La structure du mythe baudelairien se base sur ces associations. Pour appuyer sur sa thèse Mauron se réfère finalement aux journaux intimes et aux lettres personnelles, dans lesquels le poète met presque toujours l'accent sur la bipolarité morale.

Malgré la même méthode, le point de départ différent pourrait nous révéler d'autres aspects complémentaires qui favorisent une nouvelle compréhension sur les mêmes textes. Puisque l'image des

ténèbres est présente partout, avec thèmes différents, sans valeurs très fixées, dans les œuvres baudelairiennes, nous nous intéressons principalement aux représentations textuelles des ténèbres. L'œuvre baudelairienne, qu'elle soit composée en vers ou en prose, nous permet de pénétrer dans le monde purement imaginaire du poète. Il s'agit des Fleurs du Mal de l'édition complète, du Spleen de Paris et de la poésie de jeunesse, dont dans les 151 poèmes sur 212 Baudelaire emprunte les vocabulaires des « ténèbres ». Nous prêtons notre attention non seulement à leur sens dénoté, mais aussi à sens connoté qu'on peut dégager dans d'autres expressions ou d'autres thèmes. C'est pour répondre à ces deux questions principales. À tout l'ensemble de l'ouvrage, quelles sont les images différentes illustrées par le poète ? Et dans quelle mesure chaque image reflète-t-elle le mythe baudelairien ?

Scindée en trois parties, notre recherche propose en premier lieu d'examiner les relations entre l'image de la lumière et celle des ténèbres à travers les thèmes. Cette étude réaffirme la préférence de l'ambiance noire chez le poète. La deuxième partie se penche sur l'analyse sémantique des vocabulaires. Nous les regrouperons, par le sens référentiel d'une part, par la valeur connotative de l'autre. C'est à travers la connotation que nous découvrirons les associations d'idées et les fonctions psychologiques de l'imaginaire personnel. Dans la troisième partie, notre analyse sera centrée sur les images référentielles que désigne chaque type des ténèbres baudelairiennes. Avec ces images, nous verrons la structuration du monde imaginaire où dominant le mythe personnel et le dynamisme de la vie créatrice du poète Baudelaire.

CHAPITRE II

TENTATIVES DE LA SUBVERSION DES VALEURS SYMBOLIQUES

Pour approcher l'imaginaire de l'auteur, il faut découvrir les associations d'idées, tantôt volontaires, tantôt involontaires, sous les structurations du texte.¹ Un créateur de l'œuvre littéraire applique aux images poétiques qui sont, chez lui, utilisées fréquemment, soit le symbolisme collectif, soit l'idéologie individuelle.² Baudelaire expose lui-même dans le *Salon de 1859* : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relatives ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination qui les met en réquisition toutes à la fois. »³ Selon le symbolisme archétypal, « dès la plus lointaine préhistorique, l'Homme a senti et sans doute exprimé son amour de la lumière et sa peur des ténèbres. »⁴ L'idée de bien se lie automatiquement à l'image de la lumière. Alors, la lumière représente généralement « les vertus surnaturelles ». ⁵ Cependant, Charles Baudelaire ne considère pas toujours le caractère lumineux comme la bienveillance ; il donne une grande préférence à l'aspect ténébreux.

Notre étude de ce chapitre se consacrera aux rapports subversifs dans les thèmes régulièrement traités par l'auteur des Fleurs du

¹ Mauron, C., Des métaphores obsédantes au mythe personnel (Paris: Librairie José Corti, 1980), Page 23.

² Rank, O., L'art et l'artiste (Paris: Éditions Payot&Rivages, 1998), Pages 92-93.

³ "Salon 1859," dans Œuvres complètes, Ruff, M. A., editor (Paris: Édition du Seuil, 1968), Page 399.

⁴ Frappier, J., "Le thème de la lumière de la chanson de Roland au Roman de la rose," dans Cahier de l'Association internationale des études françaises 20 (mai 1968), Page 101.

⁵ Tonnelat, M.-A., "Lumière: histoire des idées," Encyclopædia Universalis 14 (1994): 40.

Mal et du Spleen de Paris. Ceux-là seront mis en association avec le stéréotype et la valeur propre au poète. Sous cet angle, nous traiterons deux sujets capitaux : le mal dans la lumière et le bien au sein des ténèbres, et aussi la libération des dominations corruptrices. Nous étudierons, en premier lieu, les personnages représentatifs de deux domaines opposés, puis leurs incarnations dans la loi mondiale.

2.1 Personnification de lumière tyrannique et ténèbres généreuses

Par rapport à l'ordre naturel, la lumière favorise, en particulier chez l'être humain, la perception visuelle pourvoyant facilement, d'une part, la distinction nette parmi de multiples objets du monde extérieur et, d'autre part, la sécurité contre des risques dans l'obscurité. De plus, la clarté et la lucidité renvoient également au sens figuré de l'intelligence qui semble, pourtant, relative à un raisonnement logique donné. Le caractère lumineux dans la nature, sur lequel, selon l'image archétypale, l'homme projette l'image de la bonté, fournit la félicité et la condition indispensable de la vie humaine. Ainsi pourrions-nous considérer que la lumière porte sur elle-même la propre puissance. Et les ténèbres représentent les traits contraires : la stérilité, la bêtise et la mort.

Dans sa création poétique, Baudelaire exploite aussi ces caractéristiques remarquables, mais il ajoute à ces deux aspects certaines valeurs particulières, résultat de son interprétation et sa revalorisation. Afin d'étudier l'association d'idées de la domination de la lumière et celle des ténèbres dans les thèmes appliqués au texte, il faudrait commencer avec un élément qui nous amène au rayonnement naturel : le soleil.

2.1.1 Soleil meurtrier et Lumière artificielle

Baudelaire poète associe à l'idée solaire les images assez diverses dont l'une, significative et typique, concerne la violence exécutée sur des vies terrestres. Dans *Le Voyage*, le plus long poème des Fleurs du Mal, le soleil se voit comme un motif abîmant la tendresse de l'homme, même son souvenir inoubliable :

La glace qui les mord, les soleils les cuivent
Effacent lentement la marque des baisers.

(CXXVI *Le Voyage*, 1861, P.130)

À quelques vers suivants, le soleil se compare à une arme de supplice dont un être céleste, avec son autorité incontestable, se sert de sorte que sa victime subisse une poussée fatale. Le rayon du soleil est négativement qualifié :

La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils

La valeur dépréciative du substantif « soleil » s'accroît lorsqu'il est suivi de certains adjectifs épithètes: par exemple, « malsain », « cruel », « noir », « soucieux », « brûlant ».

Le lever du soleil, plutôt que la représentation traditionnelle d'une annonce consolante et un bonheur promis, désigne, d'un ton ironique, aux derniers vers du *Crépuscule du matin*, l'introduction de l'ardeur inévitable et le cycle de la vie pénible :

L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avance lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignant ses outils, vieillards laborieux.

(CIII *Le Crépuscule du matin*, 1861, P.104)

L'arrivée de la lumière naturelle interrompt le grand repos privilégié de toutes les vies parisiennes, symbole des rythmes trop actifs et très fatigants, et elle exige brusquement le recommencement des travaux, un vraiment lourd châtiment déclaré par le Créateur depuis l'expulsion hors du jardin paradisiaque.⁶ Le lever du soleil à Paris et le retour incessant du travail, chez Baudelaire, semblent indissociables ; c'est d'une condition

⁶ Voir *Livre de la Genèse*, chap. III v.17-19. « Il [Dieu] dit à l'homme : Puisque tu as écouté la voix de ta femme, et que tu as mangé de l'arbre au sujet duquel je t'avais donné cet ordre : Tu n'en mangeras point. Le sol sera maudit à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie, il produira des épines et des ronces et tu mangeras de l'herbe des champs. C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retrouves dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière. »

insatisfaisante que souffre toute vie. Une telle présentation de l'arrivée solaire se justifie dans ces vers :

Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus
Froids et clairs le Travail s'éveille
(LXXXIX *Le Cygne*, 1861, P.86)

La présence du soleil nous suggère immédiatement l'image du ciel clair. Dans le même poème, un Paris ensoleillé et au milieu d'une journée, la clarté de l'espace céleste désespère un cygne, oiseau sauvage de plumage blanc, attrapé dans la ville poussiéreuse et desséchée, cherchant l'eau pure :

« Eau, quand donc pleuvra-tu ? quand tonneras-tu,
..... [foudre ? »
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des blasphèmes à Dieu !
(Ibid.)

Encore une autre fois :

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et
[terrible
(XXV *La Belle Dorothée, Le Spleen de Paris*, P.316)

L'image de la cruauté provenant de la lumière naturelle nous permet de dire que la fonction du soleil envers l'homme est de réduire jusqu'à l'état misérable, et qu'au lieu de soulager d'une façon délicate, des soleils meurtrissent peu à peu avec une violence véritable et une efficacité mortelle, ses proies terrestres à chaque apparition.

Mais, le soleil du texte baudelairien ne possède simplement qu'une seule dimension. Il n'est positivement illustré qu'avec deux caractères : l'une est de désigner allégoriquement une splendeur privée de son caractère naturel, adressée, par exemple, à une femme R « Étoile de mes yeux, soleil de ma nature / Vous, mon ange et ma passion »⁷ R et l'autre est de se retirer du monde R « Que les soleils sont beaux dans les

⁷ XXIX *Une charogne*, 1861, Page 32.

chaudes soirées ! »⁸ L'affaiblissement de la lumière fait disparaître la distinction nette du monde extérieur et enfin tout se mêle intimement dans le sein ténébreux :

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

(*XLVII Harmonie du soir*, 1861, P.47)

Dans *Notes nouvelles sur Poe*, Baudelaire décrit la qualité du crépuscule comme « la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves. »⁹ Par rapport à cette valorisation de la transposition temporelle, l'engouffrement des ténèbres est, en raison de sa vivacité, beaucoup plus favorable que la pleine lumière:

Je fermerai partout portière et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
Alors, je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin ;

(*LXXXVI Paysage*, 1861, P.82)

La préférence pour les ténèbres suscite l'isomorphisme d'une tentative du refus contre la lumière.

Cependant l'univers baudelairien n'est pas tout à fait noir. Au milieu du gouffre, il paraît presque toujours une illumination faible. Georges Poulet¹⁰ remarque la présence des lampes, lustres, réverbères, appareils d'éclairage de toutes sortes qui, à la fois, recréent la lumière propre au poète et renvoient la clarté solaire. Puisque le reniement de la lumière naturelle correspond à l'importance de l'éclairage artificiel, ce dernier représente qualitativement un élément que nous pouvons estimer ténébreux. Bien que le feu et la flamme fournissent aussi la lumière, leur éclairage ressemble peu à l'éclairement du soleil. Gaston Bachelard, un

⁸ *XXXVI Le Balcon*, Ibid., Page 34.

⁹ Baudelaire, C., "Notes nouvelles sur Poe" citées dans Poulet, G., *La poésie éclatée* (Paris: Presse Universitaire de France, 1980), Page 25.

¹⁰ Poulet, G., Ibid., Page 59.

philosophe dont une grande partie de ses études se consacre aux quatre éléments fondamentaux, trouve que la flamme évoque à la vue directe la voie royale vers l'esprit imaginaire chez l'homme.¹¹ Contrairement à la portée réelle que la clarté indiscrete du soleil fait naître par la sensibilité visuelle, le feu, lueur inventée pour un espace limité, peut mener plus ou moins l'imagination à la réalité. La lumière artificielle favorisant la nature du poète, lui permet une introspection au fond de sa propre âme.

Loin de l'imitation aveugle de rôle dominateur du soleil, l'invention du feu se base sur un échappement contre la puissance corruptrice de la lumière et un lancement pour une possibilité de se soustraire à la vie écrasante. La rigidité de la lumière est contestée par le pouvoir libérateur de la lumière artificielle. L'introspection devient la manifestation centrifuge dans laquelle une nouvelle illumination encourage le poète à se détourner de la clarté solaire, à se rétablir et se construire :

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,
Qu'un Ange très savant a sans doute aimantés ;
Ils marchent, ces divins frères qui sont mes frères,
Secouant dans mes yeux leurs feux diamantés.

Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,
Ils conduisent mes pas dans la route du Beau ;
(*XLIII Le Flambeau vivant, 1861, P.43*)

La présence de l'éclairage conducteur dépend nécessairement de l'ambiance obscure. Et ces « feux diamantés » sont adorés « d'Ange » avec cette épithète « savant » qui caractérise en particulier, chez Baudelaire, Satan : opposant de Dieu et de sa lumière (la qualification de cet épithète et l'opposition personnifiée seront ultérieurement développés dans ce même chapitre). La lumière artificielle porte d'une manière

¹¹ Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle* (Paris: Presse Universitaire de France, 1961), Page 1. « La flamme, parmi les objets du monde qui appellent la rêverie, est un des plus grands *opérateurs d'images* (...) La flamme porte sa valeur de métaphores et d'images dans les domaines de méditation les plus divers. » [souligné par Bachelard]

pertinente des caractères mystérieux et spectaculaires, autant que la capacité de se réserver contre la puissance solaire et divine.

Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique
Qu'ont les cierges brûlant en plein jour ; le soleil
Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique ;

Ils célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil ;
Vous marchez en chantant le réveil de mon âme,
Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme.

(Ibid., P.44)

Implicitement, « le réveil de mon âme » suggère parallèlement la mort du corps : autrement dit, la contrainte de la vie réelle. De plus, cette stagnation physique coïncide intimement au substantif « les cierges » qui impliquent une nuance religieuse. Ainsi pouvons-nous dire que la lumière artificielle se met à l'inverse de l'éclairement naturel et céleste :

Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus féconde, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre.

(XXXV *Les Fenêtres, Le Spleen de Paris*, P.339)

et qu'elle pousse avec efficacité le poète à se plonger dans l'imagination sans bords :

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit.

(CXXXVI *Le Voyage, 1861*, P.129)

Au milieu des ténèbres, l'imagination lui inspire alors un nouvel univers :

Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère

(LXXXVI *Paysage, 1861*, P.82)

Baudelaire dit dans *le Salon de 1859* : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive. »¹² Pourquoi la formation de l'univers imaginaire est-elle si essentielle à Baudelaire ? Parce que l'imagination le fait vivre en dépit du monde « amèrement ensoleillé » :

Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?

(XXXV *Les Fenêtres, Le Spleen de Paris*, P.339)

La lumière artificielle et les ténèbres paraissent régulièrement ensemble. Dans *la poésie éclatée*, Georges Poulet note la représentation entremêlée entre ces deux substances lesquelles semblent incompatibles : « l'univers baudelairien (...) est un monde plus nocturne que diurne, un monde qu'éclairent les lampes à pétrole et les becs de gaz, et où même la chandelle joue un rôle d'autant plus significatif que le faible cercle de clarté qu'elle projette se trouve circonscrit par un vaste cercle ténébreux. »¹³ L'alliance inséparable de l'illumination idéale et l'obscurité complète est très illustrée dans le sonnet *Un fantôme*:

Dans les caveaux d'insondable tristesse

.....
Où jamais n'entre un rayon rose et gai

.....
Par instant brille, et s'allonge, et s'étale
Un spectre fait de grâce et de splendeur.
À sa rêveuse allure orientale,

Quand il atteint sa totale grandeur,
Je reconnais ma belle visiteuse :
C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse.

(XXXVIII *Un fantôme : Les Ténèbres*, 1861, P.38)

Au milieu ténébreux, la lumière artificielle est véritablement belle. Les « Charmants Yeux » qui reflètent tant de flammes éblouissantes, et qui

¹² Baudelaire, C., "Salon de 1859," dans *Œuvres complètes*, Page 396.

¹³ Poulet, G., Page 57.

guident avec tendresse le poète, appartient à l'enchanteresse Beauté. Celle-ci annonce avec fierté dans ces vers :

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 !
(*XVII La Beauté, 1861, P.21*)

La flamme baudelairienne le mène à la recherche du Beau ou la beauté artistique qui est le résultat de l'imagination créatrice. Comme la splendeur des grands artistes fonctionne comme de bons exemples de la lumière artificielle, les créateurs de l'œuvre d'art sont symbolisés ainsi que « les phares » sauvant une vie perdue :

C'est un phare illuminé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !
(*VI Les Phares, 1861, P.14*)

L'expression du « phare allumé » ne s'associe pas seulement aux artistes. Son occurrence est également liée, sur le texte, à Satan :

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques.
(*LXXXIV L'Irrémédiable, 1861, P.80*)

C'est-à-dire que la constellation de la lumière artificielle comprend tout ensemble la préférence pour l'imagination, la capacité de la création artistique, la protestation contre la clarté naturelle, et même la valorisation du dieu infernal. De ce point de vue, nous disons que Satan règne sur le domaine ténébreux tandis que Dieu sur le paradis lumineux. Pour approfondir notre recherche sur la représentation subversive des valeurs symboliques, nous procéderons à l'étude des images de Dieu et de Satan telles qu'elles sont représentées dans les textes baudelairiens.

2.1.2 Dieu injuste et Satan bienfaiteur

Le soleil illuminant et le ciel illuminé, mythologiquement et psychologiquement parlant, signifient l'esprit et le surconscient¹⁴, qui régissent étroitement l'homme au profit social, et qui conduisent aux mœurs et à l'idée religieuse. Selon l'archétype, « Dieu est la lumière à l'état pur, et, dans la mesure où les choses sont lumineuses, elles ne sont pas seulement notables, elles sont divines. Ainsi la lumière unit le beau et le bien dans une synthèse supérieure. »¹⁵

Pourtant, depuis le premier poème de son recueil scandaleux, Baudelaire ne présente pas Dieu tel que le seigneur adorable.

« Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés »
(*I Bénédiction*, 1861, P.9)

Le Créateur ayant créé, par grand amour, l'homme avec sa propre apparence, prive de sa créature la joie de vivre sous prétexte de purifier ses péchés. Plutôt qu'un dessinateur généreux, Dieu est ici un exécuteur de supplice et de punition. Même si le poète est obsédé profondément par le péché originel qui cause la chute, la bienveillance de l'Être suprême reste douteuse parce que l'auteur ne croit pas au bonheur promis après la mort corporelle ou le départ du monde charnel, ni aux inconvénients des plaisirs terrestres dont l'homme puisse se réjouir pendant sa vie pénible. Bien que Dieu soit consolateur dans l'image générale, des expériences vécues nient toujours sa bonne volonté. Baudelaire écrit dans une lettre : « Je désire de tout mon cœur (avec quelle nécessité, personne ne peut le savoir que moi) croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée ; mais comment faire pour le croire ? »¹⁶

Dans l'ouvrage, le poète se montre damné, objet méprisable de l'injustice de Dieu, mis aux misères singulières :

¹⁴ Diel, P., Le symbolisme dans la mythologie grecque (Paris: Petite Bibliothèque de Payot, 2002), Page 47.

¹⁵ Frappier, J., Page 104.

¹⁶ Baudelaire, C., "Lettre à sa mère (le 6 mai 1861)," dans Correspondance générale tome III, Crépet, J., éditeur (Paris: Édition Louis Conard, 1917), Page 280.

Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

(Le Gouffre, 1868, P.142)

Même si l'auteur identifie sa propre condition à la nuit d'où s'absente complètement la lumière, celle-ci est, toujours présente, transformée d'une façon subtile. C'est-à-dire que le soleil, dominateur naturel sur les espaces célestes et terrestres, devient ici l'Être suprême, le dessinateur omnipotent sur toute chose. Par la clairvoyance envers la situation maudite, le destin semblable aux soleils « fouette » leur victime confinée dans les désespoirs sans remède. Cette image enfante peut-être ce vers :

Comme dans un caveau dont la clef est perdue

(XVI Châtiment de l'orgueil, 1861, P.21)

Une marionnette malchanceuse à cause de la conscience de son existence, se fâche amèrement de ses mouvements nés de la moquerie providentielle :

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur

Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres,

(XXXVIII Un fantôme : Les Ténèbres, 1861, P.38)

D'après le poète, Dieu ou la lumière personnifiée a sur lui un mépris.

Néanmoins, est-ce exclusivement lui que ridiculise le Créateur ? Non. Tout conscient du labyrinthe et du rachat mensonger, Baudelaire parle également de certains des damnés de la même fatalité à travers la poésie. Par exemple,

Race d'Abel, chauffe ton ventre

À ton foyer patriarcal ;

Race de Caïn, dans ton antre

Tremble de froid, pauvre chacal !

(CXIX Abel et Caïn, 1861, PP.122-123)

Il s'agit de la prime cause des destinées distinctes, le mythe d'Abel et Caïn : le premier crime selon l'Ancien Testament¹⁷. En travaillant

¹⁷ Voir Livre de la Genèse, chap. IV.

soigneusement sur la motivation logique du meurtre, ne pouvons-nous pas juger que la haine sulfureuse du criminel mythique ne provient pas de l'injustice de Dieu qui a un amour inégal pour eux ? Le dernier paragraphe de *Madame Bistouri* dans le Spleen de Paris peut effectivement nous intéresser parce que l'auteur pose, avec un regard tout à fait stupéfait, des questions sur la création de Dieu, en particulier sur sa bienveillance ou sa moquerie, sur son génie ou son perversissement. D'après ce morceau des Petits Poèmes en prose, l'écrivain nous raconte une rencontre nocturne avec une étrange femme ayant un goût obsessionnel, presque hystérique, sans avoir de raison, pour des médecins. Voici les phrases :

Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder ? La ville fourmille de monstres innocents. Ô 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 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 ! Ô 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 aurait pu *ne pas se faire* ? [souligné par Baudelaire]

(*XLVII Madame Bistouri, Le Spleen de Paris*, PP.355-356)

En acceptant l'être humain en tant qu'œuvre de création ou bien un « produit », nous pourrions lancer un postulat que l'homme ne peut, par son propre choix, commettre aucune excentricité, ni perversissement. Puisqu'il n'est qu'un « produit », l'accusation ne tombe, méthodiquement et techniquement parlant, vraiment pas sur lui, mais plutôt sur le producteur ou son procès de production. Ainsi le poète critique-t-il, d'une satire dissimulée, la causalité de l'existence des êtres bizarres et méconnaissables. Avec cette perspective dialectique, il est possible que toute la perversion provienne plus ou moins de Dieu. Cette imagerie dans

laquelle le Créateur possède une faculté monstrueuse nous suggère tout de suite celle de la Providence tyrannique.

Dans l'explication archétypale, le soleil et bon Dieu représentent le symbole de la lumière ; nous pourrions donc figurer le symbolisme symétrique et plutôt négatif de Satan ténébreux. L'imagination du couple conflictuel Dieu-Satan fréquente assidument l'œuvre de Baudelaire : l'un signifie la force suprême et castratrice alors que l'autre désigne le « dernier recours des damnés. »¹⁸ Pas à pas, l'homme est poussé vers la chute future et, comme nous avons déjà vu, il est absolument certain que le Créateur a fait preuve de sa souveraineté corruptrice.¹⁹ Contrairement à la rigidité sous l'éblouissement aveuglant, l'archange déchu possède la qualité alchimique avec imprégnation merveilleuse. C'est ainsi que Baudelaire adore la puissance et la grandeur de Satan. Comme son personnage favori, « le mauvais ange passionne Baudelaire à cause de la transmutation des pouvoirs et de tout son attirail de sorcellerie évocatrice »²⁰ ; c'est la raison pour laquelle « il dédie [à Satan] ses derniers chants devenus d'obsédantes litanies. »²¹

Les Litanies de Satan résument manifestement les caractéristiques du rival glorieux contre Seigneur par rapport à la fantaisie de Baudelaire. Au cours de ce poème, Satan est qualifié d'image du savant aussi grand et clairvoyant que Dieu (v.1 et v.22) avec le verbe « savoir » (v.7 et v.19) et « connaître » (v.22). Tout puissant, l'ange infernal est caractérisé d'aspect inventif : « guérisseur » (v.8), « enseigneur » (v.11), « engendrer » (v.14), « magiquement » (v.28) et « apprendre » (v.32). Ses titres passent peu à peu au protecteur d'esprit, à l'instituteur généreux, au consolateur occulte, jusqu'au secoureur d'âme et au nouveau père :

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

¹⁸ Rincé, D., *Baudelaire* (Paris: Fernand Nathan, 1983), Page 6.

¹⁹ Vier, J., "Histoire, substances et poésie des Fleurs du Mal", *Archives des Lettres modernes* 23 (mai 1959), Pages 41-42.

²⁰ Ibid., Page 46.

²¹ Rincé, D., Page 7.

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassé Dieu le Père,
(CXX *Les Litanies de Satan*, 1861, P.125)

À la fin des *Litanies* est présentée la prière du poète auprès de la bienveillance de Satan :

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'épanouissent !
(Ibid.)

Nous avons maintenant le symbole de la source essentielle pour la première protestation contre Dieu, « l'Arbre de Science » sous lequel ce « père adoptif » est, et que le poète sera. Cela accomplit la renommée « Savant » du Satan. De plus, selon l'imaginaire de Baudelaire, c'est par la tête de Satan même que poussent et s'épanouissent le grand tronc et les branches abondantes. L'ombre de l'invention satanique figure pourtant l'esprit sacré, dans l'expression « comme un Temple nouveau », l'image euphémisée de l'enfer dépourvu de trivialité divine. Mais quel est le génie propre à Satan dont parle Baudelaire ? C'est « la conscience dans le Mal. »²² Pierre Emmanuel, qui étudie « la religion baudelairienne », nous suggère que « l'exercice de la conscience, tel que Baudelaire le conçoit, objective le mal et rend capable de le commettre sans en être complice, puisque le mal est la loi de la nature et de la vie. *Faire le mal le sachant*, devise de Baudelaire, c'est pousser consciemment le mal à l'extrême pour que, réciproquement, il pousse la conscience à l'absolu. »²³ [souligné par Emmanuel] La conscience dans le monde renvoie à la conscience dans le Mal. La puissance inventive de Satan, opposée à l'omnipotence créatrice de Dieu, devient, par conséquent, la maîtrise au-dessus du Mal. L'échappement du Mal semble égal à la libération du monde ou, proprement dit, à la mort. En admettant que Dieu représente l'aspect vital,

²² LXXXIV *L'Irrémédiable*, 1861, Page 80.

²³ Emmanuel, P., *Baudelaire, la femme et Dieu* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), Page 102.

nous pouvons constater donc que Satan favorise la vie par le moyen bien contradictoire :

Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, – une folle charmante !
(*CXX Les Litanies de Satan, 1861, P.124*)

L'ange infernal apaise avec générosité la peine des malheureux terrestres :

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques
(*CXXII La Mort des pauvres, 1861, P.127*)

D'ailleurs, les pratiques libératrices auxquelles Baudelaire fait allusion chez Satan, concernent l'ivresse. Celle-ci peut, d'une part, détrôner toutes les règles et, d'autre part, reconstituer de nouvelles valeurs personnelles. Le changement alchimique correspond à l'euphémisme du caractère rebelle de Satan, personnage inverse de Dieu. L'alchimie signifie un dédain contre le règlement naturel estimé comme l'œuvre de la création divine. Ce pouvoir suscite chez les artistes la création inventive, œuvre hors de la nature. Dans la partie *Le vin des Fleurs du Mal*, le poète illustre cette grandeur :

« J'allumerai les yeux de ta femme ravie ;
À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L'huile qui raffermirait les muscles des lutteurs.
(*CIV L'Âme de vin, 1861, P.105*)

Dans le même poème, le vin fertilise aussi l'esprit, source de la poésie :

« En toi, je tomberai, végétale ambrosie,
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,
Pour que de notre amour naisse la poésie
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! »
(Ibid.)

« Une rare fleur », liée à l'originalité et l'exception, « jaillira » ou se poussera verticalement vers le ciel. L'image de la verticalisation confirme plus ou moins l'isomorphisme de la révolte baudelairienne. Paul

Emmanuel cite dans son Baudelaire, la femme et Dieu Paul Arnold²⁴ qui conclut que « Satan représente *la volonté créatrice active de l'Être, la conscience du formel, du fini, du réel* : c'est-à-dire Dieu dans sa chute. » P. Arnold ajoute aussi que « la tendance satanique est donc *désir de rechercher le monde formel.* » [souligné par Arnold] Cela semble l'inspiration capitale par laquelle le poète choisit de commencer le voyage souterrain d'un Ange avec une telle image :

Une Idée, une Forme, un Être
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul œil du Ciel ne pénètre ;
(LXXXIV *L'Irrémédiable*, 1861, P.79)

La création ou la concrétisation affirme en particulier la valorisation de l'existence physique et formelle. L'archétype de Dieu s'oppose nécessairement à celle de Satan qui symbolise la création humaine et l'art. La science du renversement met l'homme en haut, au même niveau que Créateur suprême.

Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie,
– Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,
Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux !
(CVII *Le Vin du solitaire*, 1861, P.109)

En tant qu'artiste, Baudelaire se compare au rayon lumineux du soleil, *un autre* sûrement. Les deux illustrations réciproques se lisent dans *Le Soleil* :

Quand, ainsi qu'un poète, il [le soleil] descend dans
Il ennoblit le sort des choses les plus viles, [les villes
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.
(LXXXVII *Le Soleil*, 1861, P.83)

Le poète est *béni* par Satan avec le don de l'alchimie ; alors, tous les deux se ressemblent qualitativement.

²⁴ Arnold, P. cité dans Emmanuel, P., Page 109.

L'amour de Dieu, sous l'angle un peu empirique, mérite essentiellement des questions. Comme le Père-Créateur, bien loin de fournir à sa créature préférée la félicité matérielle dans un monde corporel, Dieu rend difficile l'achèvement satisfaisant. Dans *Les Litanies de Satan*, Baudelaire illustre d'une manière raisonnable ce dit côté néfaste :

Toi [Satan] qui sais en quels coins des terres envieuses
Le Dieu jaloux cache les pierres précieuses
(*CXX Les Litanies de Satan*, 1861, P.124)

Pareilles à la lumière indiscreète du soleil naturel, les puissances célestes gouvernent avec la tyrannie et l'intolérance le monde qui souffre des circonstances malaisées à vivre. Remarquons cette situation imagée :

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

Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace,
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété
.....
Et l'Ange, châtiant autant, ma foi ! qu'il aime,
De ses poings de géant torture l'anathème ;
(*Le Rebelle*, 1868, PP.139-140)

Tous les efforts pour se libérer deviennent impossibles, et ils coûtent des tourments perpétuels sous l'autorité providentielle : c'est-à-dire que la vie signifie plus de désespoirs que de joie.

En haut, le Ciel ! ce mur de caveau qui l'étouffe,
Plafond illuminé par un opéra bouffe
Où chaque histrion foule un sol ensanglanté.

Terreur du libertin, espoir du fol ermite,
Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.
(*Le Couvercle*, 1868, P.141)

« Le Ciel » ou le « plafond illuminé », pleins des personnages des mythes, ne sont que la séduction fatale, le charme mensonger et, évidemment, l'illusion. Ils évoquent, plutôt que l'invitation ascensionnelle, l'image de barreaux prisonniers. Puis, logiquement, « la grande marmite » ou le monde renvoie à l'enfermement complet dans lequel « Humanité » s'avance inéluctablement vers l'immolation continue pour la prospérité d'un « être extérieur et invisible ». Par rapport à cette représentation, Blaise Allan fait une remarque : « Si (Baudelaire) place avec violence l'accent sur la révolte contre Dieu, c'est que dans *le monde*, donc dans le mensonge [...], une civilisation hypocrite n'a cessé de se servir de Dieu pour fortifier la tyrannie de son système, où tout tend à la mise en esclavage de l'homme. »²⁵ [souligné par Allan] Alors, est-il convenable de se soumettre éternellement au Seigneur despotique ?

Étant donné que la tyrannie de Dieu lui est inadmissible, Baudelaire pense à une révolte ! Sans avoir peur de la violence de l'Ange, contre celui-ci « l'anathème » proteste ardemment dans le but de terminer le long bavardage du dominateur, au dernier vers du *Rebelle*:

Mais le damné répond toujours : Je ne veux pas !
(*Le Rebelle*, 1868, P.140)

De telle manière que l'injustice et la corruption de la lumière divine soient à jamais supprimées, Baudelaire demande que le peuple maudit, comparé à la race de Caïn,

....., au ciel monte
Et sur la terre jette Dieu.
(*CIX Abel et Caïn*, 1861, P.123)

Luc Decaunes montre par son langage l'impression partagée avec le poète : « Jeter Dieu sur la terre ! pour qu'il connaisse à son tour la

²⁵ Allan, B., Introduction aux œuvres de Baudelaire (Paris: Édition de Clairefontome), Page 40.

domination de vivre comme la créature maudite. Réflexe élémentaire, geste de révolte des simples qui en ont assez. Chacun son tour ! »²⁶

Par ailleurs, Dieu ou la puissance de la lumière représente le patriarcat et s'incarne symboliquement dans le traitement de l'être masculin. *Femmes damnées* dans lesquelles deux femmes se dialoguent secrètement et se consolent par de multiples caresses, nous procurent l'image de la cruauté patriarcale :

Mes baisers sont légers comme ces éphémères
Qui caressent le soir les grands lacs transparents,
Et ceux de ton amant creusent leurs ornières
Comme des chariots ou des socs déchirants ;

Ils passeront sur toi comme un lourd attelage
De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié...

(*III Femmes damnées, Les Épaves*, P.153)

Supprimé de la première publication des Fleurs du Mal, ce poème préconise l'homosexualité, gravement attaquée à cette époque-là. En effet, ces vers déclarent l'idée de la culture patriarcale à laquelle s'oppose évidemment la lumière patriarcale. D'une même manière que le pouvoir tyrannique de Dieu, l'exploitation sociale et l'offense masculine R « chariots », « socs déchirants », « lourd attelage » R blessent, abusent et « creusent » l'univers féminin associé à l'isotopie de la nature. Si la domination de la lumière et la souveraineté masculine abîment des membres terrestres, le pouvoir des ténèbres et le régime féminin, au contraire, les soulagent de tendresse maternelle :

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur ! soyez mère
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

(*LVI Chant d'automne, 1861*, P.57)

En tant que mère berceuse, la femme a aussi un rôle de nourricière. Elle est la source privilégiée de la nourriture élémentaire qui

²⁶ Decaunes, L., Charles Baudelaire (Villeneuve-lès-Avignon: Seghers, 1965), Page 94.

répond exclusivement à l'envie primaire du bébé, un être hors de toutes les contraintes sociales.

....., emportant ses petits
 Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
 Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes
 (*XIII Bohémiens en voyage, 1861, P.18*)

Afin de grandir et de s'épanouir, toute vie nécessite la nourriture de la Mère-Terre appelée, chez Baudelaire, Cybèle (une déesse antique représentant la personnification de la nature sauvage comme Déesse Mère des dieux).

Cybèle, qui les [les bohémiens] aime, augmente ses
 Fait couler le rocher et fleurir le désert [verdures
 (Ibid.)

Le Père avec la lumière suscite l'isomorphisme de l'invasion et la souffrance, mais la Mère avec les ténèbres, selon la logique oppositionnelle, renvoie à l'abandon et l'agrément. La relation de la prédominance matriarcale est mise en relief avec le soulagement soit physique, soit moral, pour tout être et même toute chose.

Cybèle alors, fertile en produits généreux,
 Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
 Mais, louve au cœur gonflé de tendresses communes,
 Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.
 (*V J'aime le souvenir..., 1861, P.11*)

L'expression de la louve lactifère évoque l'image de louve nourrissante dans la mythologie romaine de Romulus et Romus²⁷, deux fondateurs de Rome, pères du peuple fort et prestigieux de la grandeur humaine. Très différente de la mère vierge de la culture catholique, la Mère-Terre se réjouit de la fécondité par laquelle toute créature, noble ou monstrueuse, est née avec égalité, sans préférence. Elle est mère qui partage d'une façon équivalente son amour parmi ses enfants, que le poète adore énormément.

²⁷ Bloch, R., "Rome et Empire romain: les origines," *Encyclopædia Universalis* 20 (1992): 207.

Du temps que la Nature en sa verve puissante
 Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
 J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante
 Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux
 (XIX *La Géante*, 1861, P.22)

La générosité du régime matriarcal s'associe au talent libérateur de Satan. Puisque, comme le grand adversaire, Dieu-Créateur impose au poète l'impossibilité d'achever le bonheur, Satan-Inventeur lui pourvoit la faculté consolatrice ainsi que le meilleur allié. Dans la poésie de Baudelaire, la constellation de Lumière-Dieu-Cruauté-Oppresseur s'oppose à celle de Ténèbres-Satan-Générosité-Berceuse. Il s'agit de la subversion des valeurs générales, dans lesquelles la clarté ne félicite pas la prospérité de la vie et les ténèbres ne renvoient pas aux misères. L'association des caractères de Satan nous fait découvrir la relation de la similarité étroite entre les deux rebelles créateurs, l'archange déchu et le poète. *Le Joueur généreux* du Spleen de Paris décrit sa rencontre inattendue entre le poète et Satan. Au début de ce poème en prose, les isotopies de la ressemblance et l'attirance entre les deux damnés sont dominantes :

Hier, à travers la foule du boulevard, je me sentis *frôlé* par un *Être mystérieux* que *j'avais toujours désiré connaître*, et que je *reconnus* tout de suite, *quoi que je ne l'eusse jamais vu*. Il y avait sans doute chez lui, *relativement à moi*, un *désir analogue*, car il me fit, en passant, un clignement d'œil significatif auquel *je me hâtai d'obéir*. Je le *suivis* attentivement...

(XXIX *Le Joueur généreux Le Spleen de Paris*, P.325)

[c'est nous qui soulignons]

Ainsi que les jumeaux, Satan serait donc son double vivant de l'ivresse. Durant cette expérience d'un rêve éveillé, l'auteur montre un grand respect envers ce savant majestueux :

Son Altesse ne tarissait pas en plaisanteries légères et irréfutable, et elle s'exprimait avec une suavité de diction et une tranquillité dans la drôlerie que je n'ai trouvées dans aucun des plus célèbres causeurs de

l'humanité. Elle explique l'absurdité des différentes philosophies qui avaient jusqu'à présent pris possession du cerveau humain, et daigna même de me faire confidant de quelques principes fondamentaux dont il ne me convient pas de partager les bénéfices et la propriété avec qui que ce soit.

(Ibid., P.326)

Il semble que Satan se substitue à un autre salut spirituel et que l'assimilation attirante, que le poète trouve chez ce dieu ténébreux, nous indique cet attribut intellectuel partagé entre eux. Conscients de la corruption divine et rebelles contre le mensonge céleste, Satan et le poète se voient, par leurs yeux sceptiques, leur cheminement métaphysique qui soulage leur vie.

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

(LXXXIV *L'Irrémédiable*, 1861, P.80)

Baudelaire éprouve certains traits communs entre lui et le seigneur infernal ; autrement dit, il adopte l'aspect satanique pour se soigner des misères. Les oppositions de la lumière dans les œuvres baudelairiennes permettent tout l'épanouissement possible pour chaque individu en soulageant, consolant et réconfortant. Ainsi Satan mérite-t-il le titre comme « Père adoptif » ou « le bienfaiteur ».

C'est ainsi que le fond des ténèbres avec éclairage faible se reconstitue le réveil admirable. La lumière artificielle proteste, avec la faculté créatrice, contre une autorité fâcheuse et importune de la lumière naturelle et divine. Les illustrations poétiques de Baudelaire vont à l'inverse. D'après lui, les qualités sacrilèges et profanes permettent d'échapper au deuil alors que les personnages célestes exercent eux-mêmes la détermination néfaste. Par ailleurs, la lumière n'apparaît pas seulement sous la forme de la clarté, elle est aussi liée aux puissances irrésistibles : c'est-à-dire les contraintes que doivent soumettre les hommes.

2.2 Métamorphose des puissances contradictoires

2.2.1 Les contraintes mondiales et l'exercice émancipateur

La lucidité intellectuelle concerne nécessairement la compréhension de la nature. Sa loi rigide sur la créature de la terre suscite une alliance thématique avec les sujets précédents. Il faudrait aussi suivre les caractéristiques de la Nature dans les poèmes baudelairiens pour aborder la force oppressive des thèmes lumineux.

Le sentiment de dégoût qu'exprime le poète à l'égard de la Nature est indéniable. Claude Pichois dit dans la préface du premier tome du recueil Œuvres complètes : « La nature, cruelle, l'afflige : il aime à la voir préparée à sa dilection par les peinture qui l'aident à rêver. »²⁸ Et aussi, par Dominique Rincé, « la nature n'est ni bonne, ni belle, ni confidente, ni fascinante. Le *naturel*, écrit-il, est *abominable*. [...] Des spectacles de la nature, Baudelaire retient d'abord la laideur et la *malignité* [...] À une nature graciée et gracieuse, l'auteur des Fleurs du Mal oppose ainsi sa conception d'une nature fautive et vicieuse ; lieu du péché et du crime, lien par conséquent et fatalement de la *perdition*. »²⁹ [souligné par Rincé]

La Nature, fruit des règles autoritaires de la lumière solaire et divine, nous procure des exemples distingués de la tendance corruptrice des thèmes lumineux. Nous en trouvons un dans un des poèmes définitivement célèbres : *Une charogne*.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple la carasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

(XXIX *Une charogne*, 1861, P.31)

²⁸ Pichois, C., "Préface," dans Baudelaire, C., Œuvres complètes tome I, Pichois, C., éditeur (Paris: Gallimard, 1975) , Page XX.

²⁹ Rincé, D., Page 30.

Tous ensembles, « le soleil » et « le ciel » sont ici associés à l'image de l'abomination de la Nature. L'état de la charogne, corps sans vie ou objet parfaitement passif, laissée au milieu naturel, devient de pire en pire. La sauvagerie et la complicité honteuse de la putréfaction paraissent partout, surtout chez les bêtes, esclaves aveugles de la damnation de la « lumière ». Vers cette charogne dégoûtante, un animal est follement attiré afin de dévorer avec égaiement sa nourriture délicieuse :

Derrière les rochers une chienne inquiète
 Nous regarde d'un œil fâché,
 Épiant le moment de reprendre au squelette
 Le morceau qu'elle avait lâché.

(Ibid., P.32)

Encore une fois, pour un cadavre pendu en plein air,

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
 Détruisent avec rage un pendu déjà mûr ;
 Chacun plantant, comme un outil, son bec impur,
 Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;
 (CXVI *Un voyage à Cythère*, 1861, P.118)

Dans plusieurs cas, la rapacité des animaux signifie un acte insupportable, une destruction la plus honteuse. Baudelaire reproche les animaux qui ignorent l'appréciation artistique. Faute de capacité sublime de la compréhension sur le Beau, le chien dans *le Chien et le flacon* se lancerait, au lieu d'une invention délicate, volontiers vers une chose infecte ressortie de la condition naturelle, en la croyant agréable.

Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet
 d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-
 être dévoré.

(VIII *Le Chien et le flacon*, *Le Spleen de Paris*, P.284)

Là, le champ lexical de la voracité bestiale coïncide avec la représentation de la Nature aveugle et abominable qui renvoie ensuite, dans les associations d'idées, au Temps.

L'image du Temps, un des grands thèmes que Baudelaire attaque régulièrement, se compose d'une manière particulière : il est

personnifié comme un invisible adversaire bien gourmand, mangeur insatiable, qui entraîne indifféremment la ruine corporelle et même spirituelle. *L'Ennemi* dans les Fleurs du Mal présente assez rigoureusement son caractère :

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 !
(*XL'Ennemi*, 1861, P.16)

La personnification du temps par la lettre majuscule évoquant la référence intime à « Ennemi », inscrit aussi en majuscule, nous confirme l'idée d'immutabilité du temps. L'abstraction par « obscur » nous mène à l'idée de l'impossibilité de se révolter, puisque le Temps, si apparentes que ses traces d'avancement, est impalpable. « Manger » et « ronger », exercés par le temps, sont associés effectivement au caractère d'un dévoreur avide dont la nourriture principale est la nécessité vitale : « cœur » et « sang ». Plus le corps humain devient faible à cause de la progression mordante, plus la puissance du Temps semble évidente. Comparable à Dieu, le Temps, une autre « lumière » dominatrice et destructrice, gâte, non seulement la force physique, mais également toutes les sortes de douceurs rêvées. *L'Horloge* est un poème dédié à ce tyran.

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible, [toi !
Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-
.....
Chaque instant te dévore un morceau du délice
.....
Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à coup sûr ! c'est la loi
(*LXXXV L'Horloge*, 1861, P.81)

Aussi, dans une partie d'*un fantôme* :

..... le Temps, injurieux vieillard
Chaque jour frotte avec aile rude...
Noir assassin de la Vie et de l'Art.
(*XXXVIII Un fantôme : Le Portrait*, 1861, P.40)

Abattu devant ce pouvoir, l'homme conscient de cette course irréversible ne peut voir que le chagrin de vivre ; une amélioration future semble ardemment irréalisable.

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 !
(XVIII *Imprévu, Les Épaves*, P.171)

Le fruit délicieux du plaisir acquis, le moment précieux du rêve fini, le reste de la vie devient alors inexorablement atroce ; c'est sous la condition véridique du Temps dévorant que souffre tout le monde. Ainsi indique Baudelaire :

« R Quand notre cœur a fait une fois sa vendange,
Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu,

Une douleur très simple et non mystérieuse,
Et, comme votre joie, éclatante pour tous. »
(XL *Semper eadem*, 1861, P.41)

Une seule action possible, fort passive, est de se soumettre douloureusement :

Le Printemps adorable a perdu son odeur !
Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur
(LXXX *Le Goût du néant*, 1861, P.76)

La Nature et le Temps portent en soi l'atrocité manifestement disposée par le caractère sauvage et bestial de l'animal. Ils abîment avec méchanceté des vies terrestres qui ne sont pas désespérément susceptibles de se libérer de leur contrainte fatale. Ces monstres invisibles transforment leur victime, ayant goûté une courte prospérité de jeunesse, en lambeaux indignes de l'existence :

Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire,
Nul ne vous reconnaît ! Un ivrogne incivil
Vous insulte en passant d'un amour dérisoire ;

Sur vos talons gambade un enfant lâche et vil
 (*XCI Les Petites Vieilles, 1861, P.91*)

Il (un vieillard) n'était pas voûté, mais cassé, son
 Faisant avec sa jambe un parfait angle droit, [échine
 Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
 Lui donnait la tournure et le pas maladroit
 D'un quadrupède infirme
 (*XC Les Sept Vieillards, 1861, P.88*)

En détruisant l'état physique des êtres humains jusqu'à la décrépitude, la Nature impérieuse en tourmente certains bien plus avec le paroxysme : la marginalisation et la dégradation aux yeux de ceux qui considère la beauté comme le seul critère de beauté. La lumière réduit ses dépendants à l'ombre, une condition contraire à la splendeur éclatante :

Honteuse d'exister, ombres ratatinées,
 Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les mûrs ;
 Et nul ne vous salue, étranges destinées !
 Débris d'humanité pour l'éternité mûr !
 (*XCI Les Petites Vieilles, 1861, P.91*)

Aussi le poète présente-t-il clairement dans *Le Désespoir de la vieille*, cette douleur morale. Malgré une bonne amitié et une véritable tendresse, l'apparence usée fait peur à l'enfant qui fuira la caresse d'une vieille dame :

Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait dans un coin, se disant : R
 « Ah ! pour nous, malheureuses vieilles femelles, l'âge est passé de plaire, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer ! »
 (*II Le Désespoir de la vieille, Le Spleen de Paris, P.278*)

De même, la peur du vieillissement hante le poète. Il se résigne :

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

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

.....
 Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième,
 (*XC Les Sept Vieillards, 1861, P.88*)

Baudelaire met en question cette future défaite d'un individu, et, certainement, la réponse se retrouve au-delà, chez le Créateur tyrannique, dans la divine lumière cruelle :

Où serez-vous demain, Ève octogénaire,
 Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu ?
 (*XCI Les Petites Vieilles, 1861, P.91*)

Lorsque le temps passe, que le bonheur s'abîme, que la vie se dirige vers la détresse interminable, quel sera le choix face à ces situations peu supportables ? Dans les vers ci-dessous, l'écrivain recommande le voyage continu :

Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;
 Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
 Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
 Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit.
 (*CXXVI Le Voyage, 1861, P.133*)

Comme l'existence de l'ordre essentiel de la Nature et du Temps rend reconnaissable la ruine graduelle et certaine, l'exercice qui amène la possibilité de l'échappement est l'imitation du rôle des deux agresseurs, mais d'une façon excessive. Le poète propose deux moyens envisageables : « court » ou « se tapit » ; c'est-à-dire s'en aller plus vite que leur rythme ou bien rester immobile malgré le changement. « Il rompt avec l'ordre et la moral, il s'insurge et part dans le camp réprouvé (...) Donc, d'une certaine façon, il engendre le mal. Cette idée-là est au centre de tout le comportement de Baudelaire et donnera à sa poésie son contenu le plus morbide. »³⁰ Cet excès désigne l'acte sadomasochiste ou le culte

³⁰ Decaunes L., Page 31.

dans lequel le plaisir de l'individu est obtenu par la souffrance partagée avec son objet de désir.

Pour se convaincre, ou se tromper, qu'il pourrait triompher du pouvoir de la lumière, Baudelaire double les rôles de l'exécution et de la soumission. Rappelons-nous ses choix de protestation : la nouvelle lumière remplace la lumière ordinaire et la création artistique la création divine. De la même manière, le déchirement finira beaucoup plus subitement que la décrépitude, la douleur aiguë passera toute de suite au soulagement. À partir de la violence passagère, le poète semble plus sûr de la délivrance.

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.

(XXXI *Le Vampire*, 1861, P.33)

Luc Decaunes nous le confirme à ce sujet : « Il y a chez lui un certain sadisme intellectuel, le goût de l'excès pour l'excès, de l'exercice du pouvoir sur qui ne sait pas lui résister. »³¹ D'un point de vue général, le sadomasochisme est classé dans le perversissement sexuel. Jugée incompatible avec les valeurs telles la délicatesse, la modération et la normalité, qui s'associent à l'idée de lumière, l'expression sadomasochiste fait ainsi allusion aux ténèbres.

Comment est-elle donc présentée ? Le sadomasochisme baudelairien évoque son insurrection contre sa propre existence. Jean-Paul Sartre remarque que les supplices « tendent à faire naître une chair sous ses doigts, sa propre chair, pour que dans la douleur elle se reconnaisse sienne. Faire souffrir c'est posséder et créer tout autant que détruire. Le lien qui unit mutuellement la victime et l'inquisiteur est sexuel. »³² Baudelaire poète pratique ces deux tendances alternativement :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis soufflet et la joue !

³¹ Ibid.

³² Sartre, J.-P., Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963), Page 31.

Je suis les membres et la roue
Et la victime et le bourreau !

(LXXXIII *L'Héautontimorouménos*, 1861, P.79)

à travers des textes concernant les relations amoureuses.

Comme d'autres par la tendresse,
Sur la vie et sur ta jeunesse
Moi, je veux régner par l'effroi.

(LXIII *Le Revenant*, 1861, P.64)

Quelquefois, pour apaiser
Ta rage mystérieuse,
Tu prodigues, sérieuses,
La morsure et le baiser ;

Tu me déchires, ma brune,
Avec un rire moqueur
Et puis tu mets sur mon cœur
Ton œil doux comme la lune.

(LVIII *Chanson d'après-midi*, 1861, P.60)

On admet que « la destruction physique est en effet omniprésente dans l'œuvre de Baudelaire. »³³ Elle est également valorisée comme l'acte sacré envers son idole :

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.

(LVII *À une Madone*, 1861, P.59)

À quoi sert une sorte de la violence ? Outre ridiculiser la méchante exécution de la Nature et du Temps, le sadomasochisme

³³ Adatte, E., Les Fleurs du Mal et le Spleen de Paris: essai sur le dépassement du réel (Paris: Librairie José, 1986), Page 57.

baudelairien engendre à la fois les sensibilités intensifiées, les sensations surexcitées, voire les marques des souvenirs sur l'âme :

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 ?

(IX *Le Mauvais Vitrier, Le Spleen de Paris*, P.287)

Ce sont les plaisirs de vivre ; c'est la dignité surnaturelle !

Le même isomorphisme sémantique groupe les symboles de la lumière et les ordres universels, la Nature et le Temps sont considérés comme d'autres formes de la puissance tyrannique. Vu la détérioration perpétuelle auprès de grandes ou petites choses qui pourraient établir un refuge plutôt mesquin au milieu du monde inconstant, l'homme prolonge sa respiration vaine en usant peu à peu son énergie vitale et en épuisant même son motif d'exister. Leur opposition, les ténèbres, s'entrevoit par rapport au redoublement de leur rôle, qui est nommé la pratique sadomasochiste. L'excentricité permet au poète une rupture temporaire avec le Naturel, et un élan sensationnel contre un état funeste dans la lumière banale : le Spleen.

2.2.2 La vie funeste et la mort vivace

Le Spleen est un des sujets principaux chez Baudelaire. Cette sensation de lassitude et d'oppression psychologique est aussi causée par le couronnement des « lumières » pernicieuses. La médiocrité anesthésique pèse sur le quotidien labyrinthique et cause un malaise métaphysique.³⁴ Le Spleen baudelairien paraît sous multiples aspects : ennuis, désarrois, angoisses, souffrances, poids écrasants, brumes épaisses, pluies incessantes. Cet engourdissement de l'âme ressort aussi du conditionnement naturel qui engendre le Spleen.

Dès le premier poème de la partie intitulée *Spleen et Idéal des Fleurs du Mal*, le monde où le poète a « été rejeté » est illustré par un vocabulaire typique :

³⁴ Rincé, D., Page 49.

Lorsque, par un décret des puissances, suprêmes,
 Le Poète apparaît en ce monde *ennuyé*
 (*I Bénédiction, 1861, P.3*)
 [c'est nous qui soulignons]

Plutôt que « ennuyeux » ou « ennuyant », Baudelaire choisit un adjectif à la forme du participe passé, suscitant immédiatement la notion passive. Ce terme souligne la soumission totale de l'homme. Le monde est « ennuyé » ; c'est-à-dire que tous les inconvénients qui rendent la terre moins habitable proviennent *à priori* de la grande « lumière », Dieu, en dépit de son masque de bienveillance.

Le cycle du spleen dont quatre poèmes ont comme titre *Spleen* nous montre bien la conception de l'ennui baudelairien. Ce dernier suit l'ambiance pluvieuse et brumeuse, qui écarte ou enferme, l'homme dans son logis.

Quand le ciel *bas et lourd pèse* comme un *couvercle*
 Sur l'esprit gémissant en proie aux *longs ennuis*,
 (*LXXVIII Spleen, 1861, P.74*)
 [c'est nous qui soulignons]

Pluviôse, irrité contre la ville entière,
 De son *urne à grands flots* verse un *froid ténébreux*
 Aux *pâles habitants* du *voisin cimetière*
 Et la *mortalité* sur les faubourgs *brumeux*.
 (*LXXV Spleen, 1861, P.72*)
 [c'est nous qui soulignons]

Paralysé dans les cellules naturelles, l'homme ne peut que supporter « la mortalité » tombant du ciel, sa destinée inconciliable. Lucide du corrosif changement toujours inchangeable, il estime que ses tentatives pour une vie paisible sont inutiles. La « lumière » antérieure s'accumule pour louer la gloire fatale de la dernière « lumière » née de la conscience proprement humaine. L'envie de la libération hors de la lumière éternelle fait entrevoir alors la compréhension sur le Spleen immortel :

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
 Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
 L'ennui, fruit de la morne incuriosité,

Prend les proportions de l'immortalité.

(LXXVI Spleen, 1861, P.73)

De plus, la stagnation psychologique évoque le conflit infectieux à l'intérieur :

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.

(LXXVII Spleen, 1861, P.74)

Tel que le cri de la défaite poussé à la Nature abominable, le poète se résigne amèrement :

Et de longs corbillards sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

(LXXVIII Spleen, 1861, P.75)

La terre accablante entraîne deux emprisonnements : physique et psychique. Comme le poète qui en tient vraiment compte refuse de suivre la ligne droite rédigée par une main invisible, il survient le malheur.

Pour approfondir le caractère du Spleen chez Baudelaire, il faut développer les effets pesant sur l'auteur. L'auteur associe l'idée de la vie à l'image de l'ombre avec une remarque significative :

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

(LXVII Les Hiboux, 1861, P.67)

Étant donné qu'il ne peut se retenir à un lieu exact, l'homme envisage inévitablement la disgrâce. Il est préférable, cependant, de rester dans « une ombre » ou un refuge temporaire pour se soigner de la lassitude, contre la lumière brûlante. Du fait du changement perpétuel, ce rafraîchissement exige des déplacements nécessaires à un être tout reconnaissant de la malédiction de la Nature. La recherche éternelle du bonheur fuyant côtoie l'humanité, tous échouent à se dérober des ennuis

menaçants. Le voyage sous le ciel, si aventureux qu'il soit, devient donc désagréable.

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

(CXXVI *Le Voyage*, 1861, P.133)

Rien n'est nouveau sous cette lumière affligeante. Comme un curieux qui essaie d'approfondir le silence dur et méchant du monde, le poète ne trouve certainement que le désespoir permis et promis :

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. Réh quoi ! n'est-ce donc que cela ?
La toile était levée et j'attendais encore.

(CXXV *Le Rêve d'un curieux*, 1861, P.129)

La réalité l'attaque et le dévoilement le meurtrit. Ces deux situations vont à contre sens de l'imaginaire, du rêve, où peut se réjouir la vie :

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

(XVI *Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix, Les Épaves*, P.169)

Nous retrouvons les expressions similaires dans *Rêve parisien* :

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et sentit, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits ;

La pendule aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait des ténèbres
Sur le triste monde engourdi.

