

## L'imagerie «vérolique» des *Spleen* de Baudelaire

Répandu en France dans les années 1830, le mot «spleen» est riche de significations. Il traduit l'enlissement dans un ennui existentiel, marqué par un sentiment d'écrasement, d'oppression et d'impuissance chroniques sous le règne implacable du souverain Temps; c'est une lassitude due au dépérissement des forces morales et physiques, à «*la morne incuriosité*»<sup>1</sup>, au *taedium vitae* accompagné d'une angoisse souvent indéfinissable. Mais le mot exprime aussi un malaise métaphysique devant «*le Dieu qui se retire*»<sup>2</sup>; dans ce sens aussi, il est synonyme de «*mélancolie*»<sup>3</sup>, née «*de l'affaiblissement du sacré, de la distance qui croît entre la conscience et le divin*»<sup>4</sup>. Les poèmes de la série «spleenétique» des *Fleurs du Mal* tentent d'extérioriser cet état d'esprit, et la réalité ambiante devient alors le lieu d'un exil définitif où le moi reste captif de la matière qui l'entoure, si bien qu'il est menacé de réification. (Dans *Spleen* LXXVI, Baudelaire choisit des objets pour «*répondants allégoriques*».) Le désir de «*s'élever*» ne s'y manifeste pas comme une aspiration à une idéalité même provisoire et périssable: au lieu d'un élan vers un ailleurs, il ne traduit qu'une tentative désespérée de pallier l'oppression du spleen, comme dans la pièce LXXVIII. La mémoire et l'imagination, qui devraient alimenter la poésie de Baudelaire en opérant une communication avec le passé et en transfigurant le réel le trahissent complètement, et «*l'ivresse de l'Art*» n'est alors point apte «*à voiler les terreurs du gouffre*»<sup>5</sup>. La «*polysémie de ce monosyllabe*» correspond donc au «*pluralisme de ses souffrances physiques et morales*»<sup>6</sup>. Je me suis proposé de montrer ici comment l'imagerie de ces quatre poèmes si souvent commentés, aussi bien que l'économie de cette séquence du cycle *Spleen et Idéal* témoignent aussi des angoisses de Baudelaire devant l'aggravation de sa maladie, et devant la perspective terrible d'assister à la dégradation irréversible de ses facultés mentales et physiques. «*Il y a des gens qui vivent soixante ans avec le sang infecté. Mais moi, cela me fait peur, ne fût-ce qu'à cause de la mélancolie que cela engendre*», écrit-il le 8 mai 1861 à sa mère<sup>7</sup>. Or les comparaisons, les métaphores et les allégories des poèmes en question évoquent à mon sens à plus d'un titre les prodromes et les symptômes de l'état pathologique auquel il sera condamné après le 31 mars 1866.

---

<sup>1</sup> «*Spleen*» LXXXVI, in Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976, 2 vol., t. I, p. 73 (Désormais abrégé par le signe O. C.)

<sup>2</sup> «*Le Coucher du soleil romantique*», in O. C., t. I, p. 147.

<sup>3</sup> «Le mot *spleen*, venu de l'anglais, qui l'avait formé à partir du grec (*splên*, la rate, siège de la bile noire, donc de la mélancolie), désigne le même mal, mais par un détour qui fait de lui une sorte d'intrus, à la fois élégant et irritant.» (J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, p. 16.)

<sup>4</sup> Y. Bonnefoy, dans sa *Préface à La Mélancolie au miroir* de Starobinski, p. 7.

<sup>5</sup> «*Une mort héroïque*», in O. C., t. I, p. 521.

<sup>6</sup> D. Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique*, PUF, coll. «Que sais-je?», 1984, pp. 38, 31.

<sup>7</sup> Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, 2 vol., t. II, pp. 160-161. (Désormais abrégé par la lettre C.)

C'est sans doute avant, pendant ou après son voyage de 1841 que Baudelaire a contracté la syphilis<sup>8</sup>, maladie mal connue par la médecine de l'époque (il faudra attendre 1905 pour que le microbe soit isolé), dont il s'est cru guéri jusqu'à ce qu'elle n'ait «*fait une nouvelle explosion*»<sup>9</sup> lors de son séjour à Dijon (fin 1849-début 1850<sup>10</sup>). Il est donc fort probable qu'il a eu toute une série de malaises – autant «*de pressentiments et de signes envoyés déjà par Dieu*» –, bien avant le «*singulier avertissement*» du 23 janvier 1862, lorsqu'il a senti passer sur lui «*le vent de l'aile de l'imbécillité*»<sup>11</sup>. À la suite des progrès de la paralysie, Jeanne Duval a été admise à une maison de santé<sup>12</sup> en 1859, tandis que le 15 janvier 1860, le poète se plaint à sa mère d'avoir eu «*quelque chose comme une congestion cérébrale*»<sup>13</sup>. On peut en effet présumer qu'il connaissait (sans doute, parce qu'il voulait connaître) les troubles physiologiques et mentaux caractérisant le stade ultime de la maladie (maux de tête<sup>14</sup>, douleurs ostéocopes, artériosclérose<sup>15</sup>; puis paralysie, aphasie, ramollissement du cerveau). Ainsi les quatre *Spleen* peuvent-ils être lus à mon avis aussi comme les transfigurations allégoriques du mal qui le guette, comme des diagnostics préalables établis en langage poétique.

Le «*spleen*» de «*Pluviôse, irrité...*» tient surtout à l'impossibilité du repos, à l'incapacité du poète de sortir de lui-même, aux vaines tentatives de quitter la prison de son vécu et de ses fantasmes. On a aussi la rare occasion d'y voir un Baudelaire ludique qui, tel un enfant, crée tout un monde parlant autour de lui pour combattre le silence et qui fait un poème «*avec les moyens du bord*». La pièce LXXV annonce d'ailleurs par plus d'un côté les poèmes des *Tableaux parisiens*. La brume fait de Paris une ville irréelle, où non seulement les faubourgs sont de faux bourgs<sup>16</sup>, mais les citadins paraissent aussi de faux vivants, et les habitants du cimetière, de faux morts. Le poète s'efface pour devenir un témoin («*Mon chat*» est le seul signe textuel trahissant sa présence), tandis que le jeu de cartes est un symbole par excellence de la vie urbaine marquée par le hasard des rencontres<sup>17</sup>, des relations amoureuses<sup>18</sup>, voire de la création artistique<sup>19</sup>. L'angoisse devant les progrès de la maladie, la peur de la liquéfaction du moi se traduit par le «*transfert*» imaginaire des symptômes sur l'environnement. Le poète lui-même est encore épargné, tandis que vivant ou mort, animé ou inanimé, chaque personnage ou objet évoqué semble soumis au règne universel de la pluie, de l'eau: le fantôme frileux et le chat tout autant que la bûche (enfumée, parce que mouillée) et la pendule en sont atteints, et même la vieille dame disparue depuis longtemps en avait été la victime. La crainte du mutisme et de la paralysie devrait être conjurée par l'animation de cette chambre bruyante où tout s'agite, chante

<sup>8</sup> Voir C. Pichois et J. Ziegler, *Baudelaire*, Julliard, coll. «Les Vivants», 1987, p. 178.

<sup>9</sup> Lettre du 6 mai 1861 à sa mère, in *C.*, t. II, p. 152. Dans la lettre écrite à Dijon le 10 janvier 1850 à Ancelle, il avoue qu'il a été «assez gravement malade». (*C.*, t. I, p. 158.)

<sup>10</sup> Notons que le premier «*Spleen*» date de 1851.

<sup>11</sup> *Hygiène*, in *O. C.*, t. I, p. 668.

<sup>12</sup> Pichois et Ziegler, *op. cit.*, p. 386.

<sup>13</sup> Voir *C.*, t. I, p. 660.

<sup>14</sup> «Depuis de longues années je suis sujet aux rhumatismes et aux névralgies.» (Lettre du 3 juin 1865 à sa mère, in *C.*, t. II, p. 505.)

<sup>15</sup> Voir Pichois et Ziegler, *op. cit.*, p. 176.

<sup>16</sup> Voir J. Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Éditions Gallimard, 1993, pp. 455-462.

<sup>17</sup> Voir «À une passante», in *O. C.*, t. I, pp. 92-93.

<sup>18</sup> Voir le «lit hasardeux» dans «*Brumes et pluies*», *ibid.*, p. 101.