(CII *Rêve parisien*, 1861, P.103)

Toutes les « lumières » se rassemblent ici : « midi » pour le Soleil ; « maudits » faisant allusion au pouvoir de Dieu ; « le triste monde engourdi » et « taudis » référant à la Nature ; et « pendule » signifiant le

Temps. Vu ce rassemblement des aspects viles de lumière, le Spleen ténébreux engloutit toute l'ambiance, même s'il fait soleil pendant midi. Un seul remède consolateur provient de « mes yeux pleins de flamme » : la lumière artificielle ou l'imagination du poète, un ordre personnel exclu de la loi mondiale. Piégé dans l'ennui vermineux, le poète, voire toute l'espèce humaine, saisit avec échec un échappement moral ; mais il n'est capable enfin que d'attendre sa pourriture et sa déchéance dans la solitude éternelle :

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie
Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie

(LXXIV *La Cloche fêlée*, 1861, P.72)

La vie est « ténébreuse » à cause des ennuis ; la mort paraît, au contraire, « lumineuse ».

Le thème de la mort fourmille dans les Fleurs du Mal et le Spleen de Paris. Selon le symbolisme général, l'apparition de la lumière figure positivement le commencement et le recommencement de la vie ; et l'euphémisation de la substance lumineuse correspond souvent au lever du jour, qui signifie habituellement une amélioration promise. Aussi, par rapport à l'archétype, l'inversion des images précédentes, l'établissement de l'ambiance du noir, annonce-t-elle symboliquement l'aspect contradictoire. Si la lumière représente la faveur de la vie, les ténèbres celle de la mort. Gustave Lanson³⁵ nous explique cette préférence chez le poète : « L'idée unique de Baudelaire est l'idée de la Mort. Le sentiment unique de Baudelaire est le sentiment de la mort. Il y pense partout et toujours, il la voit partout, il la dessine toujours. » Comment alors la mort, considérée comme un thème des ténèbres assidument traité, est-elle illustrée dans l'œuvre de notre poète ? Il semble que celui-ci forme, d'une manière graduelle et profonde, la perspective sur cette dernière étape de la vie. Dominique Rincé³⁶ nous indique que pour Baudelaire la mort est

³⁵ Lanson, G., "Charles Baudelaire" dans Histoire de la littérature française (Paris: Librairie Hachette, 1894), Page 1060.

³⁶ Rincé, D., Page 99.

avant tout une fatalité. Avec sa dépouille épouvantable, elle est contre l'agrément vital ; elle s'incarne en forme de la « charogne » ou du Spleen qui poursuit. « Le poète en a fait souvent l'abominable cauchemar. » Cette idée peut se lire dans *Une gravure fantastique* :

Le cavalier promène un sabre que flamboie
 Sur les foules sans nom que sa monture broie,
 Et parcourt, comme un prince inspectant sa maison,
 Le cimetière immense et froid, sans horizon,
 Où gisent, aux lueurs d'un soleil blanc et terne,
 Les peuples de l'histoire ancienne et moderne.

(LXXI *Une gravure fantastique*, 1861, P.70)

La mort, allégorisée, est comparée au cavalier qui écrase sans aucun souci le peuple, inconnu et tout semblable, comme la destinée fatale qui arrache le vie à l'homme. Il nous est remarquable que ce cauchemar, avec ténèbres à la surface, privilégie négativement deux lumières dominatrices. D'un côté, il s'agit du feu destructeur baignant le sabre de la mort, qui brûle ardemment ses proies ; de l'autre, c'est sous « le soleil blanc et terne » ou la lumière rigide et mortelle que se déroule ce spectacle épouvantable. Disons ici que la mort-fatalité de Baudelaire se lie exclusivement à la clarté divine et naturelle, puisque cette dernière dessine avec méchanceté toutes les pauvres destinées.

L'auteur des Fleurs du Mal donne à la sixième et ultime partie du recueil *La mort* comme titre. Peut-être rappelle-t-il, si nous estimons la succession des poèmes ainsi que la succession lente de la vie, la dernière condition d'un être ou la libération totale pour la soumission physique et morale. Malgré son caractère ravageur, la mort touche, une fois pour toutes, les hommes différents d'une puissance pareille tandis que la naissance cause la variation conflictuelle. La mort les rend tous égaux puisque dans *Les Petites Vieilles*, Baudelaire présente la justice de la Mort à travers la taille commune des cercueils. Elle participe aussi aux transformations irrémédiables de la Nature. Mais, d'après l'association des idées, elle semble plus bienveillante que la décrépitude naturelle.

¿Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
 Sont presque aussi petits que celui d'un enfant ?

La Mort savante met dans ces bières pareilles
 Un symbole d'un goût bizarre et captivant,
 (*XCI Les Petites Vieilles, 1861, P.89*)

Rappelons-nous que l'épithète de Satan est également « savant », et que dans *les Litanies de Satan*, la Mort féminisée est l'amante de l'archange déchu³⁷. La fatalité destructrice d'un prince cauchemardesque se démasque et devient une déesse aimable marquée de sagesse et générosité qui soulage et console les misérables. Vu que certaines vies s'engouffrent de misères, la mort n'est-elle pas la clef essentielle pour l'échappement complet ? Baudelaire y répond positivement :

C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
 C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
 Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
 Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;
 (*CXXII La Mort des pauvres, 1861, P.126*)

Contrairement aux idées reçues, le personnage de la Mort, ici, félicite la vie en fournissant l'espérance. Aux gens pauvres dont la vie souffre tant, la mort promet un meilleur état vers lequel ils puissent « marcher jusqu'au soir » :

C'est la gloire des dieux, c'est le grenier mystique,
 C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
 C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !
 (Ibid., P.127)

On attend bien volontiers l'extinction de la lumière naturelle, après laquelle pourra se reposer l'âme:

C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
 Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;
 (Ibid.)

Une phrase de D. Rincé résumerait d'une manière parfaite cette idée plutôt métaphysique de Baudelaire : « Toujours est-il que la poésie de la

³⁷ Voir Page 20.

mort se prolonge chez lui en une poétique de la mort, seule capable de résoudre ces insurmontables contradictions de l'existence. »³⁸

Nous observons que l'ambiance sombre et ténébreuse passionne le poète. D'après lui, l'enveloppement dans l'obscurité pendant des brumes et des pluies est considéré comme la glorieuse berceuse pour le soulagement et la consolation :

Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons ! je vous aime et vous loue
 D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
 D'un linceul vapoureux et d'un vague *tombeau*.
 (CI *Brumes et pluies*, 1861, P.100)
 [c'est nous qui soulignons]

L'absence de la lumière dans un espace et le temps personnel amène effectivement au repos corporel et moral, voire à la mort. Cette dernière accomplit le rôle de la grande consolatrice, toujours présentée comme une femme dissidente ou une déesse :

La Débauche et la Mort sont deux aimables filles,
 Prodiges de baisers et riches de santé,
 (CXII *Les Deux Bonnes Sœurs*, 1861, P.114)

C'est ainsi avec la femme et le noir que l'auteur se retrouve afin d'achever le repos complet ou la mort :

« Que nos rideaux fermés nous séparent du monde,
 Et que la lassitude amène le repos !
 Je veux m'anéantir dans ta gorge profonde
 Et trouver sur ton sein la fraîcheur des tombeaux !
 (III *Femmes damnées, Les Épaves*, P.154)

Le verbe « anéantir » peut être classé dans le même champ lexical que celui de la mort ; la « gorge profonde » paraît proche de l'image de la cavité souterraine ; par là, on découvre un espace clos, exclusivement privé, et décidément favorable à « la fraîcheur des tombeaux ». De la même façon que « les rideaux » séparant, d'un côté, le monde plein de lumière du dehors, et, d'un autre, l'espace clos marqué de l'obscurité ou

³⁸ Rincé, D., Page 100.

de la lumière artificielle, le tombeau est la demeure explicitement paisible et véritablement désirée. Le poète souhaite que toute son âme se réjouisse en se plongeant dans le sein agraire où réserve le plaisir familial :

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.
 (*LXXII Le Mort joyeux, 1861, P.70*)

Il est très intéressant d'analyser l'expression comparative du dernier vers. En effet, l'enterrement assure un merveilleux repos où le poète retrouverait le somnambulisme R « oubli ». De plus, celui-ci est aussi associé à l'image de l'ensevelissement familial : un farouche mais majestueux animal marin qui est extrêmement heureux dans sa nature réconfortante. En étudiant le symbolisme archétypal, Mircea Eliade présente dans son Traité d'Histoire des religions : « ... le désir si fréquent d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison. »³⁹ Du point de vue psychanalytique, nous pourrions noter que ces représentations imagées correspondent à l'obsession du retour à la vie intra-utérine pendant laquelle le fœtus reste affectueusement endormi, soigneusement protégé et complètement écarté du monde extérieur : c'est-à-dire l'univers « lumineux ». Selon l'œuvre monumentale intitulée Structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand, « le complexe du retour à la mère vient inverser et surdéterminer la valorisation de la mort elle-même et du sépulcre. [...] La terre devient berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos. »⁴⁰

Telle nous apparaît être l'association sémantique de la mort baudelairienne : la mort physique renvoie à l'échappement des dominateurs corrompus, dont le refuge soulageant s'assimile au tombeau souligné comme l'euphémisation du sein maternel ou, autrement dit, la

³⁹ Eliade, M., Traité d'Histoire des religions (Paris: Payot, 1949), Page 220.

⁴⁰ Durand, G., Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale (Paris: Dunod, 1992), Pages 269-270.

source ultime du plaisir pour toute l'existence. Puisque la tombe symbolise contextuellement le paradis familial d'où le poète a été à jamais exilé, il réserve à cet endroit l'intimité incontestable :

Le tombeau, *confident* de mon rêve infini
(Car le tombeau *toujours comprendra* le poète)
(XXXIII *Remords posthumes*, 1861, P.35)
[c'est nous qui soulignons]

Que va-t-il retrouver dans une telle condition somnambulique ? Qu'espère-t-il dans le sommeil éternel ? Il s'agit certainement du rêve sans bords et de l'imagination incessante. « Mort consolation, mort réconciliation, la mort baudelairienne est aussi initiation. L'outre-tombe se doit de venger les frustrations et les humiliations du créateur en lui offrant un monde enfin à la dimension de ses désirs et de son imagination. »⁴¹ Soulignons l'isomorphisme de « mourir » et « dormir » ; ces deux verbes sont rapprochés en raison de la transposition vers l'univers imaginaire. Ce redoublement sémantique est éminent dans *Le Léthé* :

Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !
Dans un sommeil aussi doux que la mort
(IV *Le Léthé*, *Les Épaves*, P.156)

La frontière des nuances entre des deux vocabulaires s'affaiblit selon le texte, non que leurs actions soient identiques, mais parce qu'ils acheminent la même conséquence, la même destination : l'Ailleurs ou l'Infini.

En citant Baudelaire « l'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est les provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini. »⁴² [souligné par Baudelaire], nous retraçons alors l'imagination ainsi que la voie vers l'infini. La recherche de l'Infini réapparaît fréquemment dans l'œuvre de Baudelaire, avec les termes variables : le nouveau, l'inconnu, la correspondance, le gouffre, l'abîme, même le paradis. Comme la vie d'ici-bas, sous la domination de la lumière

⁴¹ Rincé, D. Page 100.

⁴² Baudelaire, C., "Salon du 1859," dans Œuvres complètes, Page 397.

s'engouffre de misères, l'échappement vers un univers exotique, extraordinaire et intact équivaut à la porte vers l'extase inépuisable au sein des ténèbres. Restant au bord d'un gouffre, on trouve le ciel passionnant, voire plus émouvant, parce que l'on affirme là l'incapacité d'atteindre cet espace en haut.

Nous avons vu donc comment les ténèbres et la mort sont isomorphiques chez Baudelaire. En premier lieu, la mort subsume obligatoirement la fatalité. Or, sa qualité d'émancipation contre des chagrins la transforme elle-même en déesse consolatrice. Deuxièmement, la mort ténébreuse signifie l'acte d'affranchir vers la consolation profonde dont le tombeau représente le champ. Ensuite, l'enterrement ou la plongée agraire pour le bercement intime semble analogue au désir du repos final. En dernier lieu, cette condition transcendante génère une balade agréable dans la pleine imagination. Pour cette dimension de la mort, Luc Decaunes admet : « Dans son œuvre, le masque tombe, et ce que nous voyons enfin, d'un éclat presque soutenable, c'est le vrai, le seul visage de Baudelaire, celui que lui a façonné la mort, où il nous apparaît en paix avec le monde, en paix avec lui-même. »⁴³ En quelques mots, la poésie subversive de Baudelaire renverse les valeurs communes : la vie invite à la mort tandis que la mort redonne du souffle à la vie.

La mort joue un grand rôle dans les derniers vers des Fleurs du Mal. Nous lisons la partie finale du *Voyage* :

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, tout ce feu, nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel

[qu'importe ?

Au fond de l'Infini pour trouver du *nouveau* !

(*CXXVI Le Voyage, 1861. P.134*)

[souligné par Baudelaire]

⁴³ Decaunes, L., Page 33.

Cela serait la conclusion de tous les poèmes, la sortie du recueil et l'issue de la réalité.

Après avoir ainsi montré que la plupart des caractères de la lumière, depuis le Soleil divin jusqu'à l'inertie psychologique du Spleen, représentent les ordres rigides du monde, et que le mal et les ténèbres désignent positivement l'enivrement soulageant contre des poids écrasants du monde, nous constatons dans l'œuvre poétique de ce grand auteur la subversion des valeurs symboliques. Nous pouvons dire que Baudelaire ajoute certaines revalorisations aux idées reçues pour étendre ses horizons possibles dans son univers imaginaire. Les images subversives de la lumière et des ténèbres nous affirment que notre poète préfère l'ambiance noire. En renversant les valeurs archétypales, il crée son univers de refuge plutôt nocturne que diurne. Toutefois, les ténèbres dans le texte sont caractérisées par différentes dimensions qui vont nous permettre de mieux approfondir l'imaginaire poétique de Charles Baudelaire.

CHAPITRE III

ÉTUDE SÉMANTIQUE SUR LES TÉNÈBRES

Que signifie le mot « ténèbres » ? Leurs définitions établies dans les dictionnaires sont multiples. Nous nous en tenons à en citer quelques-unes. Selon Le Petit Robert, elles désignent « l'obscurité profonde considérée souvent comme un milieu matériel ». Dans Encyclopædie Universalis, l'obscurité complète peut se définir comme « une luminosité si faible, par rapport au reste du champ visuel, qu'on ne peut y distinguer aucun détail. »¹ Physiquement parlant, le noir s'oppose dans le champ chromatique à la couleur blanche qui est marquée, d'après la technique de synthèse additive ou la superposition de faisceaux lumineux, de clarté aveuglante.² Et la qualité de la noirceur est d'absorber toutes les nuances des autres couleurs parce que cette couleur singulière ne possède aucune longueur d'onde monochromatique dominante ni la capacité de réflexion optique.³ Symboliquement parlant, le noir représente en général dans la culture occidentale la négation et le renoncement.³

En ce qui nous concerne, les ténèbres seraient l'absence de la lumière naturelle et de la moindre luminosité dans un milieu et dans une substance. Ainsi, nous pouvons déterminer les mots et leurs synonymes, qui correspondent littéralement au sens proposé dans les Fleurs du Mal, le Spleen de Paris et la poésie de jeunesse : *ténèbres* (32 occurrences), *ténébreux* (19), *obscurité* (1), *obscur* (11), *obscurcir* (3), *ombre* (10), *ombreux* (2), *sombre* (27), *noir* (83), *nuit* (82), *nocturne* (7), *soir* (59) et

¹ Chevel, P. and Fleury, P., "Lumière : optique," Encyclopædia Universalis 14 (1993): 43.

² Fleury, P and Imbert, C., "Couleur," Encyclopædia Universalis 6 (1993): 676.

³ Brusatin, M., "Couleurs (Histoire de l'art)," Encyclopædia Universalis 6 (1993): 682.

soirée (6). Il y a aussi d'autres nominations et d'autres expressions signifiant proportionnellement le caractère défini.

Dans le chapitre précédent, nous avons dégagé le leitmotiv des valeurs subversives et la préférence pour le monde allégoriquement noir. La présente étude se consacrera aux visages divers des ténèbres présentées par l'auteur lui-même. Après avoir travaillé sur le contexte et accumulé les matériels lexicaux, nous pouvons ainsi dégager ses valeurs dénotative et connotative.

3.1 Vocabulaire référentiel

Nous classons les lexiques de ténèbres dans l'œuvre de Baudelaire en trois groupes sémantiques : la couleur et l'ambiance, le moment, et le lieu.

3.1.1 La couleur et l'ambiance

D'après le champ chromatique, le noir est la couleur la plus obscure et la moins claire, dépourvue de toute la lumière. L'emploi du mot « noir » désigne littéralement son caractère référé : par exemple, « marbre noir »⁴, « flot noir »⁵ et « noires tresses »⁶. De plus, le poète forme quelques expressions citant la même couleur ; nous trouvons « mer d'ébène »⁷ comme l'apostrophe des tresses noires, et « bleus »⁷ comme la noirceur complète à la réflexion vive envers une clarté. C'est selon leur contexte que certaines expressions différentes suscitent l'image d'une référence pareille.

Les ténèbres peuvent s'interpréter comme l'obscurité totale ou l'absence de la lumière visible. Nous avons d'abord « obscur », « sombre » et « ombre », qui montrent distinctement une telle ambiance. Ensuite, le noir attaché à certains substantifs procure également la

⁴ XXXIII *Remords posthume*, 1861, Page 34.

⁵ XV *Don Juan aux enfers*, Ibid., Page 20.

⁶ XXXII *Une nuit que j'étais...*, Ibid., Page 34.

⁷ XXIII *La Chevelure*, Ibid., Page 27.

représentation de l'obscurité : « au plus noir de l'abîme »⁸, « le noir firmament »⁵, par exemple. D'ailleurs, un groupe de vocabulaires dévie, par rapport au contexte, de leur sens habituel. Dans un poème en prose intitulé en anglais, *Any where out of the world*, « la nuit » mise en comparaison avec « la lumière » signifie, au lieu des heures nocturnes, l'environnement obscur et impact⁹. L'arrivée de l'atmosphère noire et la disparition de la lumière peuvent être évoquées par les images dans lesquelles « le ciel versait des ténèbres / Sur le triste monde engourdi »¹⁰ et que « Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule »¹¹. Ou, dans certains cas, le sens figuré et le contexte dominant au-dessus de la valeur figée un nouveau sens : « les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient ».¹² Le noir et l'obscurité privent la lumière de son univers. Le champ sémantique du même mot recouvre aussi la représentation des ténèbres totales : « Nuit sans étoiles, Nuit obscure ! »¹³. Et l'idée de l'absence complète de la lumière renvoie à l'image du vide, voire du néant, dans lequel par manque de faculté visuelle on ne peut pas du tout distinguer de limite physique des choses. L'écrivain rend, d'une part, abstraite la condition du noir extrême ainsi que l'idéal recherché :

Comme tu me plairais, ô nuit ! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu !
Car je cherche le vide et le noir, et le nu !
(*LXXIX Obsession, 1861, P.75*)

et la fait incarner, d'autre part, dans le corps idolâtré :

Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,
Et son crâne, de fleur artistement coiffé,
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.
Ô charme d'un néant follement attifé !

⁸ *XVII La Voix, Les Épaves.*, Page 170.

⁹ *XLVIII Any where out of the world, Le Spleen de Paris.*, Page 357. « Là, le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. »

¹⁰ *CII Rêve parisien, 1861, Page 103.*

¹¹ *V La Chambre double, Le Spleen de Paris, Page 280.*

¹² *XXII Le Crépuscule du soir, Ibid., Page 312.*

¹³ *XI Les Promesses d'un visage, Les Épaves, Page 163.*

Aucuns t'appelleront une caricature,
 Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
 L'élégance sans nom de l'humaine armature.
 Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher !
 (*XCVII Danse macabre, 1861, P.97*)

Nous noterons, à ce point, que les lexiques de ténèbres dans l'œuvre poétique de Baudelaire s'emploient comme l'illustration évocatrice d'une couleur précise sur la surface d'un objet, et celle de l'ambiance sans clarté intense. Le noir avec ses cadres marque la vue et favorise la singularité ; mais, dès l'extériorisation et l'extension sans bords, le noir qui couvre tout prive la sensibilité visuelle et infériorise l'importance de la netteté. L'entour du pavillon noir fournit la perception des ténèbres véritables dont l'abstraction ne peut être concrétisée que par l'expression poétique. Si nous disons que les ténèbres apparaissent avec l'absence de la lumière, nous pouvons tout de suite détecter un autre champ lexical dont les membres figurent le règne ténébreux : le champ des heures nocturnes.

3.1.2 Les moments

Pour dénoter des moments obscurs, nous pensons soudain à « nuit », « nocturne », « soir » et « soirée ». Ces deux derniers semblent problématiques puisque le soir et la soirée ne désignent pas seulement des moments où dominent les ténèbres. Selon le Petit Robert, il en existe trois définitions principales : 1) le déclin et la fin du jour 2) le début de la nuit jusqu'à minuit 3) le temps qui va de quatre heures de l'après-midi à minuit. Néanmoins, malgré le caractère transitoire entre la lumière et les ténèbres, le soir et la soirée sont marqués nécessairement par l'annonce de l'obscurité et le détronement du soleil. Une considération sémantique nous suggère l'affaiblissement solaire et l'ambiguïté visuelle. Au sujet de la déclaration de l'empire obscur chez Baudelaire, la variété est significative ; les vocabulaires vont depuis les heures transitoires jusqu'à la pleine nuit.

D'après leur contexte, il s'agit parfois du moment où se couche le soleil : « Dans ce lac où le soir mire son teint vermeil »¹⁴ ; « Voici le soir charmant »¹⁵ ; « Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon / Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses. »¹⁶ Aussi, d'autres expressions réfèrent-elles à la même image : « le jour baissait » et « le jour tombe » dans *Le Crépuscule du soir* en prose; « l'heure où le soleil tombe » dans *Les Sept Vieilles*, et « Le Soleil moribond s'endormit sous une arche, / Et, comme un long linceul traînant à l'Orient, » dans *Recueillement*. De même que la « nuit » qui réserve rigoureusement son caractère sensationnel, le « soir », dans certains cas, représente le moment où le soleil est complètement absent : « Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir ».¹⁷ Nous découvrons aussi « Le soleil s'était couché »¹⁸ et « Les ténèbres s'établiront »¹⁹.

L'imaginaire de Baudelaire met l'accent sur ces heures nocturnes. La nuit profonde représente le moment privilégié au poète. « La Nuit » dans *Le Crépuscule du soir* du *Spleen de Paris* est valorisée de deux niveaux. D'un côté, elle désigne un temps noir pendant lequel un individu peut se retrouver seul ; et d'un autre côté, elle révèle l'idée du coin le plus noir au tréfonds d'un être :

les étoiles vacillantes d'or et d'argent [...] représentent ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit.
(XXII *Le Crépuscule du soir*, *Le Spleen de Paris*, P.312)

Autant que l'isolation menant à la connaissance de soi, c'est la nuit qui apporte l'imagination à une réalisation dans le rêve :

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne.
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne.
(XCVI *Le Jeu*, 1861, P.96)

¹⁴ *Tout là-haut, tout là-haut...*, *Poésie de la jeunesse*, Page 199.

¹⁵ *XCV Le Crépuscule du soir*, 1861, Page 94.

¹⁶ *XXXVI Le Balcon*, *Ibid.*, Page 37.

¹⁷ *VIII La Muse vénale*, *Ibid.*, Page 15.

¹⁸ *XXXI Les Vocations*, *Le Spleen de Paris*, Page 335.

¹⁹ *LXVII Les Hiboux*, 1861, Page 67.

Les ténèbres s'introduisent dans l'univers baudelairien avec le changement temporel et le sommet de la nuit est le plus personnel. Rappelons-nous dans *le Crépuscule du matin*²⁰ l'introduction du soleil qui annonce l'ardeur des travaux, le recul des ténèbres est logiquement le signe de la fin du repos. L'inverse de la lumière peut rapporter, non seulement à travers la couleur, l'ambiance et le moment, mais également dans un espace bien clos.

3.1.3 Les lieux

Certains mots dénotent une clôture. Celle-ci illustre l'image de lumière affaiblie. L'ambiance ténébreuse s'établit avec l'expression, par exemple, « Comme dans un caveau dont la clef est perdue »²¹ ; elles s'accompagnent d'idée des exilés et des anathèmes comme « Race de Caïn, dans ton antre / Tremble de froid, pauvre chacal ! »²² et « dans le creux muet des vieux antres païens »²³. Sous le ciel, la lumière domine tandis que sous la terre, le rayon ne pénètre jamais la région. C'est « souterrain » qui fournit à la fois la notion de l'espace et celle de l'obscurité. « L'onde souterraine » par laquelle Don Juan quitte, avec toute la fierté, sa vie terrestre et ses environs dans *Don Juan aux enfers*, et « une demeure souterraine » où se dialoguent intimement le poète et Satan dans *Le Joueur généreux*, tous les deux nous évoquent la ressemblance au territoire infernal. Au lieu de la cruauté inhumaine et du tourment insupportable, l'enfer baudelairien, toujours absent de la clarté céleste, félicite pourtant une âme déchirée. C'est donc au fond du gouffre extrêmement noir que se trouve « un autel souterrain », une idole personnelle, selon *À une Madone*.

En somme suggère différentes images référentielles le sens dénotatif des vocabulaires concernant des ténèbres dans l'œuvre. Il s'agit de la couleur, de l'obscurité, du temps et de l'espace. Toutefois, chaque mot, choisi par le poète pour illustrer le plus concrètement possible son

²⁰ Voir Chapitre II, Pages 8-9.

²¹ *XVI Châtiment de l'orgueil*, Ibid., Page 21.

²² *CXIX Abel et Caïn*, Ibid., Page 123.

²³ *CXI Femmes damnées*, Ibid., Page 114.

fantasme, porte aussi la valeur connotative. Le noir représente aussi, au-delà de leurs objets référés à l'extérieur, l'univers intérieur du poète.

3.2 Sens connotatif

Nous avons entrepris ci-dessous l'analyse sémantique du vocabulaire de « ténèbres » en nous focalisant sur sa dimension dénotative. Néanmoins, le travail sur la connotation nous est indispensable dans la mesure où celle-ci peut être différente pour un même mot suivant le contexte et l'identité de l'auteur.

Rappelons qu'au sujet de l'imaginaire formé par le poète dans l'étude des associations d'idées, nous empruntons un terme psychologique : le fantasme²⁴. Dans Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Charles Mauron explique que le fantasme « est le premier carrefour d'échange entre le sujet et l'objet. »²⁵ Ce carrefour entre l'intérieur et l'extérieur est enfin le moi. À l'encontre du contrôle logique de la réalité, la faculté psychologique visée à la création exploite la formation imaginaire. « L'acte que nous avons décrit comme le rendez-vous [...] de l'artiste avec lui-même est, en soi, une expression spontanée de la tendance créatrice dont la première manifestation est, ni plus ni moins, la formation de la personnalité elle-même. »²⁶ Dans le cas du poète, il s'agit des images verbales qui obéissent à la logique affective. Mauron y a ajouté : « J'insiste sur le fait que ces phantasmes inconscients, groupant des images verbales ou non, constituent l'arrière-plan normal et permanent de toute pensée consciente. [...] La pensée poétique [...] tient manifestement à garder des attaches avec cet état antérieur, avec cette enfance d'elle-même. Elle ne veut pas se trancher du rêve comme la pensée tournée vers l'adaptation au milieu. Ainsi, elle

²⁴ Voir Laplanche, J. et Patalis, J.-B., Vocabulaire de la psychanalyse (Paris: Presse Universitaire de France, 1967), Page 152. Le fantasme ou le phantasme : la production de l'imagination par laquelle le moi cherche à empêcher à l'emprise de la réalité, la fixation mentale ou une croyance irraisonnée, le scénario imaginaire correspondant à l'expression du désir et du conflit psychologique.

²⁵ Mauron, C., Des métaphores obsédantes au mythe personnel (Paris: Librairie José Corti, 1980), Page 108.

²⁶ Rank, O., L'art et l'artiste (Paris: Payot, 1998), Page 55.

mêle à l'organisation syntaxique des mots, une organisation rhétorique, ou prosodique déjà étrangère à la réalité.»²⁷ Par ces perspectives données, disons que les relations fantaisistes du poète sont donc aisément concevables à travers la connotation textuelle.

Psychologiquement parlant, le rêve et le fantasme s'organisent et s'élaborent relativement au phénomène langagier, comme disait Jacques Lacan : « L'inconscient est structuré comme le langage »²⁸. Pourrions-nous alors catégoriser les sens connotatifs des ténèbres baudelairiennes comme se classent les rêves ? Vu que le rêve irraisonné fonctionne, d'une même manière que la poésie, dans la structure de signes qui semble plus concrète en forme, l'étude proposée sera positive. Dans Le Traumatisme de la naissance, Otto Rank cite trois types de rêves établis par Sigmund Freud (le rêve-désirs, le rêve-angoisses et le rêve-châtiments) et il propose lui-même l'opposé du dernier : le rêve-commodités.²⁹ Il est également probable que les sens connotatifs ressortis de la faculté phantasmatique du poète reflètent ces quatre dimensions coexistant dans l'image des ténèbres. Baudelaire dit lui-même : « Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. Il y a évidemment un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau qui devient clef et qui gouverne les autres. »³⁰

Par ailleurs, loin d'être gratuits, l'imagination diurne, le rêve nocturne et la représentation poétique se forment, plus ou moins, pour la fonction psychologique. Postulons d'abord que le fantasme est un scénario imaginaire où s'accomplissent individuellement les désirs³¹; cette structure sous-jacente au milieu de laquelle se trouve le poète créateur fonctionne comme le lien évaluatif entre lui et le monde

²⁷ Mauron, C., Page 110.

²⁸ Lacan, J., Le séminaire: livre III: les psychoses (1955-1956), A.-J. Miller, éditeur (Paris: Le Seuil, 1981), Page 20.

²⁹ Rank, O., Le Traumatisme de la naissance (Paris: Payot & Rivages, 2002), Pages 106-107.

³⁰ Baudelaire, C., "Salon de 1859," dans Œuvres complètes, Page 399.

³¹ Laplanche, J. et Pantalès, J.-B., Page 154.

extérieur. Baudelaire dit lui-même que « la faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse car c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux dont il est environné. »³² Ainsi avec la compréhension des images présentées dans ses œuvres, nous engagerions-nous dans sa conceptualisation de sa vie.

La prochaine partie abordera deux questions essentielles. Comment Baudelaire illustre-t-il l'imaginaire des ténèbres ? Pour quels objectifs les réalise-t-il ?

3.2.1 Désirs

Certains vocabulaires représentent le fantasme de désirs : c'est-à-dire des objectifs inventés vers lesquels se dirige l'existence du poète. La possibilité d'une telle qualification dépend nécessairement du contexte où figurent les ténèbres imaginaires. Mauron suggère que nous « négligeons les liens syntaxiques, ne considérons que les mots et les laissons se grouper d'eux-mêmes, selon leurs nuances affectives. »³³

- Fonction de création

Rappelons-nous la nécessité de l'ambiance obscure dont Baudelaire a besoin afin de devenir créateur.³⁴ En suivant les images de la nuit baudelairienne, nous en superposons plusieurs expressions si bien que nous trouvons un trait commun des expressions ci-dessous :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une *ténébreuse* et *profonde* unité,
 (IV *Correspondances*, 1861, P.11)
 [c'est nous qui soulignons]

Léonard de Vinci, miroir *profond* et *sombre*,
 (VI *Les Phares*, 1861, P.13)
 [c'est nous qui soulignons]

³² Baudelaire, C., Paradis artificiels (Paris: Librairie Générale Française, 2000), Page 48.

³³ Mauron, C., Page 38.

³⁴ Voir Chapitre II, Page 10.

Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante.
En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est
nocturne et profond.

(XXXVI *Le Désir de peindre, Le Spleen de Paris*, P.340)
[c'est nous qui soulignons]

Les mots différents renvoyant toujours à l'image noire se composent tout ensemble avec « profond » qui est ici synonyme de « incompréhensible » et « mystérieux ». Mis à côté du lexique sur les ténèbres, d'autres vocabulaires impliquent aussi la notion de mystère : par exemple,

Mon enfant a des yeux *obscur*, *profonds* et *vastes*,
Comme toi, Nuit immense..... »

(IX *Les Yeux de Berthe, Les Épaves*, P.161)
[c'est nous qui soulignons]

Vous êtes tous les deux *ténébreux* et *discrets* :
Homme, *nul n'a sondé le fond* de tes abîmes ;
Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

(XIV *L'Homme et la Mer, 1861*, P.19)
[c'est nous qui soulignons]

¡Insatiablement avide
De l'*obscur* et de l'*incertain*

(LXXXII *Horreur sympathique, 1861*, P.77)
[c'est nous qui soulignons]

Non seulement aux objets extérieurs qui l'éveillent sensiblement, le poète projette également l'aspect de profondeur au monde intérieur qui est toujours caractérisé comme le noir inestimable. Prenons quelques cas : « Un abîme béant ; cet abîme est mon cœur ! »³⁵ ; « sur le fond ténébreux de mon âme »³⁶ ; « dans le coin le plus noir de mon cœur »³⁷ ; « Dans mon fonds le plus ténébreux »³⁸. Ces expressions de l'obscurité semblent proches de « secret », considéré aussi comme « mystérieux ».

³⁵ III *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), Les Épaves*, Page 154.

³⁶ XLV *Confession, 1861*, Page 45.

³⁷ LVII *À une Madone, Ibid.*, Page 58.

³⁸ LI *Le Chat, Ibid.*, Page 50.

Le mystère suscite le désir d'achever et l'image du noir correspond bien à cet aspect. Les textes poétiques révèlent une obsession macro-microcosmique de l'auteur : c'est le mystère que, réciproquement, le poète extériorise vers la nature, et qu'il intériorise vers lui-même. Vu l'introspection, l'écrivain des Fleurs du Mal estime que son âme est aussi insondable et indéfinissable que la correspondance naturelle.

Au-delà de sa propre âme, le mystère reste permanent dans le charme inabordable du corps féminin. Le poète revêtit en appliquant la métonymie du corps féminin aux ténèbres de désirs. En parlant d'un personnage séduisant tel que le représentant de l'idéal, Baudelaire décrit nécessairement les cheveux, les yeux et le corps afin d'en indiquer la présence. Et, certainement, ils sont noirs :

J'aime, ô pâle beauté, *tes sourcils surbaissés*,
 D'où semblent couler *des ténèbres* ;
Tes yeux, quoique *très noirs*, m'inspirent des pensers
 Qui ne sont pas du tout funèbres.

Tes yeux, qui sont d'accord avec *tes noirs cheveux*,
 Avec *ta crinière élastique*
 (XI *Les Promesses d'un visage*, *Les Épaves*, P.163)
 [c'est nous qui soulignons]

Tes cheveux, comme un casque bleu,
Ombrent ton front de guerrière,

Tes yeux sont *noirs* comme la boue.
 (XII *Le Monstre*, *Les Épaves*, P.165)
 [c'est nous qui soulignons]

Tes grands yeux de velours sont plus *noirs* que *ta*
[chair.
 (XX *À une Malabaraise*, *Les Épaves*, P.173)
 [c'est nous qui soulignons]

C'est aussi à travers ces matières noires que s'ouvre l'autre univers.
 Selon *La Chevelure*,

Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flamme et de mâts ;

.....
Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;

(XXIII *La Chevelure*, 1861, P.26)

Le noir des cheveux amène au tableau d'un voyage maritime : c'est-à-dire une aventure pour une nouvelle terre, une nouvelle vie et l'Infini. Pareillement, d'après *Un hémisphère dans une chevelure* considéré comme *La Chevelure* en prose, la chevelure noire permet au poète d'achever la rêverie :

[...] dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir
l'infini de l'azur tropical [...]

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.

(XVII *Un hémisphère dans une chevelure*, *Le Spleen de Paris*, P.301)

Pour décrire, dans *La Belle Dorothée*, une jeune fille d'une région tropicale, qui se prostitue dans le but de sauver sa famille, l'écrivain sélectionne « Sa robe de soie colorante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur *les ténèbres de sa peau* » [c'est nous qui soulignons] qui évoque une superposition des images de la séductrice : la robe aux couleurs vives, qui attire le regard et honore le charme de Dorothée, n'est que l'écorce inférieure à sa peau séduisante caractérisée, bien sûr, de noir. La passante qui attaque dramatiquement le poète dans *À une passante* est vêtue de noir : « Longue, mince, *en grand deuil*, douleur majestueuse ». [c'est nous qui soulignons]

De temps en temps, tout à l'ensemble avec la métonymie, la désirée, toujours portant la couleur noire, est personnifiée avec une lettre majuscule au début du mot : Nuit, Ténèbres, et Soir. D'ailleurs, il existe des appositions de l'aimée accompagnée d'aspect ténébreux. Par exemple,

Bizarre déité, *brune comme les nuits*,

.....
Sorcière au flanc *d'ébène*, enfant des *noirs minuits*,

Je préfère au constance, à l'opium, au nuits,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane.

(XXVI *Sed non satiata*, 1861, P.28)

[c'est nous qui soulignons]

Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant ;

Sois ce que tu voudras, *nuit noire*, rouge aurore ;
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie : Ô ma cher Belzébuth, je t'adore !

(XXXVII *Le Possédé*, 1861, P.38)

[c'est nous qui soulignons]

C'est ainsi que le poète crée les formes dans lesquelles s'incarnent les ténèbres de désirs.

Telles que l'objet de désirs, les ténèbres portent la valeur agréable comme un tableau somptueux. Nous voyons : « Je ne sais quoi de bon, de doux comme la Nuit ! / Beaux yeux, versez sur moi vos charmantes ténèbres ! »³⁹ ; « Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre ! »⁴⁰ ; et « Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve ! »⁴¹ Nous remarquons alors que chez Baudelaire le lexique positif est lié à l'ambiance nocturne : « la douce Nuit qui marche »⁴² ; « La gloire du soleil sur la mer violette, / La gloire des cités dans le soleil couchant. »⁴³ ; et « Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère / D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant. »⁴⁴ Nous avons aussi : « le soir charmant »⁴⁵, « Ô soir, aimable soir »⁴⁵ ; « La nuit solennelle »⁴⁶. Les ténèbres de désirs n'ont pas été présentées que sous leur dimension

³⁹ IX *Les Yeux de Berthe*, *Les Épaves*, Page 161.

⁴⁰ XXII *Le Crépuscule du soir*, *Le Spleen de Paris*, Page 312.

⁴¹ I *Le Coucher du soleil romantique*, *Les Épaves*, Page 149.

⁴² *Recueillement*, 1868, Page 140.

⁴³ CXXVI *Le Voyage*, 1861, Page 131.

⁴⁴ LVI *Chant d'automne*, *Ibid.*, Page 57.

⁴⁵ XCV *Le Crépuscule du soir*, *Ibid.*, Page 94.

⁴⁶ XXXI *Les Vocations*, *Le Spleen de Paris*, Page 335.

positive. Lorsqu'elles sont assimilées à femme, elles font ressortir les traits négatifs de cette dernière, caractérisée comme capricieuse et difficile. Étudions ces vers dans lesquels l'objet désiré est comparé aux ténèbres :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
 Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
 Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,

 Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,

 Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !
 Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !
 (XXIV *Je t'adore à l'égale...*, 1861, P.27)

Semblable au ciel nocturne, l'interlocutrice avec apostrophe de « vase de tristesse » et « grand taciturne », dévalorisé par « implacable et cruelle », garde en premier lieu une nuance péjorative. Toutefois, malgré l'impossibilité R « tu me fuis » R le poète ne se résigne jamais ; il se lance avec enthousiasme vers sa désirée. D'une façon masochiste, il l'adore en particulier pour sa « froideur » ou son indifférence, non qu'il veuille simplement choquer le public, mais il ne peut jamais, tout en se croyant maudit, se contenter de l'amour modéré. Baudelaire s'en va toujours contre l'opinion générale :

Être maudit à qui, de l'abîme profond [répond !
 Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors de moi, ne
 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,
 (XXXIX *Je te donne ces vers...*, 1861, P.41)

Plus le poète s'approche du noir anéantissant, plus se comble sa jouissance sensationnelle. Dans plusieurs cas, le désir à l'aspect splendide, ressorti du fantasme de Baudelaire, s'attache au caractère ténébreux avec amertume revalorisée. Notre réseau associatif groupe alors des idées chargées d'affects, qui montrent que la somptuosité

accompagne le mystère. La qualification fantasmatique du poète reparaît dans plusieurs poèmes et la superposition révélera les coïncidences.

L'imaginaire sur les ténèbres de désirs signifie la force créatrice. Les ténèbres inspiratrices semblent régulièrement, aux yeux du poète, brillantes. Nous parlons maintenant d'une remarque typique: Baudelaire transforme le noir en lumière.

Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule ; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, *ces étoiles noires* qui commandent la curiosité et l'admiration.

(V *La Chambre double, Le Spleen de Paris*, P.280)

[c'est nous qui soulignons]

L'expression oxymoronique peut être comprise par la métaphore de « yeux/étoiles » : il s'agit des yeux noirs qui brillent d'une même manière que les étoiles. À partir de cette image antithétique, nous trouvons l'application du couple ténèbres-lumière plutôt fréquemment :

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore

(XXI *Hymne à la Beauté*, 1861, P.24)

Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore

(XXXVII *Le Possédé*, 1861, P.38)

Parmi toutes les belles choses

Dont est fait son enchantement,

Parmi les objets noirs et roses

Qui composent son corps charmant,

.....

Elle éblouit comme l'Aurore

Et console comme la Nuit

(XLI *Tout entière*, 1861, P.42)

Mais on voit scintiller en Lola de Valence

Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

(XV *Lola de Valence, Les Épaves*, P.168)

Ces ténèbres éblouissantes affectent toujours la beauté mystérieuse. En travaillant sur *Le Désir de peindre*, il paraît un tableau entremêlé de trois champs lexicaux : ténèbres, lumière, et mystère.

Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pourrait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur.

(XXXVI *Le Désir de peindre, Le Spleen de Paris*, P.340)

L'arrivée de Dorothée introduit l'image entremêlée de la clarté et du noir :

Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire.

(XXV *La Belle Dorothée, Le Spleen de Paris*, P.316)

Au cœur de la perte désespérante, la déesse apparaît d'une façon intéressante :

Je reconnais ma belle visiteuse :

C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse.

(XXXVIII *Un fantôme : les Ténèbres, 1861*, P.38)

D'après les exemples, deux remarques sont notées : physiquement opposées à la lumière naturelle, les ténèbres inspiratrices ne procurent que la clarté artificielle, voire imaginaire ; elles sont évidemment aveuglantes. Cette clarté semble tellement intense que les yeux ne peuvent rien voir, et que tout autour d'elle devient noir. Rien n'est comparable à cette beauté qui, quitte à la satisfaction, brûle les yeux du poète, et l'idole dans qui s'incarnent ces ténèbres le rend heureux dans la passivité. Nous pouvons observer le rôle dominant de l'idole dans *La Beauté* :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,

Et fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

(*XVIII La Beauté, 1861, P.21*)

Le poète se contente de se déchirer auprès de la défaite incontestable. Esclave fidèle et très fier, Baudelaire se pousse par la curiosité et l'adoration vers la splendeur des ténèbres désirées qui éblouissent. Puisqu'elles représentent le rêve à achever, elles promettent une vie plus heureuse.

Qu'importe, si tu rends, Rêves aux yeux de velours,
.....

L'univers moins hideux et les instants moins lourds

(*XXI Hymne à la Beauté, 1861, P.25*)

Les ténèbres de désirs montrent allégoriquement la condition à atteindre. Selon le fantasme baudelairien, elles sont illustrées à travers la beauté féminine. Cette idole, à la fois gentille et méchante, fait surgir l'inspiration chez le poète tout docile qui, en créant des œuvres, se liera lui-même au monde extérieur. Autrement dit, cet imaginaire du noir lui procure la faculté de création. D'après les superpositions textuelles, Baudelaire compose ces ténèbres fantaisistes au nom de la pulsion d'Eros⁴⁷, l'imaginaire qui pousse à avancer et vivre, appelées ici l'image à fonction de création.

- **Fonction de destruction**

Cependant, les ténèbres baudelairiennes reflètent, non seulement la destination souhaitée, mais aussi le cheminement vers son but. Les ténèbres ou la nuit sont aussi la scène dans laquelle s'accomplit le désir sexuel. Superposons trois œuvres les plus sensuelles : *Je n'ai pas pour maîtresse...*, *Le Revenant*, et *À celle qui est trop gaie*. D'un poème à l'autre, le lieu, le temps et l'action ne varient pas distinctement. Nous trouvons selon l'ordre leurs traits communs ci-dessous :

⁴⁷ Voir Laplanche, J. et Pontalis, J.-B., Page 142-143. Au point de vue psychologique, la pulsion de vie, appelée aussi Éros quant à Sigmund Freud, est essentiellement pour la vie sociale de chaque individu. Éros s'oppose à Thanatos ou la pulsion de mort. Éros et Thanatos fonctionnent d'une façon indissociable comme les forces fondamentales de l'être humain.

	<i>Je n'ai pas pour maîtresse...</i>	<i>Le Revenant</i>	<i>À celle qui est trop gaie</i>
Scène	chaque nuit (v.19)	Avec les ombres de la nuit (v.4)	une nuit (v.25)
Identification du poète	Ainsi qu'un nouveau né (v.20)	Comme les anges à l'œil fauve (v.1)	Comme un lâche (v.28)
Objet de désir	sur son corps (v.19)	vers toi (v.3)	Vers les trésors de la personne (v.27)
Manière de s'approcher	me traînant (v.19)	glisserai sans bruit (v.3)	ramper sans bruit (v.28)
Action amoureuse	je la tête et la mords (v.20)	Des baisers froids (v.7), des caresses de serpent (v.8)	châtier ta chair joyeuse (v.29), meurtrir son sein pardonné (v.30), une blessure large et creuse (v.32), T'infuser mon venin (v.36)

Voilà donc le réseau associatif groupant les idées qui suivent la nuit ténébreuse puisque celle-ci se réserve à « l'heure des voluptés »⁴⁸ et aux « nuits fiévreuses / Qui rendent de leurs corps les filles amoureuses »⁴⁹. Dans les trois poèmes, le poète s'identifie à un être poussé vers son objet, le corps féminin, par l'instinct irrésistible simplement pour apaiser l'envie amoureuse, sexuelle, voire destructive. Remarquons la manière dont le poète s'approche des femmes désirées ; cela fait allusion à la créature la plus vicieuse, d'après la Genèse⁵⁰, qui inspire la transgression

⁴⁸ V *À celle qui est trop gaie*, *Les Épaves*, Page 157.

⁴⁹ *À Sainte-Beuve*, *La poésie de jeunesse*, Page 207.

⁵⁰ Voir Livre de la Genèse, *chap. III, v. 1*. « Le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs que Yahweh Dieu ait faits. Il dit à la femme: « Est-ce que Dieu aurait dit: « Vous ne mangerez pas de tout arbre du jardin? » ; et aussi v.

fatale et amène plus tard « la défloration » à la première femme biblique dépourvue *à priori* de toutes les impuretés.

Les ténèbres qui séduisent se lient ainsi au désir sexuel. Nous trouvons certaines situations avec ambiance obscure, qui suscitent l'impression érotique. Par exemple, la scène d'un récit, dans laquelle un enfant qui devait partager le lit avec sa bonne a éprouvé un sentiment étrange :

« Ça fait un singulier effet, allez, de n'être pas couché seul et d'être dans un lit avec sa bonne, dans les ténèbres. Comme je ne dormais pas, je me suis amusé, pendant qu'elle dormait, à passer ma main sur ses bras, sur son cou et sur ses épaules. [...] J'y vais tout de plaisir que j'aurais longtemps continué, si je n'avais pas eu peur, peur de la réveiller d'abord, et puis encore peur de je ne sais quoi. »

(XXXI *Les Vocations, Le Spleen de Paris*, P.333)

et la malédiction de la mère du poète maudit, qui nous rappelle explicitement une nuit avec l'acte sexuel :

Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation !

(I *Bénédiction*, 1861, P.7)

Par ailleurs, l'aspect ténébreux se décrit souvent comme l'épithète des lexiques du champ de désir : « Tes nobles jambes [...] tourmentent les désirs obscurs »⁵¹, « Volupté noire ! »⁵², « un amour ténébreux »⁵³, « L'Amour dans sa guérite, ténébreux, embusqué, bande son arc fatal »⁵⁴. Cette sensation noire favorise le désir mais elle évoque toujours une impression horrible et choquante : « dans ses nuits morbides »⁵⁵,

14. « Yahweh Dieu dit au serpent: « Parce que tu as fait cela, tu es maudit entre tous les animaux domestiques et toutes les bêtes des champs ; tu marcheras sur ton ventre, et tu mangeras la poussière tous les jours de ta vie. »

⁵¹ LII *Le Beau Navire*, 1861, Page 52.

⁵² LVII *À une Madone*, Ibid., Page 59.

⁵³ CX *Une Martyre*, Ibid., Page 112.

⁵⁴ LXIV *Sonnet d'automne*, Ibid., Page 65.

⁵⁵ CVI *Le Vin de l'Assassin*, Ibid., Page 108.

« dans l'horreur de la nuit malsaine »⁵⁶. L'arrivée de la nuit engendre des effets violents. Elle s'avère à « exciter les fous »⁵⁷, « rendre malade »⁵⁶, « gâter »⁵⁶ et « allumer la brûlante envie de distinctions imaginaires »⁵⁶.

Ces dévalorisations sont cependant subversives ; l'auteur nous les suggère, non pour montrer l'influence littéralement négative, mais pour désigner la mise en valeur contre la doctrine de la lumière. Contrairement à la clarté-bonté-moral, l'obscurité permet inversement un approfondissement dans la folie sensationnelle R « les nuits de sabbat »⁵⁸ R où le désir connaîtra son envergure possible comme peut faire l'opium :

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au-delà de sa capacité
(XLIX *Le Poison*, 1861, P.49)

Le poète devient un ivrogne envers la « volupté noire » résultant, selon son fantasme, de la sorcellerie. Il se dit proie des « noirs enchantements »⁵⁵ et « des fioles de poison »⁵⁵. Le « philtre noir »⁵¹ se présente de temps en temps en forme de larmes, symbole de la souffrance excessive. En tenant compte du culte sadomasochiste⁵⁹, nous pouvons comprendre la relation du « philtre des yeux » et l'excitation du désir. Baudelaire s'enivre des pleurs de l'aimée ou des marques de la douleur :

Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux !
(XX *Le Masque*, 1861, P.24)

⁵⁶ *Madrigal Triste*, 1868, Page 138.

⁵⁷ *XXII Le Crépuscule du Soir, Le Spleen de Paris*, Page 311.

⁵⁸ *XXI Les Tentations*, *Ibid.*, Page 308.

⁵⁹ Voir chapitre II, Pages 33-36.

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.
 (XLIX *Le Poison*, 1861, P.49)

Je t'aime quand ton grand œil verse
 Une eau chaude comme le sang
 (*Madrigal triste*, 1868, P.138)

L'envie amoureuse, l'acte sexuel, l'ivresse excitante et l'expression destructive s'associent dans l'ambiance ténébreuse. Cette allusion ramène à la manifestation sadique, voire criminelle parce que c'est au sein ténébreux du soir que, d'après *Portrait de maîtresses*, a lieu le meurtre :

Un soir, dans un bois... au bord d'une mare..., après une mélancolique promenade où ses yeux, à elle, réfléchissaient la douceur du ciel, et où mon cœur, à moi, était crispé comme l'enfer... »
 (XLII *Portraits de maîtresses*, *Le Spleen de Paris*, P.348)

Les ténèbres de la nuit permettent d'accomplir le désir dont l'objet sera traité avec l'esprit meurtrier. Ainsi, pouvons-nous comprendre la qualité plutôt originale dans *Le Crépuscule du soir*⁶⁰ :

Voici le soir charmant, *ami du criminel* ;
 Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel
 Se fermera lentement comme une grande alcôve,
 Et l'homme impatient se change en bête fauve.
 [c'est nous qui soulignons]

Les ténèbres de la soirée rendent les désirs plus aigus, et les objets aimés plus désirables.

Malgré son caractère dévastateur, le soir n'est pas du tout méprisable. Nous trouvons que le poète attend l'arrivée du règne nocturne avec impatience :

⁶⁰ 1861, Page 94.

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici :

(*Recueillement*, 1868, P.140)

Pourquoi veut-il participer à ces heures nocturnes ? C'est parce que l'obscurité lui apporte de la commodité.

3.2.2 Commodités

L'idée de repos dans l'univers baudelairien est inséparable de la présence de l'ambiance obscure. La nuit symbolise la consolation berceuse contre des clartés divines : « Et la solennité de la nuit, comme un fleuve, / Sur Paris dormant ruisselant. »⁶¹ Ce qui félicite le soulagement physique et moral et ce qui fait plus ou moins rapprocher l'idéal inachevé, jouent le rôle de commodité. En somme, le poète se retrouve tranquille en particulier dans les ténèbres.

Le poème en prose *Any where out of the world* nous fournit le point de départ concernant l'image des ténèbres commodes chez Baudelaire parce qu'il s'agit explicitement du dialogue entre le poète et son âme sur des destinations possibles vers lesquelles ils puissent se réfugier. Pour son dernier choix, le poète propose l'installation au pôle où son âme pourra « prendre de longs *bains de ténèbres*. » [c'est nous qui soulignons] Liée à l'idée du repos et de l'aliénation, la même expression est appliquée dans *À une heure du matin* : « Enfin ! il m'est donc permis de me délasser dans un *bain de ténèbres* ! » [c'est nous qui soulignons] Baudelaire emploie les expressions imagées comme « l'alcôve obscure »⁶², « La nuit s'épaississaient ainsi qu'une cloison »⁶³ et « Une atmosphère obscure enveloppe la ville, / Aux uns portant la paix, aux autres le souci. »⁶⁴ Le dernier exemple nous fournit une extension sémantique des ténèbres de commodité : la fusion entre le poète et le monde. C'est au milieu du noir embrassant que nage le poète.

⁶¹ *XLV Confession*, 1861, Page 45.

⁶² *XXIII La Chevelure*, Ibid., Page 26.

⁶³ *XXXVI Le Balcon*, Ibid., Page 37.

⁶⁴ *Recueillement*, 1868, Page 140.

L'obscurité procure « les tout-puissants accords [...] aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. »⁶⁵ Le crépuscule affecte positivement la sensation visuelle ; il rend, comme nous avons déjà fait des remarques, toutes les choses moins distinctives. Le manque de la netteté renvoie à l'impression de l'union physique sous le règne de l'ambiance enténébrée. Le poète nous suggère cette idée par l'emploi du verbe « revêtir » R « Les soleils couchants / Revêtent les champs / Les canaux, la ville entière / D'hyacinthe et d'or »⁶⁶ ; « Le vin sait revêtir le plus sordide bouge / D'un luxe miraculeux [...] Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux. »⁶⁷ R et celui du verbe « voiler » R « Que la nuit me voile. »⁶⁸ Au sein de l'obscurité, le poète retrouve la paix et la joie recherchées : « Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, / Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. »⁶⁹ ; « À la joyeuse Messe noire »⁷⁰. L'engloutissement des ténèbres totales et paisibles n'est pas la seule condition qui suscite le confort. Regardons une telle situation dans :

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, [d'automne
(XXII *Parfum exotique*, 1861, P.25)

L'obscurité, la chaleur, l'odeur et la femme complètent l'ambiance reposante. Nous trouvons aussi :

Sur ta *chair* le *parfum* rôde
Comme autour d'un *encensoir*,
Tu charmes comme le *soir*,
Nymphe ténébreuse et *chaude*.
(LVIII *Chanson d'après-midi*, 1861, P.59)
[c'est nous qui soulignons]

Que les soleils sont beaux dans les *chaudes soirées* !
Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant !

⁶⁵ XII *La Vie antérieure*, 1861, Page 18.

⁶⁶ LIII *L'Invitation au voyage*, Ibid., Page 54.

⁶⁷ XLIX *Le Poison*, Ibid., Page 48.

⁶⁸ LXIX *La Musique*, Ibid., Page 68.

⁶⁹ XIX *La Géante*, Ibid., Page 23.

⁷⁰ XVIII *L'Imprévu*, *Les Épaves*, Page 171.