<sup>19</sup> Voir les vers 6-7 du «*Soleil*», *ibid.*, p. 83.

ou parle; or les mouvements sont fébriles et impuissants (le chat, le fantôme), tandis que le chant est faux et les paroles sont tristes, voire sinistres. Comme ailleurs, l'effort créateur est appelé à remédier à l'angoisse (et en général au «*spleen*») par la transformation, la déréalisation, la «*spiritualisation*» de la réalité, mais l'entreprise n'aboutit cette fois qu'à un demi-succès: les objets dans lesquels il insuffle la vie, le chat et le fantôme, sont en réalité des miroirs qui renvoient des images fragmentaires de lui-même: c'est son corps maigre qui est rongé par la maladie<sup>20</sup>, c'est lui qui ne trouve pas le repos, c'est lui qui est enrhumé, ce sont ses parents qu'il reconnaît sur les cartes<sup>21</sup>, alors que le fantôme-poète trahit la crainte incoercible que la mort ne mette pas fin à ses tribulations<sup>22</sup>. Les parfums, les couleurs et les sons ne se répondent pas, ou plutôt se répondent sur un ton lugubre et grinçant: la musique est discordante<sup>23</sup>, les parfums, toujours valorisés dans le recueil, ne permettent guère de «voyager», et les amoureux d'antan restent confinés dans une vie «à deux dimensions». De plus, les objets évoqués dans le premier tercet (le bourdon, la pendule, le jeu de cartes<sup>24</sup>) sont autant de symboles du temps cyclique, de l'Éternel Retour du Même. Baudelaire demeure donc captif de ses craintes obsédantes (et bien entendu, de son Ennemi, le Temps); son art – c'est-à-dire la tentative de dresser une volonté démiurgique contre le Mal dont l'afflige une divinité capricieuse et malveillante<sup>25</sup> – n'a valeur que d'une magie tout à fait vaine.

Bien entendu, la mélancolie qui a inspiré le poème LXXVI se nourrit essentiellement de la stérilité de l'artiste, du désordre intérieur, du désert extérieur (incompréhension du public), et surtout du règne implacable du Temps (v. 15-16). Mais ce qui nous intéresse ici est que – contrairement à la pièce précédente témoignant de la crainte de la liquéfaction du moi –, «*J'ai plus de souvenirs...*» évoque dès son premier vers celle de la pétrification, de la minéralisation<sup>26</sup>. Seules des choses peuvent avoir mille ans («*mille ans*» est évidemment synonyme d'«*éternité*»), et Baudelaire se compare dans la première partie du poème à une série de choses ou d'objets

<sup>20</sup> Dans une lettre du 16 février 1860, Baudelaire essaie de rassurer Poulet-Malassis au sujet des «ulcérations extérieures» dont il a dû lui aussi faire l'expérience. (C., t. I, p. 671.)

<sup>21</sup> Ces deux cartes évoqueraient d'ailleurs, d'après Michel Quesnel, la mère et le beau-père de Baudelaire (*Baudelaire solaire et clandestin*, PUF «Écrivains», 1987, p. 146.). Même si l'on consent à voir Mme Aupick dans «la dame de pique», on conçoit mal de quels «amours défunts» elle s'entretiendrait - en 1851 - avec le Général. Il serait donc plus logique d'identifier le «beau valet de cœur» avec François Baudelaire, d'autant plus que celui-ci avait servi pendant de longues années le comte (plus tard duc) Antoine de Choiseul-Praslin. (*Valet: écuyer au service d'un grand seigneur; officier d'une maison princière, royale. Le Petit Robert*, 1972.) Curieusement, M. Quesnel ne se fait pas faute de rappeler que François Baudelaire est mort le 10 février, c'est-à-dire au mois Pluviôse du calendrier républicain...

<sup>22</sup> Voir notamment «*Le Squelette laboureur*», in O. C., t. I, pp.93-94, et «*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*», *ibid.*, p.100.

<sup>23</sup> Tandis que la mélodie est «le doublet euphémisant de la durée existentielle». Voir G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 255.

<sup>24</sup> C'est que les combinaisons possibles des cartes distribuées – comme celles des atomes chez les Pythagoriciens – sont d'un nombre très élevé, mais non infini. Les donnes – et les parties – se répètent donc inévitablement.

<sup>25</sup> La haine de Pluviôse «contre la ville entière» semble toute gratuite.