Je croyais respirer le *parfum de ton sang*.
 Que les soleils sont beaux dans les *chaudes soirées* !
 (XXXVI *Le Balcon*, 1861, P.37)
 [c'est nous qui soulignons]

Nous aurons des lits pleins d'*odeurs légères*,

 Usant à l'envi leurs *chaleurs* dernières
Nos deux cœurs seront deux vastes *flambeaux*

 Un *soir* fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
 (CXXI *La Mort des amants*, 1861, P.126)
 [c'est nous qui soulignons]

Il faut à l'auteur des Fleurs du Mal que les ténèbres de commodités s'attachent à l'accueil chaleureux d'une femme et à l'espace privé. Il s'agit alors de l'image des ténèbres berceuses, de l'embrassement maternel. Nous ne serons pas surpris de découvrir dans un autre poème le thème de l'intimité entremêlée dans les représentations de la soirée, du repos, et de la famille :

Je n'ai pu oublier, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite mais tranquille

 Et le soleil, *le soir*, ruisselant et superbe,
 Qui, derrière la vitre où se brisait sa gerbe,
 Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux,
 Contempler nos *dîners* longs et silencieux,
 (XCIX *Je n'ai pu oublier...*, 1861, P.99)
 [c'est nous qui soulignons]

- Fonction d'union

La notion de l'union nous guide immédiatement à l'idée que le sujet se retrouve à l'aise avec l'environnement. Si le monde représente de multiples conditions qui poussent un individu à vivre et à survivre, et qui affirment plus concrètement son existence et sa valeur, la condition contraire \bar{R} ne pas pousser à vivre \bar{R} correspond donc au repos qui soulage, voire désarme, un être éreinté de mener sa vie.

Dans cette perspective, les ténèbres baudelairiennes possèdent des vertus apaisante et rafraîchissante. Selon le texte en prose et en vers, l'adjectif « rafraîchissant » appliqué aux ténèbres constitue un leitmotiv baudelairien : « Ô nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! »⁷¹, « Je vais me coucher sur le dos / Et me rouler dans vos rideaux, / Ô rafraîchissantes ténèbres ! »⁷² L'obscurité et le rafraîchissement sont évidemment liés : « Pour rafraîchir leur fièvre à l'ombre de sa main. »⁷³ L'introduction du noir possède la faculté de soulager toutes les peines, particulièrement des travaux quotidiens. Ainsi la nuit est-elle bien désirable :

Ô soir, aimable soir, désiré par celui
 Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd'hui
 Nous avons travaillé ! RC'est le soir qui soulage
 Les esprits que dévore une douleur sauvage,
 Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
 Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.

(XCV *Le Crépuscule du soir*, 1861, P.94)

Déchargé de travaux ardents, l'homme savoure la liberté véritable. Avec ce sens, nous ne sommes pas étonnés de trouver dans *L'Avertisseur* la question : « Vivras-tu ce soir ? »⁷⁴ En premier lieu, les textes évoquent dans la caractérisation des ténèbres l'image du repos, liée au soulagement contre les difficultés sous la lumière fervente.

D'après Baudelaire, l'obscurité fournit en deuxième lieu une renaissance : c'est-à-dire une nouvelle vie dans les ténèbres. L'arrivée du soir constitue le règne contraire à celui des vivants. Elle suscite des morts : « Des fantômes puissants qui dans les crépuscules / Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts. »⁷⁵ Le soir inspire l'inversion du comportement. *Le Crépuscule du soir* en prose précise ce changement remarquable :

⁷¹ XXII *Le Crépuscule du soir*, *Le Spleen de Paris*, Page 312.

⁷² CXXIV *La Fin de la journée*, 1861, Page 128.

⁷³ *Le Calumet de Paix*, *La Poésie de jeunesse*, Page 208.

⁷⁴ *L'Avertisseur*, *Ibid.*, Page 140.

⁷⁵ VI *Les Phares*, 1861, Page 13.

Le crépuscule excite les fous. [...] Le soir, précurseur des voluptés profondes, lui gâtait les choses les plus succulentes.

L'autre, un ambitieux blessé, devenait, à mesure que le jour baissant, plus aigre, plus sombre, plus taquin.

Mais le poète aime bien ce renversement :

La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien [...]

Ô nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieur, vous êtes la délivrance d'une angoisse !

N'oublions pas que le refuge contre la lumière extérieure et l'enfermement dans les ténèbres permettent un rétablissement d'un nouvel univers : la rêverie.

Retournons à un poème en prose déjà cité : *À une heure du matin*. L'isolation dans « un bain de ténèbres » est évidemment favorable. Le poète précise que :

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. 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 homme, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !

Nous pouvons alors constater la conceptualisation des associations thématiques : « le monde » ruine « le moi » qui cherche à travers « la nuit » « la faculté créatrice » qui lui rend « la dignité artistique ». L'obscurité nocturne représente une transition à l'univers privilégié. La pertinence du schéma associatif que nous trouvons dans le poème en

prose peut être confirmée puisque la situation se répète également en vers :

Nous, prêtres orgueilleux de la Lyre,
Dont la gloire est de déployer
L'ivresse des choses funèbres,

.....
R Vite soufflons la lampe, afin
De nous cacher dans les ténèbres !

(*L'Examen de minuit*, 1868, P.144)

La solitude dans le noir, favorisant la puissance de l'imagination mêlée avec le souvenir, rend plus honorable la grande créativité. Et satiriquement c'est en s'inclinant vers ce monde imaginaire que le poète est capable d'accepter la vie fatigante dans le monde rigide ; autrement dit, il s'agit du refoulement qui à la fois le suspend à la jouissance passée et le fait vivre encore pour la retrouver. L'union provient de l'aliénation et la revalorisation transcendantale.

Par rapport au fantasme baudelairien, nous avons maintenant une autre association thématique : l'ambiance nocturne et la teinte noire représentent sémantiquement un état paisible, une consolation efficace : c'est-à-dire la commodité. Et avec l'obscurité qui fait unir, qui fait même disparaître l'avenir écrasant, le poète peut s'approcher de son idéal à travers le monde imaginaire. Cependant les ténèbres, selon l'imaginaire de Baudelaire, n'ont pas seulement les dimensions favorables, elles signifient parfois des côtés funèbres.

3.2.3 Angoisses

L'imaginaire d'angoisses s'oppose explicitement à celui de désirs. Il signifie le dégoût dont le poète cherche de tous ses efforts à s'éloigner, et le défaut qu'il ne peut pas du tout accepter. Certaines expressions auxquelles Baudelaire applique les vocabulaires de ténèbres représentent ce type de fantasme.

Selon le symbolisme archétypal, la nuit et le règne des ténèbres, comparés à la journée, au soleil et à la chaleur, sont référés à l'impureté, la monstruosité, la terreur et la mort. Le soir porte en général

des caractères plutôt méprisables. Baudelaire adopte également cette symbolisation générale pour construire l'ambivalence de son univers poétique, son œuvre ressortie de l'imaginaire. Nous commençons avec une strophe dans laquelle défilent les connotations bien connues de la nuit :

Ange plein de gaieté, connaissez-vous *l'angoisse*,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
 Et *les vagues terreurs de ces affreuses nuits* [froisse ?
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on
 Ange plein de gaieté, connaissez-vous *l'angoisse* ?
 (XLIV *Réversibilité*, 1861, P.44)
 [c'est nous qui soulignons]

Tous ces mots qualifient les valeurs de « ces affreuses nuits. » En dépit de ses grands efforts, le poète ne peut s'échapper à cette ambiance funèbre, comme en enfer promis :

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;
 L'irrésistible Nuit établit son empire,
 Noire, humide funeste et pleine de frisson ;
 (I *Le Coucher du soleil romantique, Les Épaves*, P.149)

Parler de hasard semble difficile lorsque nous considérons l'image de l'engloutissement certain de la nuit, associé au Temps dévoreur :

Le jour décroît ; la nuit augmente ; souviens-toi !
 Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide
 (LXXXV *L'Horloge*, 1861, P.81)

D'après les exemples des ténèbres angoissantes, nous entrevoyons une portée significative : elles suggèrent symboliquement le vide et le néant.

Prenons d'autres exemples qui réaffirmeraient l'association entre les ténèbres et le vide dans l'œuvre baudelairienne : « Ses yeux profonds sont faits de *vide* et de *ténèbres* »⁷⁶, « Tes yeux *creux* sont peuplés de visions *nocturnes* »⁷⁷[c'est nous qui soulignons]. Selon ces deux données, ce ne sont pas les yeux et les ténèbres qui marquent

⁷⁶ *XCVII Danse macabre*, 1861, Page 97.

⁷⁷ *VII La Muse malade*, Ibid., Page 14

l'impression déplaisante, mais l'idée de tryphobie par « vide » et « creux ». Aussi avons-nous : « Devant moi se tenait un petit être déguenillé, noir, ébouriffé, dont les yeux creux, farouches et comme suppliants, dévoraient le morceau de pain »⁷⁸ [c'est nous qui soulignons]. « Les yeux creux » liés à l'adjectif « noir » qui identifie un être dans le contexte, évoquent l'image de la pauvreté et celle du manque considérable. D'ailleurs, le noir d'angoisses se caractérise de pouvoir destructeur. Dans *L'Ennemi*⁷⁹, le jardin personnel est attaqué par « un orage ténébreux » et l'eau de l'immense pluie « creuse » la terre et enlève des aliments fécondants jusqu'à « ce sol lavé comme une grève » ; l'auteur nous introduit aussi l'image de « trous grands comme des tombeaux ». La profondeur insondable et la peur perpétuelle pour l'engloutissement renvoient à « un immense caveau / Qui contient plus de morts que la fosse commune. »⁸⁰ La dévoration insatiable s'associe enfin à l'incapacité de produire, l'impossibilité de créer ; autrement dit, la stérilité.

Les ténèbres stériles sont présentées de différentes manières. Pour la première remarque, la déchéance corporelle se teint de sombreur. L'écrivain compare un vieillard trouvé dans la rue parisienne comme « la couleur de ce ciel pluvieux »⁸¹, et les vieilles femmes comme « ombres ratatinées »⁸² et « ces retraites ombreuses »⁸³. Inférieure à la fécondité toute plaisante de la jeunesse, la vieillesse n'est rien que la ruine du plaisir passé ainsi que l'infécondité d'un territoire desséché. Qu'il n'y ait aucun changement ni amélioration nous rappelle la deuxième représentation des ténèbres stériles : la monotonie. Étudions les associations d'idées dans *De profundis clamavi*⁸⁴ tel qu'un bon exemple

⁷⁸ XV *Le Gâteau, Le Spleen de Paris*, Page 298.

⁷⁹ 1861, Page 16.

⁸⁰ LXXVI *Spleen, 1861*, Page 73.

⁸¹ XC *Les Sept Vieillards*, Ibid., Page 87.

⁸² XCI *Les Petites Vieilles*, Ibid., Page 91.

⁸³ XIII *Les veuves, Le Spleen de Paris*, Page 292.

⁸⁴ 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 ;

de la monotonie dominante dans l'univers baudelairien. Nous constituons quelques grands champs lexicaux :

Environnement : gouffre Ó univers Ó horizon Ó monde Ó terre(2) Ó monde

Ternissure : obscur Ó morne Ó plombé

Lumière : soleil (2)

Ténèbres : nuit (3)

Désenchantement : horreur Ó blasphème Ó cruauté Ó Chaos

Inanimation : sans chaleur Ó nu Ó polaire Ó ni bête, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois Ó de glace

Récapitulons donc : le poète adjoint **la ternissure** et **l'inanimation** comme les qualifications à **l'environnement** où **la lumière** est aussi dominante que **les ténèbres**, ces deux éléments importants sont caractérisés par **le désenchantement** ; le noir paraît aussi méchant que la clarté. Ainsi le tableau de la vie spectaculaire du poète. Au milieu de l'enfermement dans lequel « mon cœur est tombé », c'est la monotonie Ó peu de changements même Ó qu'il souffre. La même scène est citée dans un poème en prose *Any where out of the world* : « Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. » Ce creux ronge le cœur et ce figement cause l'ennui.

L'ennui baudelairien, que nous avons étudié dans le chapitre précédent⁸⁵, est littéralement ténébreux : « les noirs ennuis »⁸⁶ et « au gouffre de l'Ennui »⁸⁷. Les ténèbres, la stérilité et l'ennui se mettent dans

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* ;
Ó *Ni bête, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !*

Or il n'est pas d'*horreur* au *monde* qui surpasse
La froide *cruauté* de ce *soleil de glace*
Et cette immense *nuit* semblable au vieux *Chaos* ;

(XXX *De profundis clamavi*, 1861, PP.32-33)

[c'est nous qui soulignons]

⁸⁵ Voir chapitre II, Page 36-40.

⁸⁶ VIII *La Muse vénale*, 1861, Page 15.

⁸⁷ XXXVII *Le Possédé*, Ibid., Page 37.

la même constellation. Cette malédiction ontologique énerve si considérablement le créateur des Fleurs du Mal qu'il termine son œuvre immortelle dans *le Voyage* avec le désir intense de l'échappement :

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
(CXXVI *Le Voyage*, 1861, P.134)

Puisqu'il n'y a plus rien, et que tout se couvre déjà de ténèbres stériles et ennuyeuses, il ne reste qu'à partir pour ailleurs, même vers un danger et la souffrance infinie. Pour sublimer son âme sensationnelle, Baudelaire « préférerait en somme / La douleur à la mort et l'enfer au néant. »⁸⁸ L'emprisonnement dans le vide ténébreux creuse l'inspiration et détruit petit à petit la vie. « Noir assassin de la vie et de l'Art »⁸⁹.

D'après la superposition et les réseaux associatifs, nous soulignons les angoisses que Baudelaire prend comme référence à travers les lexiques de ténèbres. Celles-ci s'ajustent aux thèmes répulsifs du vide, de la stérilité et de l'ennui. Il reste encore la condition contraignante, celle qui empêche le poète d'aller plus loin, voire plus haut, et celle qui comprime la petite jouissance de la vie : le châtiment.

3.2.4 Châtiment

De même que les ténèbres de désirs s'opposent par la connotation à celles d'angoisses, à l'imaginaire de commodités s'oppose celui de châtiments. Il s'agit du fantasme où réussit l'angoisse comme la punition. Présenté par des expressions choisies, ce fantasme concerne le péril préliminaire menant plus tard à l'échec. Pourquoi une telle imagination désagréable prend-elle de l'espace dans la conscience de l'homme ? Otto Rank⁹⁰ explique que cette punition représente une tendance masochiste et un désir de rajeunissement d'une jouissance passée qui avait trouvé dans le temps qui a suivi un échec. Cette

⁸⁸ *XCVI Le Jeu*, Ibid., Page 96.

⁸⁹ *XXXVIII Un fantôme : Le Portrait*, Ibid., Page 40.

⁹⁰ Rank, O., Le Traumatisme de la naissance, Page 107.

répétition des situations alternatives est nommée, selon la psychocritique de Charles Mauron, l'imaginaire obsédant.

Prenons en exemple ces deux œuvres portant le même titre : *Le Crépuscule du soir* en vers et *Le Crépuscule du soir* en prose. Les ténèbres de ces poèmes impliquent une dynamique double des expressions affectueuses pour l'âme. Nous nous intéressons, en particulier, au caractère abusif de l'obscurité :

C'est l'heure où les douleurs des malades
[s'aigrissaient.
La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun ;
(*XCV Le Crépuscule du soir*, 1861, P.91)

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 ?
(*XXII Le Crépuscule du soir*, *Le Spleen de Paris*, P.311)

Le noir menaçant, considéré généralement comme le symbolisme des puissances diaboliques, forme une autre dimension des ténèbres dans l'imaginaire de Baudelaire. Cette connotation du noir se caractérise par certaines spécificités dont l'une concerne le changement subit.

Si nous superposons trois poèmes *Châtiment de l'orgueil*, *la Béatrice* et *À une passante* dont la scène se déroule d'une manière subite de l'ambiance claire à l'atmosphère obscure, nous voyons dans le tableau comparatif suivant :

	<i>Châtiment de l'orgueil</i>	<i>La Béatrice</i>	<i>À une passante</i>
Clarté	L'éclat de ce soleil (v.16) , tant de pompe avait lui (v.19)	en plein midi (v.5)	éclair (v.9)
Confort	intelligence (v.17), vivant, plein d'ordre et d'opulence (v.18)		beauté (v.9), renaître (v.10)

Soudaineté	immédiatement (v.15)	descendre sur ma tête (v.5)	fugitive (v.9), soudainement (v.10)
Obscurité	d'un crêpe se voila (v.16), caveau (v.21)	nuage, tempête (v.6)	nuit (v.9)
Découragement	chaos (v.17), silence (v.20), clef est perdue (v.21)	funèbre (v.6) , démon vicieux (v.7), nains cruels et curieux (v.8)	Ne te verrais-je plus que dans l'éternité ? (v.11)

Les trois poèmes commencent avec la clarté réconfortante, et cette dernière se transforme en obscurité oppressante d'une façon immédiate. Remarquons que le changement subit fonctionne, selon le fantasme du poète, comme l'événement intermédiaire vers le désespoir.

Contrairement à l'image des ténèbres de commodités qui évoque la chaleur rafraîchissante, celle de châtiment est associée au froid étouffant. Nous trouvons plusieurs cas des associations Ténèbres-Souci-Froid : le groupe thématique représente l'annonce des misères et celle de la stérilité mortelle.

Bientôt nous plongerons dans les *froides ténèbres* ;
 Adieu, vive clarté de mes étés trop courts
 (*LVI Chant d'automne, 1861, P.56*)
 [c'est nous qui soulignons]

C'est ainsi pendant la nuit froide que le malheur et la pauvreté s'aigrissent d'une manière insupportable :

..... cette pauvre impure
 Que déesse Famine a par un *soir d'hiver*
 Contrainte à relever ses jupons en plein air.
 (*Je n'ai pas pour maîtresse..., La poésie de jeunesse, P.204*)
 [c'est nous qui soulignons]

Durant les noirs ennuis des *neigeuses soirées*
 (*VIII La Muse vénale, 1861, P.15*)
 [c'est nous qui soulignons]

Race de Caïn, dans ton antre
Tremble de froid, pauvre chacal !

(*CXIX Abel et Caïn*, 1861, P.123)

[c'est nous qui soulignons]

Nous avons aussi « ma noire Sibérie »⁹¹, « les nuits d'hiver »⁹², « l'air froid des nuits »⁹³ et « froid ténébreux »⁹⁴, par exemple. À la fin du *Coucher du soleil romantique*⁹⁴ où se décrit la situation spectaculaire du soleil se retirant à l'extrémité de l'ouest, et où le poète cherche à attraper de moindres traces de rayon solaire, la froideur glaciale prédomine l'univers dans le noir :

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;
 L'irrésistible Nuit établit son empire,
 Noire, humide, funeste et pleine des frissons ;

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
 Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
 Des crapauds imprévus et de froids limaçons.

L'impassibilité de la pierre accentue l'atrocité de l'humidité frémissante. « De froids limaçons », symbole de l'infertilité, évoquent aussi l'image du resserrement spatial et celle de l'espace tout clos ; de même le noir suscite l'impression de perte. La constellation de Ténèbres-Souci-Froid est considérée comme un labyrinthe ou une prison. Celle-ci représente le monde dans *Spleen* : « Quand la terre est changée en cachot humide »⁹⁵, « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle »⁹⁶. L'idée d'être comprimé, c'est un vrai châtiment. Également, l'image de la lourdeur fait partie des ténèbres de châtiment. *Chacun sa chimère* l'illustre assez bien ; le poète y parle d'une rencontre épouvantable avec les gens sur qui s'installe un monstre, la personnification du malheur ou des ténèbres de châtiment :

⁹¹ *LVIII Chanson d'après-midi*, 1861, Page 60.

⁹² *LXXIV La Cloche fêlée*, Ibid., Page 71.

⁹³ *LXXV Spleen*, Ibid., Page 72.

⁹⁴ *Les Épaves*, Page 149.

⁹⁵ *LXXVIII Spleen*, Ibid., Page 74.

⁹⁶ Ibid.

Mais la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte ; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants ; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture ; et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi.

(VI *Chacun sa chimère, Le Spleen de Paris*, P.282)

Aussi y a-t-il « la nuit lourde et sombre »⁹⁷, « un ciel bourbeux et noir »⁹⁸. Selon le deuxième quatrain du *Gouffre*, son champ lexical s'élargissant se constitue ainsi ce nouveau réseau thématique : Ténèbres-Souci-Froid-Perte-Prison.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

(*Le Gouffre, 1868*, P.142)

Il semble que le poète se retrouve toujours dans ce monde labyrinthique :

Dans les caveaux d'insondable tristesse
Où le Destin m'a déjà relégué ;
Où jamais n'entre un rayon rose et gai ;
Où seul avec la Nuit, maussade hôtesse,

(XXXVIII *Un fantôme : Les Ténèbres, 1861*, P.38)

et aussi :

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

(XVI *Sur le Tasse en Prison d'Eugène Delacroix, Les Épaves, 1868*)

Le réseau révèle nettement que la situation qui supprime la jouissance du poète concerne l'enfermement à la fois physique et moral. Puisque cette

⁹⁷ *LXX Sépulture*, Ibid., Page 69.

⁹⁸ *LIV L'Irréparable*, Ibid., Page 55.

idée est prégnante partout, plusieurs poèmes suggèrent comme issue l'impression d'élancement libérateur vers la rêverie créatrice.

- Fonction de séparation

Avec la tonalité de ces deux ténèbres, il existe des images défavorables qui inspirent le détour contre le monde. Nous avons déjà remarqué que toutes les expressions symboliques qui gravitent autour de l'angoisse et du châtement s'accompagnent toujours d'une intention de l'aliénation et l'exil. Ces imaginaires servent à présenter le but de la séparation. D'après les caractères des ténèbres de châtements que nous venons d'identifier, quel affect l'écrivain éprouve-t-il envers ces imaginaires ? La réponse : l'abandon. La prison bien close et la solitude hideuse ne sont pas aussi pénibles que l'impression de l'abandon qui ressemble à l'expérience vécue estimée et présentée par le fantasme de Baudelaire. Comme l'introduction de la série de *Spleen* de la première partie des Fleurs du Mal, *La cloche fêlée* définit clairement l'oppression d'un être oublié :

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

(LXXIV *La Cloche fêlée*, 1861, P.72)

À la solitude embarrassante succède la négligence totale. Les ténèbres semblent plus épaisses et étouffantes de l'abandon. Nous avons ici une autre remarque : le mot « oublie » s'associe à l'expression vocale et à la sensibilité auditive : « râle ». Logiquement, se reconnaissant au sein ténébreux, le poète dont les yeux ne servent à rien par manque de clarté, prouve son existence par d'autres sensibilités, surtout la voix. Ce n'est sûrement pas un hasard si dans d'autres textes l'abandon s'accroît par l'impossibilité communicative. Pour *Spleen* (LXXV), pendant la pluie couvrant la ville désertée, ainsi que le cimetière,

L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
 Avec *la triste voix* d'un fantôme frileux.
 (LXXV *Spleen*, 1861, P.72)
 [c'est nous qui soulignons]

Aussi, à la fin du sonnet, dans la solitude inestimable,

Le beau valet de cœur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs *amours défunts*.
 (Ibid.)

Encore plus explicitement avec *Spleen* (LXXVI),

Un vieux Sphinx *ignoré* du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
 Ne *chante* qu'aux rayons du *soleil qui se couche*.
 (LXXVI *Spleen*, 1861, P.73)
 [c'est nous qui soulignons]

L'expression vocale du dernier vers *« chanter »* nous rappelle la voix qui chante des poèmes identifiant l'existence du poète, mais personne ne l'entend, ne veut même l'entendre. Selon *La Béatrice*,

« N'est-ce pas grand-pitié de voir ce bon vivant,
 Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
 Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
 Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
 Les aigles, les grenouilles, les ruisseaux et les fleurs,
 Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
 Réciter en hurlant ses tirades publiques ? »
 (CXV *La Béatrice*, 1861, P.117)

Non seulement le corps visible a été rejeté aux ténèbres opaques, mais également le chant audible, qui concrétise cet être créateur, ne sera jamais ouï. Même l'expression la plus sensible et le cri le plus lamentable du poète maudit, incarnant en Lesbos, île de la poésie grecque, reste pour toujours incompris :

Et c'est depuis ce temps que Lesbos se lamente,
 Et, malgré les honneurs que lui rend l'univers
 S'enivre chaque nuit du cri de la tourmente
 Que poussent vers les cieux ses rivages déserts !

Et c'est depuis ce temps que Lesbos se lamente.

(*II Lesbos, Les Épaves*, P.152)

Au sujet de la fonction de la séparation, les ténèbres d'angoisses et celles de châtiments sont synonymes, quant à l'imaginaire baudelairien, à la négligence complète dont accuse la cruauté des communications impossibles. Ces expressions poétiques se chantent surtout dans le noir ; il s'agit de l'absence totale, l'oubli insatisfaisant. En dépit de la souffrance, le poète n'essaie pas de changer son rythme, et d'abolir sa propre dignité parce qu'il en est vraiment fier :

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.

(*XI Le Guignon*, 1861, P.17)

Celui qui est abandonné est celui qui se perd. Et les ténèbres contraignent de découvrir des chemins à l'issue. Il semble que Baudelaire voie son obsession suffocante à travers les aveugles traînant dans la cité :

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel

(*XCII Les Aveugles*, 1861, P.92)

Semblable aux aveugles dans leur « noir illimité », le poète se perd avec les yeux bien ouverts ;

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu

(*Les Plaintes d'un Icare*, 1868)

Que concluons-nous du réseau de métaphores associatives ainsi révélé ? Nous venons d'étudier quatre aspects et quatre fonctions psychologiques que représentent les ténèbres dans le fantasme. En effet, les ténèbres de désirs arrivent en même temps avec l'idéal à achever.

Comme la médiatrice, la beauté attaquante du corps féminin transporte le poète vers l'Infini ou la beauté indéfinissable. Au point de vue psychologique, Baudelaire forme à travers cette sorte de ténèbres certaines raisons irraisonnées ou la fantaisie productive dans le but de réagir au monde extérieur : c'est-à-dire la réaction pour la pulsion de la vie ou celle d'Éros. Afin de vivre, l'auteur des Fleurs du Mal se voit à la fois comme le créateur et le destructeur. Ces deux réactions contradictoires servent à s'approcher de l'idéal. En deuxième lieu, les ténèbres de commodité représentent le remède consolateur. Leur fonction correspond au procès de la pulsion de la mort, ou celui de Thanatos mais avec aspect positif. Il s'agit de la résignation contre le monde pour s'unir avec l'environnement chaleureux où le poète goûterait le plus possible le bonheur passé. Ensuite, nous traitons les ténèbres d'angoisses ou l'ennemi à éviter. Le grand opposant de Baudelaire est la stérilité qui le prive de la prospérité intellectuelle. Et la dernière dimension concerne le châtement ; c'est l'emprisonnement et l'abandon qui compriment la vie de l'auteur. Ces deux caractères, s'avérant négatif à Thanatos, poussent le sujet à l'aliénation et l'isolation là où réside la fonction de la séparation.

Natures	Fonctions
Ténèbres de désirs	Création
	Destruction
Ténèbres de commodités	Union
Ténèbres d'angoisses	Séparation
Ténèbres de châtements	

Par les images des ténèbres, soit conventionnelles, soit exceptionnelles, Baudelaire tient à affirmer la pensée consciente et cognitive : accueillir avec avidité et refuser avec dégoût. En construisant l'initiation des mots, il crée un autre monde dans lequel la modération est bannie parce qu'elle n'engendre que la stagnation, et que tout va à l'inverse. Mais d'où vient l'architecture subversive ? Les ténèbres pourront-elles nous mener à la lucidité dans le texte baudelairien ?

CHAPITRE IV

DES IMAGES OBSÉDANTES AU DYNAMISME PERSONNEL

Parvenue à ce point, notre recherche a déjà montré que les ténèbres baudelairiennes franchissent, grâce aux réseaux associatifs, la notion optique, et qu'elles recouvrent également les aspects psychologiques. Les chapitres précédents montrent comment les termes reflètent les pensées obsédantes propres à l'auteur. Selon la superposition, cette singularité thématique et ce groupement d'images composent le mythe personnel. Le fantasme le plus fréquent pourra contribuer à la personnalité du moi fictif que le poète invente, d'une part, par son expérience vécue et, d'autre part, par sa rêverie, et que nous connaissons seulement à travers le texte. Cet être textuel nous fera voir chez son auteur les interprétations sur la vie et le monde, même le désir suprême ou la destination idéale.

Nous entamerons l'analyse des quatre fonctions psychologiques abordées dans le troisième chapitre : la création, la destruction, l'union et la séparation. Afin de découvrir « le moi textuel » que Baudelaire imagine pour se représenter dans le texte. Et par cette originalité, nous comprendrons ensuite les motifs vitaux qui contribuent à l'affirmation du moi poète.

4.1 Interrelation des ténèbres imaginaires

Nous avons remarqué que les ténèbres revêtent relativement à leur contexte des images différentes, classées suivant quatre caractères de l'imaginaire et quatre aspects psychologiques. Pourtant, il nous faut les considérer dans leur ensemble comme un grand tableau à bonne interrelation pour que se dévoile l'univers textuel, fruit de l'interprétation et la revalorisation du poète.

Dans l'introduction de la partie intitulée « le mythe personnel », Charles Mouron propose que le fantasme dans l'œuvre littéraire d'un écrivain donné s'attache au processus inconscient et qu'il faudrait appliquer aux éléments biographiques pour déraciner la vie imaginative.¹ De plus, la réflexion mutuelle entre l'extérieur et l'intérieur paraît essentielle aux représentations artistiques. Parce que « l'objet extérieur est intériorisé, devient une personne dans la personne ; l'inversement, des groupes d'images internes, chargées d'amour ou de crainte, sont projetées sur la réalité. Un incessant courant d'échanges peuple ainsi l'univers intérieur, noyaux de personnalité qui sont ensuite plus ou moins assimilés, intégrés dans une structuration totale. »² À cet égard, le fantasme désigne l'identité de l'auteur alors que l'identification de l'auteur se base sur le fantasme ; autrement dit, ce n'est pas M. Charles Baudelaire en chair et en os qui ressort de la superposition des textes, mais c'est *un moi* que Baudelaire puisse inventer et *un monde* qu'il veuille montrer.

Selon les quatre fonctions psychologiques de l'imaginaire, les relations des ténèbres peuvent être encore rétablies dans deux types principaux comme le grand tableau : les images diurne et nocturne. Le côté diurne s'assimile au verbe « vivre » : c'est-à-dire exister comme une partie du monde. Les ténèbres diurnes désignent, d'une part, le milieu où le poète se retrouve et, d'autre part, l'identité par laquelle il se voit. Au contraire, le plan nocturne renvoie à l'idée de « ne pas vivre » R exister au-dessus du réel R plutôt qu'à celle de « mourir ». Les ténèbres nocturnes introduisent à la fois rigoureusement le refuge imaginaire dans lequel il s'endort et la paix transcendantale dont il rêve. Ces valorisations antithétiques semblent certaines à la surface mais ce dualisme des métaphores est en fait complémentaire en profondeur.

4.1.1 Ténèbres diurnes

Les ténèbres diurnes ou les ténèbres de la vie se définissent d'une façon générale comme l'image de l'antithèse : c'est-à-dire qu'elles

¹ Mouron, C., Des métaphores obsédantes au mythe personnel (Paris: Librairie José Corti, 1980), Page 211.

² Ibid., Page 210.

se composent d'idée manichéenne. Il faut d'abord la représentation péjorative du monde et ensuite la possibilité de l'échappement personnel. Ces deux sujets paraissent nécessaires à propos de l'action « vivre ». À travers les images des ténèbres baudelairiennes, nous avons déjà remarqué ces deux aspects oppositionnels. Chez lui, ce sont la stérilité angoissante et l'abandon infligeant qui le séparent de sa propre vie. C'est la raison pour laquelle ses motifs créateurs cherchent à s'évader et triompher de ses ennemis.

4.1.1.1 Ténèbres de séparation : le monde

Depuis le début de notre recherche, nous voyons que le monde, ensemble de la Nature, du Temps, de l'Ennui, même de la Providence gouverne d'une manière despotique toutes les vies terrestres. À valeur négative, la stérilité et l'abandon sont littéralement ténébreux. Ils marquent l'incohérence avec l'univers extérieur et l'impossibilité pour la condition favorable. Baudelaire écrit à sa mère dans la lettre du 4 décembre 1854 : « En somme, je crois que ma vie a été damnée dès le commencement, et qu'elle l'est pour toujours. »³ Et par l'image des ténèbres de séparation, Baudelaire traite ces thèmes. D'après lui, le monde ou le réel, où il mène la vie, le rejette et fait voir la déchéance future. D'où viennent le châtement au présent et l'angoisse sur le futur ? Ils viennent de l'attachement au bonheur passé que le réel a privé. Étudions le texte qui indique la chute irrésistible du « paradis » dans *La Chambre double* :

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.

Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

³ Baudelaire, C., Correspondance générale tome I, Crépet, J., éditeur (Paris: Édition Louis Conard, 1917), Page 317.

La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves [...] toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

[...]

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 Colère et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : *Ó* « Je suis la Vie ! l'insupportable Vie ! »

(*V La Chambre double, Le Spleen de Paris*, PP.281-282)

La chambre close, liée à « l'estomac » *Ó* le corps ou la terre au terme des éléments fondamentaux *Ó* et « paradisiaque » *Ó* l'épithète qui montre le bonheur surnaturel *Ó*, renvoie à l'idée de l'univers privilégié et la jouissance extrême sans relation avec le monde extérieur. C'est la situation avant le changement irrévocable, c'est « la vie antérieure ». Le Temps, apostrophé en premier lieu de « Spectre » qui fait allusion au fantôme invisible et qui peut être *nulle part comme partout*, se présente ainsi que l'empereur despotique qui « règne en souverain » et gouverne avec tous les malheurs possibles (« son démoniaque cortège de Souvenirs [...] et de Névroses »). Et sa présence est équivalente, d'une façon allégorique, aux différentes menaces des autres (un huissier qui torture, une concubine qui aigrit et le directeur de journal qui réclame). Son intervention indiscrete est marquée de violence (3 fois de « coup ») et d'irrésistibilité (« au nom de la loi », « fortement et solennellement accentuées »). Un autre intérêt tombe sur l'expression métaphorique du coup du Temps. La chambre bouleversée, l'estomac est attaqué de « pioche », d'outil agricole considéré comme le symbole des travaux et, autrement dit, la malédiction divine pour l'humanité.⁴ La fin de l'état premier et le rêve naïf paraît relative à la chute du paradis biblique, à la peine interminable de la vie terrestre.

⁴ Voir Chapitre II, Page 8-9.

Nous établissons trois images correspondantes. L'univers intérieur est renversé par le monde extérieur ; la condition *a priori* est extirpée sous l'effet de la domination providentielle ; et la terre vierge et sauvage de Cybèle est exercée par un instrument servi à exploiter pour « le dieu de l'Utile. »⁵ Le monde extérieur avec les menaces des autres est suivi de nécessité des travaux. Tout ensemble s'achemine par conséquent à l'image de la vie quotidienne : c'est-à-dire l'expérience vécue et la réalité. Comment la réalité concerne-t-elle le Temps antagoniste ? Que le Temps nous fuie sans cesse est réelle. C'est le changement constant qu'engendrent l'ennemi stérilisant, le vieillard déprimant et l'abandon inquiétant. Comme la représentation du monde, nous parlons maintenant de l'irrévocabilité temporelle, le Réel, dont les ténèbres de séparation soulignent l'implication.

Plusieurs critiques font la remarque sur les images infantilisées et la fixation à la mère chez Baudelaire ; ils l'expliquent par le point de vue biographique concernant l'intervention du général Aupick, son beau-père, dans la relation entre le poète et sa mère. Nous pourrions ajouter comme thème, d'un côté, la perte énorme et la recherche du temps perdu ; et, d'un autre côté, l'angoisse sur le changement et la défaite promise. Notre écrivain a noté dans *Mon cœur mis à nu* : « Celui qui s'attache au plaisir, c'est-à-dire au présent, me fait l'effet d'un homme roulant sur une pente, et qui voulant se raccrocher aux arbustes, les arracherait et les emporterait dans sa chute. »⁶ En avançant avec le Temps, l'homme déchoit graduellement : c'est la chute horizontale.

« Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;
.....
« Tantôt sonnera l'heure
..... [tard ! »
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop
(LXXXV *L'Horloge*, 1861, P.81)

⁵ *V J'aime le souvenir...*, 1861, Page 12.

⁶ Baudelaire, C., *Œuvres complètes tome I*, Pichois, C., éditeur (Paris: Gallimard, 1975), Page 691.

« Le fait de vivre, dit Emmanuel Adatte, est devenu pour Baudelaire le plus horrible des châtiments, qui a pour nom la perte de sens sacré de l'existence. »⁷ Biographiquement parlant, Baudelaire n'a connu sa richesse que pendant quelques années avec l'héritage paternel, le reste de sa vie, il a souffert des dettes. Depuis l'adolescent, il dépensait considérablement en menant une vie luxueuse : sur le logement, les vêtements et ses maîtresses. Responsable de grosses sommes pour son extravagance, Baudelaire doit encore payer des amendes pour la première publication des Fleurs du Mal accusées d'immoralité. D'après les journaux intimes, nous voyons qu'il cherchait toujours à maîtriser ses difficultés et modérer ses relations sociales. Par exemple,

Jeanne 300, ma mère 200, moi 300. 800 fr. par mois. Travailler de 6 heures du matin à midi, à jeun. Travailler en aveugle, sans but, comme un fou. Nous verrons le résultat.

Je suppose que j'attache ma destinée à un travail non interrompu de plusieurs heures.

Tout est réparable. Il est encore temps. Qui sait même si des plaisirs nouveaux... ?

Gloire, paiement de mes Dettes. *Richesse* de Jeanne et de ma mère.

Je n'ai pas encore connu le plaisir d'un plan réalisé. Puissance de l'idée fixe. Puissance de l'Espérance.⁸

N'entendons-nous pas le ton ironique de cet extrait ? Pour plaire à sa maîtresse, sa mère et ses créanciers, Charles Baudelaire a parlé d'une vie rêvée grâce à laquelle sa situation s'améliorerait plus ou moins. Pourtant, sa rêverie allait à l'inverse de la réalité. Comment espérer dans l'avenir des décharges financières quand les dettes s'accroissent avec le temps ? En 1861, Baudelaire précise sa deuxième tentative de suicide dans une lettre à sa mère : « Pourquoi le suicide ? Est-ce à cause des dettes ? Oui, et cependant les dettes peuvent être dominées. C'est surtout à cause d'une

⁷ Adatte, E., Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris : essai sur le dépassement du réel (Paris: Librairie José Corti, 1986), Page 41.

⁸ Baudelaire, C., "Mon cœur mis à nu," dans Œuvres complètes tome I, Page 671.

fatigue épouvantable qui résulte d'une situation impossible trop prolongée. Chaque minute me démontre que je n'ai plus de goût à la vie. »⁹

Au-dessus du surendettement, Baudelaire souffrait aussi d'une maladie irrémédiable : « Je ne veux pas parler de ces affections nerveuses qui me détruisent jour à jour, et qui annulent le courage, vomissements, insomnies, cauchemars, défaillances. »¹⁰ En 1840, à l'âge de 20 ans, il a eu une relation avec une jeune prostituée juive dont le poète parle apparemment dans *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...* et *Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre...* ; c'est avec elle qu'il a contracté probablement une affection syphilitique dont il ne guérirait jamais. Dès le début de 1862, son état de santé est devenu très mauvais, il a ressenti les atteintes profondes de la maladie. Celle-ci a fait de rapides progrès ; au commencement de mars 1866, il est abattu et atteint d'hémiplégie. La vie empire en s'avançant. Tout en sachant, cet écrivain sulfureux n'a rien pu faire qu'attendre son éclatement fatal. La souffrance est qu'on existe péniblement en attendant la mort douloureuse :

R Elle pleure, insensé parce qu'elle a vécu !
 Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
 Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
 C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
 Demain, après-demain et toujours ! R comme nous !
 (XX *Le Masque*, 1861, P.24)

Il écrit aussi dans *Fusées* : « Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur. »¹¹

⁹ Baudelaire, C., "Lettre à sa mère (le 6 mai 1861)," dans Correspondance générale tome III, Crépet, J. éditeur (Paris: Édition Louis Conard, 1917), Pages 280-281.

¹⁰ Ibid., Page 282.

¹¹ Baudelaire, C., Œuvres complètes tome I, Page 667.

De surcroît, la déchéance promise par rapport au déroulement temporel se lie logiquement à la fatalité, à la mort douloureuse puisque « tout homme est mortel. » Et l'idée de la mort hante notre auteur depuis l'enfance. Au-delà de la syphilis qu'il a contractée pendant l'adolescence, Baudelaire avait ressenti peut-être la maladie mortelle comme son imperfection héréditaire. La mort qui l'a attaqué le plus serait celle de son père, Joseph-François Baudelaire. Le poète a connu le premier changement amer en 1827, à l'âge de 5 ans. Ce bouleversement a provoqué chez sa mère des crises nerveuses qui l'ont obligée à un séjour dans une maison de santé. Il est possible que ces deux événements suscitent chez le poète les faiblesses physiques et mentales transmises par ses parents. La hantise de cette imperfection est devenue plus aigre quand sa mère a accouché d'une fille mort-née à la fin de l'année 1828. Du côté paternel, en 1830 le neveu Charles-Alfred Baudelaire, premier fils de son demi-frère Claude-Alphonse Baudelaire, est mort dans la sixième journée de sa naissance ; Edmond Baudelaire, le second fils d'Alphonse, le 26 décembre 1854 ; et Alphonse lui-même, après la souffrance de la paralysie générale, le 14 avril 1862. C'est ainsi que Baudelaire sent dans son sang la malédiction héréditaire : « nous périrons par où nous avons cru vivre. »¹² La mort lui est certaine : « La tombe attend : elle est avide ! »¹³

En fait, l'angoisse de la fuite du Temps est presque universelle. Dans de multiples cultures, on revêt le Temps, explique Gilbert Durand dans Structures anthropologiques de l'imaginaire, du visage thériomorphe et de l'agressivité insatiable du destin. Et au niveau archétypal, « l'angoisse devant le devenir est apparue comme projetant des images nyctomorphes, cortège de symboles sous le signe des ténèbres. »¹⁴ Tombé grièvement malade, Baudelaire n'a plus pu écrire ni parler pendant sa dernière année. C'est la fin véritable. Tel que l'objet du déroulement du Temps et celui de la crevasse de l'Ennemi, il a quitté le monde le 31 août 1867.

¹² Ibid., Page 665.

¹³ *LVI Chant d'automne, 1861*, Page 57.

¹⁴ Durand, G., Structures anthropologiques de l'imaginaire (Paris: Dunod 1992), Page 133.

Le Temps avance tandis que le poète n'est pas du tout prêt.
Le monde s'en va sans l'attendre ; ainsi, le poète se retrouve aliéné.

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que du roc.

(LXXXIX *Le Cygne*, 1861, P.86)

De plus, selon la lettre du 1^{er} avril 1861, il dit à sa mère : « Tu es toujours armée pour me lapider avec la foule. »¹⁵ Alors le moi que le poète crée subit deux situations similaires. Personne ne l'aime :

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

(*I Bénédiction*, 1861, P.8)

De même, il n'aime personne :

« Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ?
ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
R Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
R Tes amis ?
R Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est
resté jusqu'à ce jour inconnu.

(*I L'Étranger, Le Spleen de Paris*, P.277)

Il ne se croit même pas une partie de ce monde :

Ne suis-je pas un faux accord :
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord ?

(LXXXIII *L'Héautontimorouménos*, 1861, P.78)

Toujours ce moi textuel se trouve seul. Le thème de la solitude est implicitement et explicitement traité. Baudelaire a écrit dans *Mon cœur mis à nu* : « Sentiment de solitude, dès mon enfance R malgré la famille, R

¹⁵ Baudelaire, C., Correspondance générale tome III, Page 265.

et au milieu de mes camarades souvent, R sentiment de destinée éternellement solitaire. »¹⁶ C'est aussi à cause de la solitude que « dès l'adolescence, Baudelaire s'est cru maudit, c'est-à-dire mis à part, incompris, exilé dans un univers où il se découvrait la proie de la sottise et de la méchanceté des autres. »¹⁷

D'où provient cette obsession de la solitude ? Probablement, Baudelaire souffrait d'être solitaire, voire étranger dans sa famille : « Je voyais devant moi une interminable suite d'années sans famille, sans amis, sans amie... »¹⁸ L'enfance dans la famille Aupick cause peut-être son obsession de la solitude. Malgré la culture avantageuse à l'avenir de Charles Baudelaire, celui-ci proteste ouvertement contre son beau-père parce que, selon Baudelaire, le général lui arrache sa mère pour toujours. Cela provoque l'angoisse de la solitude irréparable même s'il vit dans une famille aisée. Et ce qui réaffirme sa condition solitaire est le nom familial. Selon la biographie, en 1827, Charles-Pierre Baudelaire à l'âge de 5 ans a perdu son père, François Baudelaire, et sa mère, qui était Mme Caroline Baudelaire, s'est remariée avec le chef de bataillon Jacques Aupick à l'année suivante. C'est ainsi que sa mère est devenue Mme Aupick au lieu de Baudelaire, le nom de son fils. Après le mariage, M. Aupick a emmené sa femme et son beau-fils à Lyon : c'est un déracinement de l'environnement familial. Le futur écrivain des Fleurs du Mal a agrandi comme le seul Baudelaire dans le milieu d'Aupick. Il ne connaissait même pas l'intimité filiale. Charles avait aussi un demi-frère, Claude-Alphonse Baudelaire qui avait déjà 16 ans quand Charles est né. Donc, leur relation fraternelle, malgré le même nom, n'était pas intime. Charles Baudelaire est le seul fils de François Baudelaire et Caroline Dufaÿs. Est-ce que le nom et le lien sanguin sont si obsessionnels pour Baudelaire ? En 1845, il a publié *le Salon de 1845* au mois d'avril et le sonnet *À une dame créole* dans l'Artiste au mois de mai sous le nom de Baudelaire-Dufaÿs.

¹⁶ Baudelaire, C., Œuvres complètes tome I, Page 680.

¹⁷ Decaunes, L., Charles Baudelaire (Villeneuve-lès-Avignon: Seghers, 1965), Page 24.

¹⁸ Baudelaire, C., "Lettre à sa mère (le 11 Septembre 1856)," dans Correspondance générale tome I, Page 399.

Charles Baudelaire accuse sa mère d'avoir partagé son amour. François Porché fait une telle remarque : « Caroline, en toutes choses, est l'innocence même. Elle n'a que trente-cinq ans. Aurait-elle dû se sacrifier pour se consacrer exclusivement à son fils ? Celui-ci l'a cru. Il n'a pas cessé de le répéter jusqu'à sa mort. »¹⁹ D'après Baudelaire, le remariage de sa mère lui apparaît comme une trahison amoureuse. Ce serait la raison pour laquelle le poète fait allusion, en parlant de Paris changé et d'exilés du nid familial, à Andromaque, le personnage antique qui reste fidèle à son mari défunt et leur fils :

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !

(LXXXIX *Le Cygne*, 1861, P.86)

Il préfère que sa mère ne partage plus l'amour à personne. Decaunes explique ainsi : « Il a détesté sa mère en tant qu'épouse de l'étranger. [C'est Decaunes qui souligne.] L'acte sexuel normal entre époux, entre homme et femme légalement unis, ne pouvait donc que lui apparaître monstrueux. »²⁰ Ici le pouvoir de la Providence intervient dans le lien héréditaire ; comme un opposant, Dieu devient le complice du voleur de l'amour maternel. Il y a bien des raisons de croire que c'est à cause de cette intervention que le poète s'est forgé le caractère excentrique : hors des normes que l'on juge bon et convenable, et qui concerne plus tard toutes les dimensions inéluctables du monde. Piégé dans le Réel le Temps et la solitude, l'auteur du Spleen de Paris se propose un seul salut possible : l'ivresse. Quant à lui, il faut « tuer le temps » : autrement dit, ne pas se rendre compte de la présence temporelle.

¹⁹ Porché, F., Baudelaire: histoire d'une âme (Paris: Flammarion, 1944), Page 53.

²⁰ Decaunes, L., Page 38.

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

(*I Bénédiction, 1861, P.9*)

Pour y réussir, il faut à Baudelaire les ténèbres de création.

4.1.1.2 Ténèbres de création : le moi

Selon Emmanuel Adate, « il est vraisemblable que l'intelligence humaine fonctionne selon le schéma d'une bipolarité qui engendre alternativement chez l'individu le mécanisme de la conscience malheureuse et celui du dépassement progressif de cette dernière vers un horizon plus accueillant. »²¹ Impossible de retourner le passé, on tente de se changer, s'échapper, voire lutter pour que l'énervement actuel soit proprement apaisé. Le désir de s'enfuir devient le motif de la création. Celui-ci forme le moi idéal, la personnalité que l'écrivain invente à travers ses textes. « D'une façon générale, plus la réalité est heureuse, plus le fantasme doit s'atténuer ; l'effet de création l'accuse au contraire, donc en révèle les traits angoissants, que la conscience ne tolère pas ; une crise doit survenir lorsque le moi, fuyant la réalité pour le fantasme, ne peut pas supporter l'anxiété que provoque ce dernier. »²² Envers les ténèbres de séparation qui sont considérées comme le monde et le réel, celles de création ne sont rien que le poète lui-même. Remarquons le moyen qui permet au poète d'oublier le déroulement temporel.

« Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. »

(*XXXIII Enivrez-vous, Le Spleen de Paris, P.337*)

Il s'agit de l'ivresse. Le réflexe du monde dans la conscience d'un individu devrait être dramatiquement coloré parce que la représentation directe et ordinaire semble stérile. C'est la raison pour laquelle le poète condamne le vitrier qui nous vend un bon miroir montrant une copie

²¹ Adate, E., Page 71.

²² Mauron, C., Page 111.

rigide du réel, et qui est incapable de fournir avec ses œuvres le reflet artistiquement illustre. À quoi bon copier la platitude improductive ?

Enfin il (le vitrier) parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « Comment ? Vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Imprudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitre qui fassent voir la vie en beau ! »
(IX *Le Mauvais Vitrier*, *Le Spleen de Paris*, P.286-287)

Alors que les miroirs de la Beauté, métaphore des yeux des artistes, peuvent embellir ce monde néfaste.²³ Adatte explique encore que « c'est pourquoi Baudelaire prend grand soin de prôner non la vérité absolue, mais une vérité intérieure que l'artiste pressent suivant sa propre échelle de valeur. »²⁴ Afin de s'échapper aux troubles et se jouir de « la vie en beau », il faudrait l'ivresse qui provient, d'après Baudelaire, de ses idoles :

Pour moi, si je me penche vers la belle Féline [...] au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, Une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil.
(XVI *L'Horloge*, *Le Spleen de Paris*, PP.299-300)

Les images du contact des yeux et « la belle Féline » se réfèrent immédiatement aux deux poèmes intitulés les mêmes « Le Chat ». Textuellement, le chat symbolise, d'une part, la femme aimée.

Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.
.....
Je vis ma femme en esprit. Son regard
Comme le tien, aimable bête,

²³ Voir Chapitre II, Page 14.

²⁴ Adatte, E., Page 30.

Profond et froid, coupe et fend comme un dard
 (XXXIV *Le Chat*, 1861, P.35)

Il représente, d'autre part, la lumière inspiratrice :

Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime
 Tirés comme par un amant,
 Se retournent docilement
 Et que je regarde en moi-même,

Je vois avec étonnement
 Le feu de ses prunelles pâles
 Clairs fanaux, vivantes opales,
 Qui me contemplent fixement.

(LI *Le Chat*, 1861, P.51)

Comme les idoles inspiratrices restent toujours ailleurs ou dans le gouffre bien profond, l'acheminement vers l'idéal nécessite chez le créateur l'acte du déplacement imaginaire vers les lieux plus agréables. Le moyen avec lequel il voyage dans son fantasme nous indique probablement comment il voit sa personnalité.

Sur le thème du voyage, soit avec représentation réaliste, soit avec rêverie, nous apercevons en premier lieu le voyage maritime :

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
 Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
 Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
 Berçant notre infini sur le fini des mers
 (CXXVI *Le Voyage*, 1861, P.129)

Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres
 Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.
 (Ibid., P.133)

La musique souvent me prend comme une mer !
 Vers ma pâle étoile,
 Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
 Je mets à la voile
 (LXIX *La Musique*, 1861, P.68)

Sur ta chevelure profonde
 Aux âcres parfums,
 Mer odorante et vagabonde
 Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s'éveille
 Au vent du matin,
 Mon âme rêveuse appareille
 Pour un ciel lointain
 (*XXVIII Le Serpent qui danse, 1861, PP.29-30*)

Souvent le voyage sur la mer ressemble au vol dans le ciel :

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.
 (*CXVI Un Voyage à Cythère, 1861, P.117*)
 [c'est nous qui soulignons]

En conséquence, nous constatons en deuxième lieu que Baudelaire s'imagine voler et se déplacer avec des ailes. Pourquoi voler ? Parce que c'est la transportation la plus efficace pour s'échapper et s'exiler :

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,

 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 ;
 (*III Élévation, 1861, P.10*)

Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe,
 Loin du noir océan de l'immonde cité,
 Vers un autre océan où la splendeur éclate,
 Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?
 (*LXII Mæsta et errabunda, 1861, P.63*)

La destination transcendante est certainement la possibilité de l'échappement.

À l'archétype, le voyage ascensionnel s'associe à la valorisation positive. Ce symbolisme symétrique de la fuite devant le Réel représente la victoire sur le destin et sur la mort.²⁵ Et d'après Bachelard, l'ascension constitue bien « le voyage en soi » ou « le voyage imaginaire le plus réel de tous »²⁶ pour le désir d'évasion à la condition meilleure et supérieure. Durand ajoute aussi que « l'élévation et la puissance est en effet synonymes. »²⁷ En outre, avec ce pouvoir exceptionnel, voire extraordinaire, l'homme pourra triompher des multiples difficultés terrestres, et monter au premier rang ainsi que l'exemplaire et le héros.²⁸ L'identification angélique de Baudelaire est aussi équivalente à l'expression héroïque. De plus, le journal intime nous révèle que Baudelaire rêvait pendant son enfance de tous les pouvoirs dominateurs : « Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien. » « Le pape militaire » signifie le pouvoir politique pour gouverner, diriger et changer à sa guise, alors que le comédien représente le pouvoir créateur pour se transformer librement et se croire être la personne à son choix.

Au fil de la lecture des œuvres baudelairiennes, nous trouvons de temps en temps le personnage de roi, de prince, d'ange, d'amant, d'agresseur et de révolté, à qui le poète se métaphore dans telle ou telle situation. Charles Mauron étiquette ce type de personnage comme l'image de « la concentration ou l'identification au père » parce que ce personnage est chargé d'amour de soi et d'agressivité voluptueuse. Mauron explique cette image masculine chez Baudelaire : « Il est mâle, a horreur des intrusions, refuse la passivité et la subordination, regarde, critique, demande à autrui service et beauté, tue ou s'enclot quand la réalité l'irrite. »²⁹ L'élévation aérienne qui montre les obsessions de

²⁵ Durand, G., Page 135.

²⁶ Bachelard, G., Air et songes (Paris: Corti, 1943), Page 33.

²⁷ Durand, G., Page 151.

²⁸ Rank, O., Le mythe de la naissance du héros (Paris: Payot, 2000), Pages 95-96.

²⁹ Mauron, C., Page 136.

l'échappement contre des ennuis néfastes, l'approchement de l'infini inachevable et le déchirement de toutes les contraintes, fait allusion explicitement au mythe d'Icare, un personnage antique qui s'envole avec grand enthousiasme vers le soleil malgré l'impossibilité. A-t-il tort d'agir d'une façon excessive grâce à son cadeau merveilleux ?* Avec ses ailes magiques, le talent sur la poésie, Baudelaire a le désir d'attirer le regard et d'atteindre le titre héroïque. Dans ses vers, il se dit souvent original et incomparable, mais toujours incompris. D'après *l'Albatros*, « le prince des nuées » qui est métaphoriquement le poète lui-même, est ardemment ridiculisé par les hommes d'équipage ou « homme utile »³⁰ : c'est-à-dire l'homme ordinaire qui vit en travaillant :

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,

.....
 Que ces rois de l'azur, maladroit et honteux,
 Laissant piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traînent à côté d'eux.

.....
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

(II *L'Albatros*, 1861, PP.9-10)

Il s'estime supérieur comme une rare fleur ignorée :

Mainte fleur épanche à regret
 Son parfum doux comme un secret
 Dans les solitudes profondes.

(XI *Le Guignon*, 1861, P.17)

Nous trouvons le désir farouche de se distinguer de mortels communs qui le conduit avec le sentiment d'élection vers la solitude de la personne d'un rang supérieur. Le vol baudelairien touche le désir

* Même si le mythe se termine avec la moralité pour ceux qui sont trop zèles, la grandeur de la tombée d'Icare est parfois appréciée par certains écrivains occidentaux. Par exemple, Philippe Desportes (poète du XVI^e siècle) écrit ainsi dans *Icare est chu ici,...* : « Ici tomba son corps dégarni de plumage / Laissant tous braves cœurs de sa chute envieux ».