<sup>26</sup> «L'animal, c'est la vie quotidienne. Le végétal, la vie annuelle. Le minéral, la vie séculaire, la vie qui compte par millénaires.» G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, 1947, pp. 240-241.

contenants avant de devenir contenu dans la seconde. Le secrétaire, la pyramide, le caveau, le cimetière et le boudoir ont effectivement pour dénominateur commun d'être durables et de servir de contenants. Ils sont autant d'images du crâne, mais d'un crâne où règnent le désordre, l'impuissance et l'inertie. Les tiroirs sont remplis d'objets disparates appartenant tantôt au moi social, tantôt à l'amoureux d'antan, tantôt à l'artiste, et le poète ne parvient pas à ordonner les éléments juxtaposés de ce micro-univers chaotique<sup>27</sup>. La richesse intérieure annoncée dès le premier hémistiche est ainsi une richesse surabondante, mais plutôt stérile: ses souvenirs sont métamorphosés en objets, liés pour la moitié à son moi social («bilans», «procès», «quittances» représentent les préoccupations quotidiennes qui remplissent inutilement sa vie et l'arrachent au travail créateur); de plus, ces souvenirs sont des «morts» (donc incapables de nourrir sa poésie), menacés de destruction, de décomposition totale (v. 9-10), ou sont des «secrets» (soit parce qu'il ne pourra jamais les livrer, soit parce qu'il ne sait pas lui-même ce qui réside au fond de son cerveau). Cette richesse est donc à la fois encombrante et évanescence: tout ce qui a vécu en lui risque de s'anéantir, alors qu'il craint aussi de créer son propre enfer en emportant ses souvenirs au-delà de la mort où il devra les ressasser jusqu'à l'éternité...

C'est cette dernière menace qui semble «prendre corps» dans la seconde section, où la chosification se parachève: Baudelaire apparaît non seulement contenu par le monde extérieur, mais se transforme en un objet qui, contrairement à ceux de la première partie, n'est plus creux. Cependant il ne cesse pour autant d'être «matière vivante»: il devient bloc de granit, vivant pétrifié, ce qui signifie que tout ce qu'il a vécu lui demeure consubstantiel pour toujours. Ce que Baudelaire redoute ici n'est pas le ramollissement du cerveau: l'élément aquatique n'apparaît que sous la forme de flocons de neige uniformisant l'espace extérieur (qui sera plus tard «un Sahara brumeux») et représentant le poids de plus en plus écrasant d'un temps monotone qui l'ensevelit. Il craint l'immobilisme de l'homme frappé par une paralysie totale, qu'on n'approche qu'avec «une vague épouvante» et qui est condamné à l'exclusion définitive (il est «ignoré du monde insoucieux») <sup>28</sup>. Remarquons que le sphinx, gardien de nécropoles géantes (et se rattachant ainsi aux images des vers 6-8) symbolise aussi le mystère et le mutisme. La réification est encore marquée par le dédoublement: après les tentatives d'identification de soi de la première section, ponctuées des «Je suis» des vers 8 et 11, Baudelaire se détache de lui-même (tu) et sa conscience ironique réduit son être à un statut définitif et sans appel (n'es plus). Mais cette ironie a aussi – quoi qu'en ait dit Baudelaire lui-même – un certain pouvoir libérateur: quelque cruel que soit le constat établi, une réponse vient d'être trouvée à une question angoissante, et la lucidité est la récompense de la quête héroïque<sup>29</sup>. Aussi ce durcissement ne s'accompagne-t-il pas en réalité de déspiritualisation ou de déshumanisation. Assoupi au milieu du désert, le sphinx attend la tombée du jour pour vivre une vie intérieure intense, car «le règne de la nuit ne connaît ni le temps ni l'espace»<sup>30</sup>; il favorise la réminiscence,

---

<sup>27</sup> «Le pire des mélancolies, c'est [...] de rester captif du bric-à-brac.» Starobinski, *op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> En effet, après l'ictus du 31 mars 1866, il vivra encore dix-sept mois avant la mort physiologique.

<sup>29</sup> Voir les deux derniers vers de «L'Irrémédiable» (*O. C.*, t. I, p. 80.):

«Soulagement et gloire uniques,  
– La conscience dans le Mal!»

<sup>30</sup> Novalis, cité par Durand, *op. cit.*, p. 250.

le retour des souvenirs perdus<sup>31</sup> au niveau de la conscience. Sa «*mémoire résurrectionniste, évocatrice*» ne l'abandonnera pas donc définitivement – cette mémoire qui dit à chaque chose: «*Lazare, lève-toi!*»<sup>32</sup> Une parole vivante, quoique intérieure, peut encore se faire entendre<sup>33</sup>: le chant du sphinx condamné à l'exclusion et à l'incompréhension au milieu du désert est aussi celui du poète qui n'a – qui n'aura un jour – d'autre public que lui-même.

Le troisième *Spleen* se rattache au premier par le thème de la pluie, au deuxième, par celui de la richesse stérile. Cependant le poète de la pièce LXXVII n'échappe plus à l'invasion destructrice de l'eau qui pénètre tout son être en se substituant à son sang (v. 18) et en envahissant même son cerveau: le «*pays pluvieux*» représente non seulement la récolte (c'est-à-dire l'œuvre) détruite par les rigueurs du climat (social, etc.), mais aussi ses souvenirs qui, pareils à des objets qui s'enfoncent dans un sol détrempé par la pluie, s'enlisent trop profondément dans son inconscient pour qu'il puisse les évoquer, ou se dissolvent dans son cerveau amolli par la maladie. Sa mélancolie est donc à la fois celle du poète trahi par ses facultés créatrices, celle de l'homme pressentant l'existence de cet Autre qu'est l'inconscient, et aussi celle du syphilitique obsédé par l'aggravation de sa condition physique et mentale, en particulier par la menace de la folie<sup>34</sup>. Le mot «*malade*» surgira effectivement un peu plus loin dans le poème<sup>35</sup>, suivi, vers la fin, d'une allusion à une cure inefficace. (Notons aussi que dans les diverses mythologies, les eaux torrentielles – celles du déluge – sont souvent associées au chaos.<sup>36</sup>) Baudelaire apparaît donc triplement aliéné. Il l'est d'abord socialement<sup>37</sup>, dans la mesure où rien de ce que le réel lui offre ne l'intéresse: le savoir (les précepteurs), les distractions, les questions de vie ou de mort le laissent indifférent, et il n'a l'énergie ni de «*redresser*» ni même de fuir cette réalité incapable de valoir comme telle. L'effort créateur n'est même pas évoqué, et l'amour, autre voie principale d'une rédemption possible pour Baudelaire, ne le sollicite pas non plus. Mais c'est aussi l'accablement d'un homme aliéné de lui-même par l'inquiétante découverte du je est un autre, en même temps que la mise en scène de l'angoisse («*jeune squelette*», «*cadavre hébété*») devant le ramollissement cérébral, devant la folie: le protagoniste semble avoir perdu tout contact avec la réalité. Pour ce qui est de «*l'élément corrompu*», il s'agit, conformément au titre du poème, de l'effet nocif de la «*bile noire*» de la

<sup>31</sup> Durand, *op. cit.*, p. 249. Sur la valorisation de la nuit fécondant la mémoire de Baudelaire, voir en particulier «*Recueillement*», in *O. C.*, t. I, pp. 140-141.

<sup>32</sup> *Le peintre de la vie moderne*, in *O. C.*, t. II, p. 699.

<sup>33</sup> «*Plutôt qu'une angoisse, inventée par le lyrisme romantique, les traits et la position solidement accroupie du sphinx exprimerait la sérénité d'une certitude.*» J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*.

<sup>34</sup> «*La déraison [...] a été aquatique depuis le fond des temps et jusqu'à une date assez rapprochée.*» M. Foucault, «*L'eau et la folie*», in *Médecine et Hygiène*, 21<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 613, 23 octobre 1963, pp. 901-906. Reprise in *Dits et écrits*, 1954-1988, t. I, 1954-1969, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1944, p. 268.

<sup>35</sup> Ce «*cruel malade*» est plutôt *cruellement* malade: rien n'indique qu'il serait l'ordonnateur des massacres qui se déroulent devant son palais.

<sup>36</sup> Durand, *op. cit.*, en particulier pp. 358-359.