³⁰ Baudelaire, C., "Mon cœur mis à nu," dans Œuvres complètes tome I, Page 679. « Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux. »

misanthrope. L'absence de l'intimité familiale que le poète s'est cru subir forme alors le caractère révolté, en premier lieu, contre son beau-père et sa mère qui lui a fait un grand choc avec le remariage³¹ et ensuite contre des sociétés plus vastes. « Il est resté le prisonnier de la solitude la plus horrible, celle de l'homme persécuté par ses propres fantômes, condamné à ne trouver, en fin de compte, au bout de toutes les routes, que lui-même. »³² L'obsession aliéniste cause considérablement la difficulté d'adaptation à la société, voire au Réel. Pourtant il dit quelque part que la solitude a « goût très vif de la vie et du plaisir. » Délaissé et rejeté, Baudelaire cherche cependant à reprendre sa solitude pour, en tant que l'exécuteur sadique, ne pas avoir à la subir. L'isolement le rend plus étranger à la société. Jean-Paul Sartre précise ce point dans son livre sur Baudelaire : « Il a éprouvé qu'il était *un autre*, par le brusque dévoilement de son existence individuelle, mais en même temps il a affirmé et repris à son compte cette altérité, dans l'humiliation, la rancune et l'orgueil. »³³ [C'est Sartre qui souligne.] Notre poète se fait un autre pour se présenter à la société ; il forme, comme un comédien, les masques extraordinaires, voire étranges aux yeux des autres. Sous ces masques, l'auteur devient personnage hors du plan réel. Luc Decaunes explique cette caractéristique: « Mais jouer, tenir un rôle, c'est aussi échapper à soi-même, oublier ses limites, briser un instant le carcan de ses obsessions et de ses peines, triompher de sa condition dans les yeux et dans l'esprit des spectateurs. Bien plus, c'est imposer aux autres sa présence d'autorité. Victoire illusoire, sans doute, mais combien consolante. »³⁴ Ça serait la raison pour laquelle Baudelaire joue le dandy.

Selon Baudelaire lui-même, *le dandysme est, avant tout, le besoin de se faire une originalité contenue dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la forme, par exemple, qui peut survivre à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le*

³¹ Baudelaire, C., "Lettre à sa mère (le 6 mai 1861)," dans Œuvres complètes tome II, Page 140. « Quand on a le fils tel que moi, on ne se remarie pas. »

³² Decaunes, L., Page 12.

³³ Sartre, J.-P., Baudelaire, (Paris: Gallimard, 1963), Page 21.

³⁴ Decaunes, L., Page 24.

plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Le dandy peut être un homme blasé, un homme souffrant ; mais dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard. Nous dirions que Baudelaire donne ici la clé de son comportement vis-à-vis des autres. Encore une fois, Jean-Paul Sartre dit : « Travestir, voilà l'occupation favorite de Baudelaire : travestir son corps, ses sentiments et sa vie ; il poursuit l'idéal impossible de se créer lui-même [...] ; il veut être à lui-même son propre poème. »³⁵ Le dandy ou la création artistique s'oppose rigoureusement à la nature abominable.³⁶ Baudelaire voit que le cadre séparant de la nature rend la beauté artistique ou le Beau plus splendide :

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
 Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
 Je ne sais qui d'étrange et d'enchanté
 En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
 S'adaptaient juste à sa rare beauté ;
 Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
 Et tout semblait lui servir de bordure.

(XXXVIII *Un Fantôme*, III *Le Cadre*, 1861, P.39)

Séparer de la nature renvoie à la fuite du Réel :

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
 Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
 Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
 Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.

(XCVIII *L'Amour du mensonge*, 1861, P.99)

En résumé, c'est le mensonge :

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un *mensonge*,
 Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau
 [paysage,

³⁵ Sartre, J.-P., Page 30

³⁶ Voir Chapitre II, Pages 28-29.

Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils.

(*XL Semper eadem*, 1861, P.41)

[Souligné par Baudelaire]

Le caractère de finitude angoissante procure la recherche du dépassement du réel. La transformation créatrice au-dessus du donné originel est en fait le mensonge esthétique.

La recherche de l'originalité pousse le poète à se rendre sublime. Elle coûte pourtant une marginalité au sein de laquelle attendent le mépris de la société et la solitude pour lui. « À la fois dissimulateur et mystificateur, usant du masque et de la provocation avec un flegme et une ironie qui se voulaient cyniques, il n'est pas étonnant qu'il ait laissé à la plupart de ses contemporains le souvenir d'un homme aussi extravagant que difficile à saisir. »³⁷ Le culte du dandy l'isole et lui permet de développer en plénitude sa vie spirituelle. Que Baudelaire introduise à son monde l'impression exceptionnelle représente la volonté pour le nouveau³⁸. Grâce à l'énigme et le mystère, le nouveau de Baudelaire paraît équivalent aux ténèbres insaisissables. Il lui semble pourtant que c'est au beau milieu de ces dernières que se trouve son idole inspiratrice qui crée le moi ou les frontières entre les poussées biologiques de l'intérieur et les contraintes surconscientes de l'extérieur. La vie de notre écrivain se base sur ces ténèbres créatrices, résultant de la perception sur les ténèbres séparatrices. Ainsi l'identification personnelle, ressortie du fantasme, est semblable au voyage aventureux :

³⁷ Decaunes, L., Page 28.

³⁸ Le Vavasseur cité dans Decaunes, L., Page 29. Son camarade Le Vavasseur nous rapporte ce portrait de jeune homme caractéristique : « Baudelaire s'était composé une tenue à la fois anglaise et romantique. Byron habillé par Boummel. Chapeau de haut de forme, habit noir très ample, « boutonnable » quoique flottant, manches larges, basques assez carrées pour draper, assez ajustées pour garder le caractère laïque, gilet de casimir noir, demi-droit, demi-montant, aisé, cravate noire à larges bouts, très bien nouées sans raideur, plus près du foulard que du carcan. Pantalon de casimir ou de drap fin, non collant. Souliers lacés ou escarpins bas, noirs en hiver et blancs en été. Au demeurant le déshabillé le plus habillé et l'habillé le plus déshabillé du monde. Complet invariable en toute saison. »

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
 Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
 De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
 Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
 Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
 De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
 Et dans l'esprit humain n'a jamais su le nom !
 (CXXVI *Le Voyage*, 1861, P.130)

ou au vol héroïque comme Icare :

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
 S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
 Vers les cieux le matin prennent un libre essor
 Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 Le langage des fleurs et des choses muettes !
 (III *Élévation*, 1861, P.10)

Selon le comte de Maistre (1753-1821), un des grands hommes dont les idées influencent Baudelaire, il faudrait « avant tout, être un grand homme et un saint pour soi-même » ; telle est la maxime éthique du dandysme baudelairien. Pierre Emmanuel explique : « Le dandysme nous apparaît plutôt tel que Baudelaire lui-même l'a expressément défini : comme une auto-idolâtrie, au sens le plus haut sans doute, car le poète ne se sent vivre qu'au sommet. »³⁹ Spectaculairement élégant et amplement délicat, le vêtement du dandy stupéfierait et impressionnerait en même temps ceux qui le voient. Ainsi que Don Juan de son poème, qui descend à l'enfer en bateau de Charon ne s'intéresse pas à ses anciens environs réclamant⁴⁰, Baudelaire-Icare est très fier de son caractère étonnant. Il aime se singulariser puisqu'il se voit singulier. Et nous trouvons dès l'ouverture du recueil des Fleurs du Mal qu'il se croit exceptionnel :

³⁹ Emmanuel. P., Baudelaire, la femme et Dieu (Paris: Édition du Seuil, 1982), Page 106.

⁴⁰ *XV Don Juan aux Enfers*, 1861, Page 20. « Mais le clame héros, courbé sur sa rapière / Regardait le sillage et ne daignait rien voir. »

Je sais que vous [Dieu] 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.

(I Bénédiction, 1861, P.9)

Les majuscules réservées en général à Dieu créateur s'emploient avec le créateur artistique *Ŕ* le Poète *Ŕ* comme si Baudelaire voulait s'identifier à un nouveau Dieu qui constituerait plus tard son propre règne (« l'éternelle fête des Trônes, des Vertus, des Dominations »). Son prix désiré n'est plus le plaisir terrestre. L'échappement véritable est la transcendance vers l'imagination. Après le vol, son tombeau doit être orné d'une gloire neuve :

Dans le suaire des nuages

Je découvre un cadavre cher,
 Et sur les célestes rivages
 Je bâtis de grands sarcophages.

(LXXXI Alchimie de la douleur, 1861, P.77)

En prônant le culte du dandysme considéré comme la concrétisation du domaine pour les ténèbres de création, Baudelaire forme alors son personnage de révolte et de récréation. Il explique lui-même son effort pour la recherche du nouveau dans une lettre : « c'est la peur de voir s'user et périr, et disparaître, dans cette horrible existence pleine de secousses, l'admirable faculté poétique, la netteté d'idées et la puissance d'espérance qui constituent en réalité mon capital. »⁴¹ Déchu, l'homme ne voit que s'aggraver la séparation ténébreuse ; en confirmant sa situation de l'esclavage, l'âme approfondit sa nostalgie de la hauteur d'où il est tombé et où il se retrouverait. C'est peut-être grâce au mal séparateur que l'attachement au souvenir se transforme en enthousiasme de l'élévation créatrice.

En considérant ensemble les images différentes des ténèbres fantasmagoriques dans l'œuvre de Baudelaire, nous nous retraçons le moi

⁴¹ Baudelaire, C., "Lettre à sa mère (le 20 décembre 1855)," dans *Correspondance générale tome I*, Page 353.

textuel lié plus ou moins à la représentation du Réel et l'illustration de la vie. Selon les fonctions psychologiques qui caractérisent chaque image donnée, les ténèbres de séparation, toujours défavorables, signifient l'horreur du réel dépendant du changement irrésistible ; et les ténèbres de création, plutôt stimulantes, représentent le personnage créateur qui veut s'en aller plus haut. Le vol que le moi textuel cherche à exercer, est de se libérer des contraintes ténébreuses du monde. La recherche interminable du Beau et l'envie intense pour la découverte du Nouveau nous indiquent le désir de se fuir vers *n'importe où hors du monde*. Comme le Nouveau semble en question, le poète se transforme en Nouveau concret : le dandy. Mais son aventure vraie vers l'Infini est pertinemment dans ses vers.

Néanmoins, Baudelaire sait bien que sa recherche connaîtra son échec parce qu'il est à jamais dans ce même monde et qu'on ne pourra y trouver le Nouveau véritable. Notre poète mène non seulement un combat contre la société, mais aussi un combat contre soi-même. Il surprend le public avec impossibilité en connaissant assez bien son incapacité. « Il se tourmente l'esprit, dit Le Vavasseur⁴², pour se moquer de son cœur. » Ce serait la raison pour laquelle Baudelaire respecte rigoureusement les versifications classiques même s'il déclare la recherche du nouveau. François Porché réaffirme : « Homo duplex, en vérité ! Baudelaire est double. Et les tentatives perpétuelles de conciliation, le long procès de divorce engagé entre ses deux natures, ces débats que, seule, pouvait terminer la dissociation de sa personne dans la mort R ou la libération de son âme, peut-être, voilà la tragédie de sa vie. »⁴³ Ainsi, il annonce dans *Le Confiteor de l'artiste* son triomphe impossible : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. »⁴⁴ Et également, il déplore dans *Les plaintes d'un Icare* :

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme

⁴² Le Vavasseur cité dans Decaunes, L., Page 33.

⁴³ Porché, F., Page 137.

⁴⁴ *III Le Confiteor de l'artiste, Le Spleen de Paris*, Page 279.

Qui me servira de tombeau.

(*Les Plaintes d'un Icare*, 1868, P.143)

Les ténèbres diurnes fonctionnent avantageusement comme la réorganisation psychologique afin que la vie puisse avancer. La volonté de rupture avec le réel caractérise la poésie baudelairienne par l'itinéraire du régime diurne au régime nocturne. Dans la vie, la lumière ténébreuse et malfaisante opprime Baudelaire alors que la lumière artificielle ou les ténèbres lumineuses, qui paraissent différentes de la clarté ordinaire, l'encourage avec orgueil. Même par le moi inventé, l'échappement total paraît impossible puisque la vie s'attache ardemment au monde et au réel. Alors, il faudrait alternativement le rêve auquel se réservent les ténèbres nocturnes.

4.1.2 Ténèbres nocturnes

Opposées aux ténèbres de la vie, les ténèbres nocturnes seraient à la première supposition celles de la mort. Pourtant, à propos de l'imaginaire qui hante la conscience d'un être vivant, l'image nocturne s'offrirait à une autre dimension. En admettant que la vie signifie allégoriquement *être ici*, la définition contraire concerne logiquement *être ailleurs*. Ce n'est pas le lieu concret dont nous parlons, mais la condition extraordinaire. Plutôt que *mourir*, il s'agit de *rêver* : mener une autre vie au-dessus du Réel. Et l'acte transitoire aux rêves nocturnes, voire diurnes, est de refuser le lien logique et convenable avec le monde extérieur. Baudelaire dit lui-même : « Il y a des minutes où il me prend le désir de dormir infiniment. »⁴⁵ Par rapport aux fonctions psychologiques, les ténèbres de destruction liées aux expressions sexuelles illustrent l'image de l'accouplement d'amants ; et les ténèbres d'union représentent l'image de l'anéantissement favorable ou le Non-Être.

4.1.2.1 Ténèbres de destruction : l'accouplement

Malgré le caractère destructeur, le but du crime sexuel semble positif. Dans quelle mesure la liaison d'amour correspond-elle à la

⁴⁵ Baudelaire, C., "Lettre à sa mère (le 26 mars 1853)," dans Correspondance générale tome I, Page 193.

destruction ? Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que celle-ci est chez Baudelaire un autre moyen de s'approcher de l'idéal concret : c'est-à-dire la femme. Avec sa partenaire, il joue tantôt le rôle sadique, tantôt le rôle masochiste. La destruction représente ainsi une relation surtout amoureuse qui semble difficile à traiter dans la vie réelle et que le poète ne peut appliquer aisément que dans sa rêverie.

Nous commençons avec un poème érotique qui a été condamné d'immoralité et de perversion à la première publication des Fleurs du Mal : *À celle qui est trop gaie*.

Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime !

Rappelons-nous que les ténèbres permettent dans certaines situations au poète de commettre le crime d'amour et celui-là est réservé en particulier à l'aimée. Quant à lui, le mélange entre la haine et l'amour rend la relation plus active : il s'agit proprement de son expression d'amour. La tendresse n'a rien à voir avec l'accouplement baudelairien mais il faut surtout la passion. Luc Decaunes fait une remarque que chez notre auteur la femme aimée « est à la fois la déesse et l'inspiratrice, elle resplendit comme l'Idéal. »⁴⁶ Cependant une fois achevée et comprise, elle se dépréciera :

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui, telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

(XXIX *Une charogne*, 1861, P.32)

La mollesse physique et la subordination morale font perdre son aspect sacré. Decaunes ajoute que Baudelaire « ne songe plus qu'à

⁴⁶ Decaunes, L., Page 36.

l'humilier.»⁴⁷ Pierre Emmanuel affirme aussi cette idée : « Baudelaire hait l'idole autant qu'il l'adore, et se hait de l'adorer autant que de haïr.»⁴⁸

Selon plusieurs poèmes, la femme à côté de qui le poète se retrouve bien volontiers paraît physiquement et moralement forte. Résistante et vigoureuse, son apparence rompt avec la douceur féminine comme si c'était un caractère provocant :

Je me représentai sa majesté native,
Son regard de vigueur et de grâces armé
(XXXII *Une nuit que j'étais...*, 1861, P.34)

La peau de l'affolée à laquelle l'auteur s'intéresse souvent n'est certainement pas marquée par la fraîcheur délicieuse, mais par la dureté qui renvoie à la vie ardente de la propriétaire :

Ta peau brûlante et sans douceur,
Comme celle des vieux gendarmes,
Ne connaît pas plus la sueur
Que ton œil ne connaît les larmes.
(XII *Le Monstre, Les Épaves*, P.165)

Bien forte mais luxueuse, la peau se compare au métal :

J'étalerais mes baisers sans remords
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.
(IV *Le Léthé, Les Épaves*, P.156)

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !
(XXVIII *Le Serpent qui danse*, 1861, P.29)

Seulement la peau finement noire qui peut miroiter, cela fait allusion à Jeanne Duval : la maîtresse la plus influente de la vie de Baudelaire. Son aspect physique est, par exemple, ainsi décrit : « Mulâtresse, pas très

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Emmanuel, P., Page 6.

noire, par très belle, cheveux noirs peu crépus, poitrine assez plate, de taille assez grande, méchant mal. »⁴⁹ ; et « C'était une fille de couleur, d'une très haute taille, qui portait bien sa brune tête ingénue et superbe, couronnée d'une chevelure violemment crespelée et dont la démarche de reine, pleine d'une grâce farouche, avait quelque chose à la fois divin et de bestial. »⁵⁰ Pascal Pia parle d'elle ainsi dans Baudelaire : « Jeanne Duval présentait tous les défauts que l'on dit être ceux des métisses. Sournoise, menteuse, débauchée, dépensière, alcoolique, et par surcroît ignorante et stupide, elle se fût peut-être trouvée à sa place dans le monde de la prostitution que dans la campagne des artistes. »⁵¹ Amante méchante et sorcière voluptueuse, Jeanne Duval inspire Baudelaire pour de différents vers. En fait, au-dessus de la peau noire de la maîtresse, tout de la muse baudelairienne brille comme le cristal précieux :

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière
Sèmera le rubis, la perle et le saphir, [lourde
(XXIII *La Chevelure*, 1861, P.27)

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
.....
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants
(XXVII *Avec ses vêtements...*, 1861, P.29)

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal :
(LXIV *Sonnet d'automne*, 1861, P.65)

Comment le métal de la muse représente l'expression sadomasochiste ? D'une part, il s'agit de l'amour de la froideur. Réservée au sacrement comme l'idole, certaines femmes dans l'imaginaire de Baudelaire paraissent indolentes et indifférentes comme une statue. Cette froideur rend le poète plus actif alors que l'indifférence de l'idole garde le rang dominateur sur l'esclave. Cela répond à l'exercice masochiste de Baudelaire ; il se jouit de la soumission amoureuse :

⁴⁹ Prarond, E., cité dans Crépet, E., Charles Baudelaire (Paris: Messein, 1928), Page 55.

⁵⁰ De Banville, T., Mes souvenirs (Paris: Charpentier, 1882), Page 74.

⁵¹ Pia, P., Baudelaire par lui-même (Paris: Édition du Seuil, 1952), Page 52.

J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux
(*XIX La Géante, 1861, P.22*)

D'autre part, le métal réchauffé peut devenir excessivement chaud. La chaleur brûlante évoque les séduisantes et voluptueuses femmes de l'amour sexuel. Autrement dit, c'est la débauche. La passion suscite le rôle sadique chez l'artiste à son objet désiré avec violence la plus délicate :

Ah ! ne ralentis pas tes flammes ;
Réchauffe mon cœur engourdi,
Volupté, torture des âmes !
Diva ! supplicem exaudi !

.....
Volupté, sois toujours ma reine !
Prends le masque d'une sirène
Faites de chair et de velours,
(*La Prière d'un païen, 1868, P.139*)

L'imaginaire sur la femme physiquement et moralement forte suscite premièrement par la sensation qui amène le poète à établir la comparaison entre la femme et le métal. L'affolée est capable de torturer le cœur du poète, et également d'être déchirée par celui-ci.

De plus, la description des gestes permet de voir le côté moral du personnage. Nous trouvons les exemples dans *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés et le Serpent qui danse* :

Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.
(*XXVII Avec ses vêtements..., 1861, P.29*)

À te voir marcher en cadence
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.
(*XXVIII Le Serpent qui danse, 1861, P.30*)

Séduisante à regarder comme la danse mais dangereuse à s'en approcher comme le serpent venimeux, la manière de marcher ou d'avancer symbolise la vie indépendante qu'elle mène. Comme les deux aspects du métal, l'indifférence et l'indolence de la femme se conjuguent avec le caprice et la révolte. Quelques fois, elle se montre hautaine et méchante : « Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre »⁵² ; elle est parfois reprochée et humiliée : « Sotte, tu t'en vas droit au Diable ! »⁵³ et « Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle. »⁵⁴ Toutefois, le poète éprouve une affection éperdue :

Comme n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?
(*XXVII Avec ses vêtements...*, 1861, P.28)

Le personnage de débauchée dans l'imaginaire de Baudelaire sert comme un outil fantaisiste, à revivre efficacement l'obsession sadomasochiste. Dominique Rincé dit : « Dans les Fleurs du Mal, la débauche représente un moyen « extrémiste » d'exorciser la médiocrité au spleen en l'assumant jusqu'au bout en en « jouissant » honteusement mais pleinement. »⁵⁵ Avec cet exercice pervers, l'écrivain se réjouit de connaître ses contraintes surconscientes parce que la soumission excessive et l'acte extrême lui diraient quelle frontière il peut franchir et à quel niveau il peut continuer :

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif es entrée ;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine ;
R Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,
(*XXXI Le Vampire*, 1861, P.33)

⁵² *XVII La Beauté*, 1861, Page 21.

⁵³ *XII Le Monstre, Les Épaves*, Page 165.

⁵⁴ *XXV Tu mettrais l'univers...*, 1861, Page 27.

⁵⁵ Rincé, D., Page 74.

Pour la femme, Baudelaire tient à l'image mêlée de l'idole vierge et la débauchée séduisante. Physiquement et moralement fortes, toutes les deux représentent l'amour pur et sexuel qui s'assimile à l'action destructrice. Comment la destruction dans la relation « ténébreuse » nous amènera-t-elle à l'idée de l'accouplement intime comme le rêve ? Pour Baudelaire, la muse ne signifie rien d'autre que sa jumelle.

Dans le rêve où le poète annonce une déviation contre le monde malsain, il ne se trouve jamais seul. Là, le côtoie une femme avec le portrait ambivalent que nous venons de traiter. Avec celle qui semble plus qu'amante, l'écrivain déclare une intimité ininterrompue comme si elle venait presque du même sang :

Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble !
 (*LIII L'Invitation au voyage, 1861, P.53*)

Ma sœur, côte à côte nageant,
 Nous fuirons sans repos ni trêves
 Vers le paradis de mes rêves !
 (*CVIII Le vin des amants, 1861, P.110*)

Ce rêve de l'intimité quasi familiale compense la solitude vécue par le poète. Mais « ma sœur » n'est pas simplement la personne semblable, elle est en fait le reflet :

Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
 Qui réfléchiront leurs doubles lumières
 Dans nos deux esprits, *ces miroirs jumeaux*.
 (*CXXI La Mort des amants, 1861, P.126*)
 [c'est nous qui soulignons]

Ce que le poète voit dans les yeux de la muse, à travers desquels il la comprend, n'est rien que sa propre image et la connaissance de soi :

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante !
 Reste longtemps, sans les rouvrir,
 Dans cette pose nonchalante
 Où t'a surprise le plaisir.

Votre pure mélancolie
 Est *le miroir de mon amour*.
 (VIII *Le Jet d'eau, Les Épaves*, P.161)
 [c'est nous qui soulignons]

Alors, tout ce qu'il lui dit est ce qu'il doit se dire. Et c'est au cœur de l'active relation de l'esclave-dominateur que le poète se croit compris :

Tu ne pourras, esclave reine
 Que ne m'aimes qu'avec effroi,
 Dans l'horreur de la nuit malsaine
 Me dire, l'âme de cris pleine :
 « Je suis ton égale, ô mon Roi ! »
 (*Madrigal triste*, 1868, P.138)

Les thèmes de Rêve-Repos-Couple-Reflet s'alignent tous ensemble. Les ténèbres qui permettent d'abord la destruction amoureuse s'acheminent à l'accouplement parfait.

En outre, en dehors du reflet féminin, nous notons aussi la présence du reflet masculin : le couple intime avec Satan que nous avons étudié dans le deuxième chapitre.⁵⁶ Pourtant, ces deux reflets différents n'ont pas de mêmes dimensions idéologiques. Le couple virile de Poète-Satan correspond mieux aux ténèbres diurnes à la fonction créatrice. L'image de l'ange déchu se lie bien au plan de la vie puisque l'identification de la révolte fait partie de l'acte créateur et la confirmation du soi. Au contraire, l'accouplement avec le reflet féminin représente la destruction du soi. À l'inverse de l'ascension héroïque, le couple Poète-Muse indique le désir de la descente synthétique. Remarquons ces couples oppositionnels mais complémentaires : le poète sadique avec la muse masochiste, l'artiste masochiste l'idole sadique et l'être masculin et l'être féminin. Ils n'amènent enfin à rien qu'à l'image de la destruction complète jusqu'au vide, qui possède cependant l'aspect positif, ou celle de la mort transcendantale.

La liaison, pour ainsi dire, ténébreuse permet alors l'accouplement excellent dont l'inspiratrice capricieuse révèle l'itinéraire

⁵⁶ Voir Chapitre II, Pages 26-27.

aux mirages de « l'ailleurs » et le départ vers le nouveau hors de ce monde connu. Le couple synthétique se considère comme l'assimilation de l'aliénation agréable et la mort bienheureuse. Ce serait la définition de l'amour baudelairien. Dans *l'Invitation au voyage*, soit en vers, soit en prose, nous découvrons une expression notable :

Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
(LIII *L'Invitation au voyage*, 1861, P.53)
[c'est nous qui soulignons]

Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche,
tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à mirer dans
l'ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d'où
le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus ; où
le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-
même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où
tout vous ressemble, mon cher ange.

(XVIII *L'Invitation au voyage*, *Le Spleen de Paris*, P.301)
[c'est nous qui soulignons]

L'idée des semblables s'étend à l'extérieur. Les reflets du poète s'harmonisent partout :

L'histoire de mon amour ressemble à un interminable
voyage sur une surface pure et polie comme un miroir,
vertigineusement monotone, qui aurait réfléchi tous
mes sentiments et mes gestes avec l'exactitude
ironique de ma propre conscience, de sorte que je ne
pouvais pas me permettre un geste ou un sentiment
déraisonnable sans apercevoir immédiatement le
reproche muet de mon inséparable spectre.
(XLII *Portraits de maîtresses*, *Le Spleen de Paris*, P.348)

Dans l'imaginaire nocturne, ce n'est plus la vie que le poète souhaite, ni le Réel auquel il participe, ni même l'Être qu'il cherche constamment, mais le Non-Être ou la condition mystique et idéale.

4.1.2.2 Ténèbres d'union : le Non-Être

Comment définir le Non-Être dans l'imaginaire baudelairien ? Le sujet problématique concerne la question ontologique. Il s'agit de la quiétude souhaitée dans l'univers proprement imaginaire comme le paradis et l'utopie ; c'est un au-delà sans corruptions terrestres qui, en comprimant un être, donnent l'idée de la vie. En supposant que la souffrance dépendante de l'irrésistibilité naturelle caractérise la valeur de la vie ou celle de l'Être, la condition contraire à la jouissance grâce à l'échappement total à la forme la notion du Non-Être.

L'image du paradis nous rappelle *La Chambre double* avec son expression « la chambre paradisiaque ». D'après ce poème en prose, la chambre reste toujours bienheureuse à condition que n'intervienne jamais le Temps :

À quel démon bienveillant dois-je ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? Ô béatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde !

Non, il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'éternité qui règne, une éternité de délices !

Le texte nous indique que la quiétude rêvée ou le Non-Être est une condition sublime sans rapport temporel. Le poème affirme l'approfondissement solennel du temps et espace sacrés, qui permet plus ou moins une victoire imaginaire sur « la lumière fataliste. » Et il est indéniable que l'Être est essentiellement dû à l'inéluctable déroulement du Temps dans le monde ; le Non-Être signifie donc la transcendance au-dessus du devenir meurtrier. Le Temps, qui « ronge la vie » en prolongeant l'ennui quotidien, se refuse sous l'état du Non-Être. À la profondeur de l'abîme infini, Baudelaire retrouve la paix avec le Nouveau et l'Inconnu comme les ténèbres mystiques que ne pourra bousculer la lumière.

À propos du Non-Être, dans le refuge paradisiaque, Baudelaire nécessite une incorporation intime. Comme l'Être dans le changement capital fait naître le moi vivant, le Non-Être procure alors l'extase de l'état hors de l'inconstance néfaste qui est considérée comme les forces contraignantes :

Aujourd'hui l'espace est splendide !
 Sans mors, sans éperon, sans bride,
 Partons à cheval sur le vin
 Pour un ciel féérique et divin !

(*CVIII Le vin des amants, 1861, P.109*)

La liberté et la délibération spirituelles renvoient vice versa à l'affaiblissement de l'agressivité qui réaffirme l'importance du moi. Plus que la jouissance transcendantale, le Non-Être représente aussi l'absence de la concentration de la personnalité virile parce que l'individu, ne se croyant plus étranger, s'unit harmonieusement avec l'univers qu'il invente. Dans *La poésie éclatée*, Georges Poulet constate ainsi : « Rien n'est plus enivrant chez Baudelaire que le rêve où il se perçoit volant, nageant dans une vaste étendue. Les plus grands rêves baudelairiens sont des rêves d'expansion. »⁵⁷ Il s'agit ici de l'idée des correspondances. Dominique Rincé la résume : « la mise en marche du processus est simple : un objet en appelle un autre, une sensation en suscite une autre, un souvenir en entraîne un autre, et, dans le flux des mots, c'est toute la dynamique de la rêverie qui commence à se développer. »⁵⁸

Nous avons remarqué, ainsi que l'expansion caractérielle du poète, le reflet de la personnalité entre les accouplés qui deviennent enfin une même personne. De plus, l'amante jumelle s'assimile au pays rêvé. Au refuge paradisiaque, le moi s'étend encore vers l'environnement qui déclarera un accord absolu. Depuis le moi jusqu'à l'univers individuel, tout s'enchaîne et se mêle comme la même chose. Selon *Correspondances*, en entrant dans le temple de la Nature observant « avec des regards familiers » (v.4), l'homme ressent définitivement l'intimité et il en fait partie immédiatement sans hésitation. Là tout se confond (v.5) et

⁵⁷ Poulet, G., Page 41.

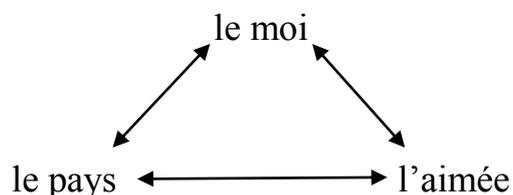
⁵⁸ Rincé, D., Page 44.

se répond (v.8) « dans une ténébreuse et profonde unité » (v.6). L'âme du poète peut, dans son paradis, se purifier⁵⁹ autrement dit, la pureté de l'au-delà s'incorpore au poète qui se transformera réciproquement en même essence.

Le paysage au milieu duquel j'étais placé était d'une grandeur et d'une noblesse irrésistibles. Il en passa sans doute en ce moment quelque chose dans mon âme. Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère ; les passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées qui défilaient au fond des abîmes sous mes pieds ; mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé.

(XV *Le Gâteau*, *Le Spleen de Paris*, P.297)

Nous pouvons récapituler l'idée de l'incorporation intime comme ce schéma triangulaire :



Dans l'harmonie véritable, le moi du poète se retrouve à travers l'aimée équivalente qui ressemble au bienheureux paradis représentant aussi le poète. Ils se reflètent d'une manière tout profonde.

Selon Baudelaire, le Non-Être est l'incorporation totale de l'individu qui établira dans l'univers imaginaire \hat{R} parce que l'univers réel concerne toujours l'état de l'Être \hat{R} un accord merveilleux tel que les correspondances. Dans ce monde sans formes précises, que reste-t-il comme essence ? Ce n'est pas le néant que nous entendons de la mort transcendantale chez Baudelaire ; son paradis se comble de la sensation et la paix voluptueuses :

⁵⁹ 1861, III *Élévation*, Page 10. « Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ; / Va te purifier dans l'air supérieur »

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

(*LIII L'Invitation au voyage, 1861, P.53*)

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chante les transports de l'esprit et des sens.

(*IV Correspondances, 1861, P.11*)

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

(*CXVI Un voyage à Cythère, 1861, P.118*)

Au paradis baudelairien, les contraintes formelles et la rigidité temporelle n'ont aucune importance. C'est la raison pour laquelle le passé rompt avec l'irrévocabilité. Il redevient présent au sein des ténèbres :

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 !

(*XLVII Harmonie du soir, 1861, P.47*)

Puisque le futur n'est rien que la déchéance promise, l'univers consolateur de notre poète se base sur la rétrospection. « Ce que le poète *veut* [souligné par Poulet], c'est un souvenir qui demeure perpétuellement à la disposition de l'artiste et qu'il puisse utiliser quand il lui plaît pour se remettre dans les humeurs qui avaient été les siennes. »⁶⁰ Après avoir regardé furtivement la biographie de Charles Baudelaire, nous pouvons constater que ce ne sont pas tous les souvenirs qui semblent agréables ; certains le font souffrir presque tout le long de sa vie. Cependant, dans l'univers du souvenir, avec le reflet féminin qui le comprend bien, le poète ne subit plus seul comme son expérience vécue. S'il sentait de la douleur dans la rêverie, il serait sûr de la partager avec son adorée. La réminiscence ou le désir du retour chante dans ses vers :

⁶⁰ Poulet, G., Pages 38-39.

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
 Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !
 (LXXXIX *Le Cygne*, 1861, P.87)

Remarquons les expressions des trois poèmes traitant le refuge favorable comme thème :

<i>Mœsta et errabunda</i>	le vert paradis des amours enfantines (v.21) ; l'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs (v.26)
<i>Paysage</i>	Alors je rêverai des horizons bleuâtres, / Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin, / Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin. (vv.17-20)
<i>Correspondances</i>	des parfums frais comme des chairs d'enfants (v.9)

Le souvenir cher à Baudelaire est la nostalgie pour l'enfance parce que celle-ci représente l'âge de l'imagination où toutes les oppressions paraissent souples. « L'on dirait, précise Emmanuel Adatte sur ce point, que les nombreux passages où Baudelaire prend sa distance avec le Réel sont autant de tentatives pour retrouver affectivement d'une innocence première où le moi n'est pas encore troublé par le savoir et les « bourdonnements » de la vie extérieure. »⁶¹ Ainsi la mort ou la rupture avec l'état forme de l'Être se comprend-elle comme le chemin vers l'exaltation et le bonheur. Nous avons maintenant le concept sur le désir de retrouver et de rapporter le passé comme l'image de la vie antérieure. La mort, espérance de la réintégration, représente la voie à la rencontre d'enfance omniprésente et interdite. « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu »⁶² Cela correspond aux études sur l'imaginaire du paradis au niveau psychologique et symbolique : le bonheur surnaturel provient du traumatisme de la naissance, autrement dit la conscience de soi sur le monde.

⁶¹ Adatte, E., Page 77

⁶² Antoine, G., Vis-à-vis ou le double regard critique (Paris: Presse universitaire de France, 1982), Page 158.

Toutefois, le paradis baudelairien semble éloigné par rapport au Réel :

Comme vous êtes loin, paradis parfumé !

.....
 Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?
 Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
 Et l'animer encor d'une voix argentine,
 L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ?

(*LXII Mæsta et errabunda*, 1861, PP.63-64)

L'angoisse psychologique d'être né, fruit de la séparation avec la mère, cause alors le désir de la transcendance et celui du retour ou de la réunion à l'univers calme, familial et propre à soi. La venue au monde des formes signifie la rupture avec la vie antérieure ou la chute ; l'existence sur terre est ainsi une épreuve qui inflige. À ce propos, E. Adatte explique : « On pourrait l'appeler le drame du retour interdit au sein, ou alternativement du retour au sein défendu. Le secret de l'existence de Baudelaire, *l'orientation initiale de son rapport à Dieu*, me semble enfermé dans sa relation avec sa mère. »⁶³ [c'est Adatte qui souligne.] Nous ne disons pas ici que le retour mentionné est littéralement le désir pour la vie intra-utérine ou l'inceste, mais il s'agit plutôt du retour de la tendresse familiale, voire maternelle en particulier avec le point de vue biographique sur l'intervention du général Aupick. La nostalgie de l'intimité maternelle hante toujours l'âme de l'écrivain des Fleurs du Mal. C'est ce qu'il exprime dans la lettre à sa mère :

De longues promenades, des tendresses perpétuelles !
 Je me souviens des quais, qui étaient si triste le soir.
 Ah ! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses
 maternelles. Je te demande pardon d'appeler bon
 temps celui qui a été sans doute mauvais pour toi.
 Mais j'étais toujours vivant en toi ; tu étais
 uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un
 camarade. Tu seras peut-être étonnée que je puisse
 parler avec passion d'un temps si reculé. Moi-même
 j'en suis étonné. C'est peut-être parce que j'ai conçu,

⁶³ Adatte, E., Page 35.

une fois encore, le désir de la mort, que les choses anciennes se peignent si vivement dans mon esprit.⁶⁴

Le Non-Être concerne essentiellement l'union complète avec l'intimité maternelle que le temps et le réel ont méchamment arrachée. Baudelaire chante à travers les vers le rétablissement de cette condition ruinée parce qu'il en a été privé avant d'être prêt. La perte est ainsi devenue l'obsession personnelle. Illustré comme le paradis perdu et recherché, ce moment passé ne revit que dans la rêverie dont les ténèbres sont le passage. C'est peut-être la raison pour laquelle nous entendons les vers du *Balcon* où se lient l'aimée, l'obscurité et le paradis :

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses. [doux ?
(XXXVI *Le Balcon*, 1861, P.37)

Quelle sont les images obsédantes que Baudelaire présente par les ténèbres ? En résumé, nous pouvons décrire que quatre dimensions psychologiques des ténèbres appliquées selon l'imaginaire du poète sont ensuite référées aux thèmes régulièrement traités. Ceux-ci sont clairement discernables ; pourtant les territoires de la distinction sont parfois entrecroisés d'une manière supplémentaire.

Les images des ténèbres accompagnées de quatre structures psychologiques et de thèmes obsédants, se caractérisent en deux groupes principaux : les ténèbres diurnes qui représentent le plan de la vie, et les ténèbres nocturnes qui désignent les conditions rêvées. Le premier groupe se compose de deux visages contradictoires. Pour le côté négatif, il s'agit du monde ténébreux qui sépare l'individu de sa propre vie ; d'après le côté positif, c'est l'individu créateur se lançant tout volontiers vers les ténèbres, opposées aux cadres conventionnels, afin de se fortifier et trouver le nouveau. Sentant accroître le pouvoir stérilisateur, le moi

⁶⁴ Baudelaire, C., "Lettre à sa mère (le 6 mai 1861)," dans Correspondance générale tome III, Pages 283-284.

augmente le dualisme spirituel : la conscience de la créativité révoltante et la conscience du triomphe impossible dans le régime réel.

Le second représente le rêve de la vacuité euphémisée ou celui du Non-Être ; ce sont l'antiphrase de l'Être et la paraphrase extrême de la défaite au monde des formes. L'enveloppement de l'obscurité permet en premier lieu l'acte sadomasochiste et la destruction sexuelle, il amène en deuxième lieu à l'accouplement parfait de deux semblables dont les caractéristiques s'étendent dans le pays imaginaire de leur refuge. Le refus des formes réelles, dominées par la lumière, renvoie à la préférence des ténèbres aveuglantes. Ces dernières aboutissent à l'idée de l'incorporation agréable au paradis qui est essentiellement attaché, chez Baudelaire, à l'enfance bienheureuse. Cela se réfère alors au retour au sein maternel ou, proprement dit, au retour de l'intimité à jamais défendue.

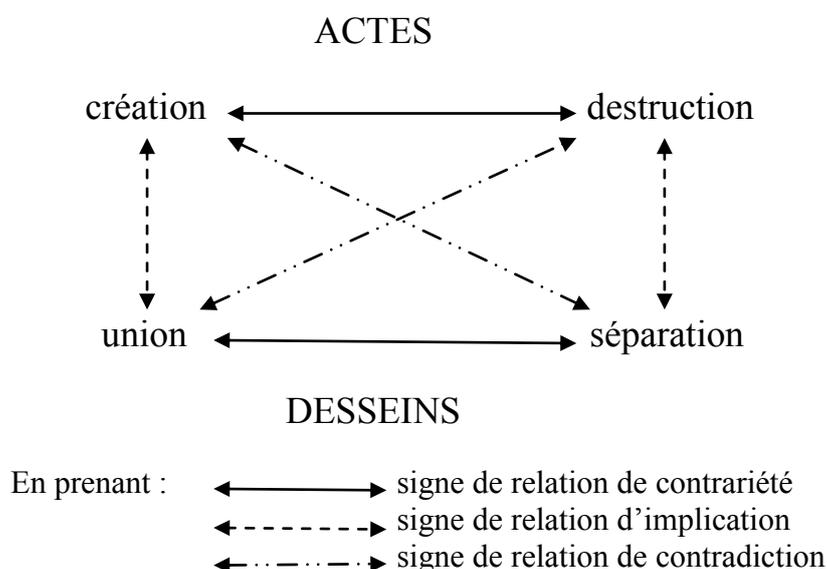
Nous constatons que le monde où s'avérant la séparation, le moi vivant pour la création, l'accouplement provenant de la destruction, et le Non-Être désignant l'union idéale sont tous ornés, littéralement ou symboliquement, d'images des ténèbres. Ces quatre aspects représentent les images obsédantes des ténèbres chez Baudelaire. Mais les symbolismes que nous avons étudiés jusqu'ici et leurs structures psychologiques, nous invitent à approfondir encore l'étude du dynamisme qui rend original notre poète.

4.2 Dynamisme personnel

Avant que nous concluions cette recherche sur l'imaginaire des ténèbres, il est nécessaire d'appliquer les contenus trouvés à la caractéristique capitale qui identifie notre poète. Les revalorisations personnelles présentées par la logique textuelle nous permettent de rétablir l'équilibre psychologique du moi créateur, qui est, encore une fois, subversif. Charles Mauron postule : « L'interprétation fut alors de tenir ce mythe pour une image de la personnalité inconsciente et de son

dynamisme intérieur. La vie de l'écrivain [...] ne fut relatée qu'à titre de contrôle. »⁶⁵

Depuis le troisième chapitre, nous avons les associations fonctionnelles de la vie psychique, concernant les actes \hat{R} la création et la destruction \hat{R} et les desseins \hat{R} l'union et la séparation. Généralement, en supposant l'équilibre associatif par rapport à ces quatre fonctions, nous pourrions le représenter sous forme de carré sémiotique⁶⁶ suivant :



Considéré comme la sublimation, l'acte de création consiste à la déssexualisation : c'est-à-dire que l'énergie pulsionnelle se détourne vers la satisfaction socialement valorisée au lieu de la jouissance immédiate.⁶⁷ Avec la tendance de la création, le sujet, en se résignant au désir brutal, réconcilie et suit opportunément le surconscient au profit de la sécurité issue de l'accord avec la société. La création se vise ainsi à l'union. Au contraire, en accentuant sur la pente de la destruction et négligeant les conventions sociales, l'individu risque de menacer les autres. Ou il peut

⁶⁵ Mauron, C., Page 25.

⁶⁶ Groupes d'entrevernes, Analyse Sémiotique des Textes, Introduction \hat{R} Théorie \hat{R} Pratique (Lyon: Presse Universitaire de Lyon, 1985), Page 136. « Le carré sémiotique est à comprendre comme un mécanisme, c'est-à-dire, un ensemble organisé de relation susceptible de rendre compte des articulations de la significations. C'est grâce à cet « instrument » que nous pourrions évaluer les éléments dans les rapports président à la manifestation du sens dans un texte. »

⁶⁷ Bellemin-Noël, J., La psychanalyse du texte littéraire (Paris: Nathan, 1996), Page 39.

se montrer agressif contre l'autre afin de s'écarter ou se défendre. Cela rend impossible l'intégration à la vie sociale. En quelques mots, la destruction amène enfin à la séparation. C'est grâce à l'appareil linguistique que nous pouvons ainsi montrer les fonctions structurales de la vie psychique : d'une part, on crée pour unir, d'autre part, on est isolé pour avoir détruit.

Dans quelle mesure, chez Baudelaire, la structure du dynamisme psychologique se forme d'une manière subversive ? Le début du quatrième chapitre guide les regroupements thématiques selon les fonctions fantasmatiques : la création coïncide avec la séparation alors que la destruction engendre l'union. Par les quatre termes opératoires importants dans la constitution de la structure de signification, nous découvrons ici que Baudelaire crée l'œuvre pour se séparer et qu'il détruit l'autre pour se mêler. Puisque l'auteur a éprouvé l'aliénation méchante du monde, il ne cède pas à la situation et attaque à son tour en reformant sa solitude honorable de sorte que personne ne puisse le cerner. Par ses arts exceptionnels et incomparables, Baudelaire se contente de s'isoler dans « la tour d'ivoire. » Au contraire, avec le sadomasochisme, il tente à la fois de détruire l'aimée et la personne qu'il choisit et de se détruire afin que son âme découvre l'union désirable. C'est la façon caractéristique dont Baudelaire forme son fantasme.

Grâce à l'association entre les images symboliquement employées et les thèmes obsédants dans les œuvres poétiques de Baudelaire, il est évident que le moi textuel développe alternativement les motifs de la vie et la mort. Selon son imagination, le monde, tout dégoûtant, mérite l'abandon, et il faut toujours être en quête de se recréer d'une façon singulière pour la libération. Le refuge reste dans le rêve nocturne où le poète est à l'aise en s'effaçant jusqu'à la correspondance suprême avec son paradis. Là le poète peut savourer infiniment l'amour perdu de son enfance. Par conséquent, notre étude a finalement consisté à expliquer l'originalité considérable de Baudelaire à l'aide de la structure de la signification du dynamisme psychologique ou le carré sémiotique, dont la base repose sur les systèmes fonctionnels du fantasme. Le schéma

nous montre clairement leur relation subversive. La destruction amène à l'union tandis que la création aboutit à la séparation. Il est donc possible de dire à la fin de cette partie, que cet équilibre fantasmatique, ressorti des dégagements des images des ténèbres, tient une place importante dans l'univers baudelairien.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Au terme de ce parcours d'analyse dans les œuvres poétiques de Charles Baudelaire nous constatons la superposition des images des ténèbres. Le poète emploie alternativement les valeurs générales données par l'archétype et ses propres revalorisations subversives. Et la subversion des valeurs symboliques semble un style original chez lui.

La multiplication des images des ténèbres se révèle dans l'étude thématique portant sur la subversion des valeurs symboliques. En général, le noir illustre le côté négatif et le Mal tandis que la lumière l'aspect positif et le Bien. Pourtant, le poète montre le contraire : le royaume lumineux de Dieu est cruel mais le territoire ténébreux de Satan accueillant. La lumière solaire liée à la Nature et le Temps, la loi irrésistible du monde, vise, quant au poète, à comprimer la vie de tous les êtres terrestres alors que le culte artistique dans lequel comprennent les actes sadomasochistes et la vanité de la mort, peut plus ou moins susciter l'émancipation spirituelle. Ainsi, nous trouvons que le noir et l'obscurité sont, selon l'univers imaginaire de Baudelaire, satisfaisants.

Ce n'est pas seulement le lexique dénotatif que le poète emprunte pour désigner l'image du noir ; il existe également certaines expressions qui donnent la même notion. L'idée des ténèbres peut être vue par la couleur et l'ambiance, le moment, et le lieu. Au-dessus du sens dénotatif, la connotation de chaque vocabulaire dévoile les rapports entre les valeurs symboliques et les fonctions psychologiques : le désir ou l'idéal à achever, la commodité ou l'état réconfortant, l'angoisse ou l'ennemi à éviter, et le châtement ou la condition contraignante.

Chaque valeur a aussi sa fonction qui se complète dans l'imaginaire. Les ténèbres désirées introduites par les beautés charnelle et artistique se consacrent à la création, les actions qui forment l'identité

ambitieuse, et la destruction, les actions qui signalent l'agression sexuelle. L'obscurité commode concerne la fonction de l'union : autrement dit, la positive résignation, où le poète bien choyé et consolé se repose paisiblement sans contacter le monde extérieur. Enfin, le noir accompagné d'angoisse et de châtement joue le rôle de la séparation : c'est-à-dire qu'il pousse le poète à l'aliénation de sa propre vie et que, inversement, ces dernières ténèbres représentent également la défense négative avec laquelle se comprime l'auteur.

En considérant les quatre fonctions psychologiques dans leur globalité, nous constatons que les images des ténèbres différentes – symboliques et fonctionnelles – amènent alors à leur interrelation correspondante à la balance du fantasme individuel qui devient finalement le moi de Baudelaire. Entrer dans les valeurs symboliques du moi baudelairien apparaît comme un approfondissement initiatique par lequel la vie respire et retrouve l'équilibre. Interprétées comme les motifs mystiques, les ténèbres se divisent en un régime diurne sur le plan de la vie et le régime nocturne sur le plan du rêve. Pour le premier, le noir de la séparation montre, selon le poète, le monde et sa déchéance incontestable ; à cause de ce noir négatif, les ténèbres créatrices poussent le moi baudelairien à la personnalité unique soit dans l'œuvre poétique à la recherche du Beau, soit dans le style de vivre ainsi que le personnage dandy. D'après le régime nocturne ou l'univers du repos, Baudelaire rêve de l'accouplement parfait qui permet une absence complète ; il souhaite savourer l'état du Non-Être où se combinent les souvenirs favorables dans le paradis infantin.

L'interrelation établie domine l'univers baudelairien. Les relations restent toujours subversives. Détruire pour unir et créer pour séparer, ainsi s'accomplissent les caractéristiques d'écriture de Baudelaire, dégagée des images partout comparées : les ténèbres.

Après une étude attentive, nous constatons que l'application des images des ténèbres se rattache étroitement avec les dimensions diverses aux métaphores obsédantes du poète. Les images régulières sont toujours significatives parce qu'elles ressortent, au profit de la création, des fonctions psychologiques. Pourtant, nous ne disons pas que la même

image est pareille chez les autres auteurs ; il faut toujours la superposition, comme point de départ, jusqu'à la révélation intégrale.

RÉFÉRENCES

Livres:

Adam, J.-M. Pour lire le poème. Paris : J. Duculot, 1992.

Adatte, E. Les Fleurs du Mal et le Spleen de Paris : essai sur le dépassement du réel. Paris : Librairie José Corti, 1986.

Allan, B. Introduction aux œuvres de Baudelaire. Paris : Édition de Claire-fantome.

Antoine, G. Vis-à-vis ou le double regard critique. Paris : Presse Universitaire de France, 1982.

Arnold, P. Le Dieu de Baudelaire. Paris : Savel, 1947. Cited in Pierre Emmanuel. Baudelaire, la femme et Dieu. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Bachelard, G. L'eau et les rêves. Paris : Librairie José Corti, 1942.

_____. La flamme d'une chandelle. Paris : Presse Universitaire de France, 1961.

Baudelaire, C. Correspondance générale tome I, J. Crépet, editor. Paris : Éditions Louis Conard, 1917.

_____. Correspondance générale tome II, J. Crépet, editor. Paris : Éditions Louis Conard, 1917.

_____. Correspondance générale tome III, J. Crépet, editor. Paris : Éditions Louis Conard, 1917.

_____. Les Fleurs du Mal et autres poèmes. H. Lemaître, editor. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

_____. Les Fleurs du Mal, R. Decesse, editor. Paris : Bordas, 1966.

- _____. Petits Poèmes en prose (le Spleen de Paris), M.-A. Ruff, editor. Paris : Garnier-Flammarion, 1967.
- _____. Œuvres complètes, M.A. Ruff, editor. Paris : Édition du Seuil, 1968.
- _____. Les Fleurs du Mal: choix de poèmes, A. Cart and S. Hamel, editors. Paris : Librairie Larousse, 1973.
- _____. Œuvres complètes tome I, C. Pichois, editor. Paris : Gallimard, 1975 & 1976.
- _____. Les Fleurs du Mal, L. Perfézou, editor. Paris : Bordas, 1988.
- _____. Les Fleurs du Mal, C. Pichois, editor. Paris : Gallimard, 1996.
- _____. Les Paradis artificiels, M. Zink and M. Jorrey, editors. Paris : Librairie Générale Française, 2000.
- Bellemin-Noël, J. La psychanalyse du texte littéraire. Paris : Nathan, 1996.
- Benjamin, W. Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. by Jean Lacoste. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2002.
- _____. Baudelaire. by Patrick Charbonneau. Paris : La Fabrique, 2013.
- Bouchez, M. L'Ennui de Sénèque à Moravia. Paris : Bordas, 1973.
- Brunel, P. Charles Baudelaire: les Fleurs du Mal entre "fleurir" et "défleurir". Paris : Édition du Temps, 1998.
- Cellier, L. Baudelaire et Hugo. Paris : Librairie José Corti, 1970.
- Decaunes, L. Charles Baudelaire. Villeneuve-lès-Avignon : Seghers, 1965.

- Diel, P. Le symbolisme dans la mythologie grecque. Paris : Petite Bibliothèque de Payot, 2002.
- Durand, G. Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale. Paris : Dunod, 1992.
- Eliade, M. Traité d'Histoire des religions. Paris : Payot, 1949.
- Emmanuel, P. Baudelaire, la femme et Dieu. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Frappier, J. Le thème de la lumière de la chanson de Roland au Roman de la rose. Cahier de l'Association internationale des études françaises 20 (May 1968).
- (le) Galliot, J. , Lecointre, S. and Perron, H. Psychanalyse et langage littéraire. Paris : Éditions Fernand Nathan, 1977.
- Genette, G. Le jour, la nuit. Cahier de l'Association international des études françaises 20 (May 1968) : 149-165.
- Giusto, J.-P. Charles Baudelaire : Les Fleurs du Mal. Paris : Presse Universitaire de France, 1993.
- Groupes d'entervernes. Analyse Sémiotique des Textes, Introduction à Théorie et à la Pratique. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 1985.
- Lacan, J., Le séminaire : livre III : les psychoses (1955-1956), A.-J. Miller, editor. Paris : Le Seuil, 1981.
- Lanson, G. Histoire de la littérature française. Paris : Librairie Hachette, 1894.
- Laplanche, J. and Pantalès, J.-B. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris : Presse Universitaire de France, 1967.
- Launay, C. Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire. Paris : Gallimard, 1995.
- Lebois, A. Prestiges et actualité des petits poèmes en prose de Baudelaire. Archives des lettres modernes 18 (December 1958).

- Lecherlsonnier, B. and Rincé, D. Baudelaire et la modernité. Littérature XIXe : textes et documents, pp. 377-406. Paris : Nathan, 1988.
- Marchal, B. Lire le symbolisme. Paris : Dunod, 1993.
- Mauron, C. Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la Psychocritique. Paris : Librairie José Corti, 1980.
- Maurouard, E. Les beautés noires de Baudelaire. Paris : Éditions Karthala, 2005.
- Michet, A. et al. Littérature française du XIXe siècle. Paris : Presse Universitaire de France, 1993.
- Milly, J. Poétique des textes. Paris : Éditions Fernand Nathan, 1992.
- Moss, A. Baudelaire et madame Sabatier. Mayenne : A.-G. Nizet, 1978.
- Pergnier, M. Du sémantique au poétique avec Baudelaire, Cocteau, Magritte. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Pia, P. Baudelaire par lui-même. Paris : Éditions du Seuil, 1952.
- Pichois, C. Charles Baudelaire. Le Romantisme II 1843-1869, pp. 468-483. Paris : Librairie Arthaud, 1979.
- Porché, F. Baudelaire : Histoire d'une âme. Paris : Flammarion, 1944.
- Poulet, G. La poésie éclatée. Paris : Presse Universitaire de France, 1980.
- Rank, O. Le Traumatisme de la naissance, Collection Petite Bibliothèque. by S. Jankélévitch. Paris : Payot, 1990.
- _____. L'art et l'artiste : créativité et développement de la personnalité. by Claude Louis-Combet. Paris : Édition Payot & Rivages, 1998.
- Richard, J.-P. Poésie et profondeur. Paris : Édition du Seuil, 1955.
- Rincé, D. Baudelaire : Les Fleurs du Mal et d'autres écrits. Paris : Fernand Nathan, 1983.
- Sartre, J.-P. Baudelaire. Paris : Gallimard, 1963.

Todorov, T. Empson, W, Cohen, J., Hartman, G. and Rigolot, F. Sémantique de la poésie. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

Vier, J. Histoire, substances et poésie des Fleurs du Mal. Archives des Lettres modernes 23 (May 1959).

Encyclopédie:

Bloche, R. Rome et Empire romain : les origines. Encyclopædia Universalis 20 (1992) : 206-209.

Brusatin, M. Couleur (Histoire de l'art). Encyclopædia Universalis 6 (1993) : 682-687.

Chevel, P and Fleury, P. Lumière : optique. Encyclopædia Universalis 14 (1993) : 43-52.

Fleury, P. and Imbert, C. Couleur. Encyclopædia Universalis 6 (1993) : 676-682.

Tonnelat, M.-A. Lumière : histoire des idées. Encyclopædia Universalis 14 (1994) : 40-43.

Sites:

Jarrety, M. Valéry et le moment Baudelaire. Le Magazine littéraire [Online]. 2014. Available from : <http://www.magazinelitte.com> [2014, November]

(de) Martha, S.-J. Livre de la Genèse [Online]. 2004. Available from : <https://bible.catholique.org> [2013, May]

Valéry, P., 19 février 1924 Conférence de Paul Valéry sur Baudelaire [Online]. 19 February 2009. Available from : <http://terresdefemmes.blogs.com> [2013, May]

Valiunas, A. The cursed poets and their gods [Online]. February 2012. Available from : <http://www.firstthings.com> [2014, November]

BIOGRAPHIE

Né le 25 avril 1989 à Bangkok, Monsieur Chaiwat Rerkchaisi est licencié ès Lettres de l'Université Silpakorn en 2010. Il a poursuivi ses études de Master en littérature française à l'Université Chulalongkorn en 2012. Il a publié un article « Les images des ténèbres de Charles Baudelaire » dans Bulletin de l'Association Thaïlandaise des Professeurs de Français (ATPF).