<sup>37</sup> Voir entre autres la lettre du 5 juin 1863 à sa mère, où il affirme qu'il s'est toujours senti «*étranger au monde et à ses cultes*». (*C.*, t. II, p. 305.)

mélancolie sur le sang (v. 18)<sup>38</sup> et les facultés mentales<sup>39</sup>, mais aussi du «venin»<sup>40</sup> que la médecine ne pourra jamais extirper de son corps. En outre, la thérapeutique vaine évoquée dans le vers 15 ressemble à celles qu'on employait jadis contre ces deux maux :

*«Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'eau a été utilisée contre la folie parce qu'elle détenait [des] pouvoirs imaginaires: froide, sous forme de bains, mais surtout de douches, elle guérissait la manie (cette chaleur sans fièvre qui enflammait les esprits, brûlait les solides en les tordant, desséchait le cerveau); dans la mélancolie, maladie froide et stagnante, on se servait de bains tièdes, ou encore d'infusions et de clystères (afin de délayer, de l'intérieur, les humeurs engorgées): pour les cas graves, on pratiquait les bains-infusions où les malades, indéfiniment, marinaient.»<sup>41</sup>*

Dans le poème cependant rien ne peut remédier à la liquéfaction définitive du moi: le sang demeure extérieur au corps de Baudelaire, soumis irrémédiablement au règne de «l'eau verte du Léthé», c'est-à-dire à celui de l'oubli et de l'atonie<sup>42</sup>.

La pièce LXXVIII met en scène une véritable bataille livrée par les forces destructrices des ténèbres, de l'eau et du mutisme contre l'esprit de Baudelaire. Le théâtre des opérations est le crâne du poète dont les parois se confondent dès la première strophe avec le ciel et l'horizon<sup>43</sup>: la pesée du ciel-couvercle est celle du crâne se resserrant autour du cerveau. La lutte se déroule en cinq phases qui correspondent aux strophes du poème: aux assauts des envahisseurs (I, III) Baudelaire oppose deux contre-offensives avortées (II, IV) avant de subir une défaite totale (V).

L'écrasement du haut vers le bas, dépeint par le premier vers se double bientôt d'un rétrécissement de l'horizon aboutissant à l'image du cachot (v. 5). L'obscurité trouve son alliée dans l'humidité qui imprègne les murs et les plafonds de cette prison, menaçant le cerveau de décomposition. L'effort de redressement par lequel Baudelaire essaie de combattre la verticalité descendante n'a valeur que d'une agitation fiévreuse et impuissante: la chauve-souris (qui tient à la fois du mammifère et de l'oiseau, conformément aux deux «postulations»<sup>44</sup> de l'homme)

<sup>38</sup> Cf. le diagnostic du médecin envoyé par M<sup>me</sup> Victor Hugo: «la prédominance de la bile et des nerfs prouve un *appauvrissement du sang*». (Lettre du 16 février 1866 à sa mère, in *C.*, t. II, p. 599.)

<sup>39</sup> «Dans la tradition de la médecine humorale classique, la mélancolie se définissait très exactement comme un „poison noir”. L'effet corrosif de l'atrabile, cessant d'être tempéré par la „douceur” de l'humeur sanguine, produisait ses méfaits dans l'organisme entier, à commencer par le cerveau.» Starobinski, *op. cit.*, p. 32.

<sup>40</sup> À propos du dernier vers d'«À celle qui est trop gaie» et de la *Note de l'éditeur* qui le suivait dans *Les Épaves*, Claude Pichois remarque que «ni le substitut du procureur dans son réquisitoire, ni les juges dans le libellé du jugement n'ont proposé une “interprétation syphilitique”: celle-ci est du fait de Baudelaire!» Ajoutons que dans le manuscrit envoyé le 9 décembre 1852 à M<sup>me</sup> Sabatier, le poète se propose encore d'«infuser [s]on sang» à la destinataire: le mot «venin» n'apparaîtra qu'en 1857. Voir *O. C.*, t. I., pp. 1131-1133.

<sup>41</sup> Foucault, *art. cit.*, p. 269.

<sup>42</sup> Selon C. Pichois, «ce n'est pas le Léthé dispensateur d'oubli [...], mais le fleuve de la Léthargie.» (*O. C.*, t. I, p. 977). Or le protagoniste du poème semble oublier la Vie, l'Art, l'Amour - et lui-même...

<sup>43</sup> «Les mystiques de l'ascension céleste associent tout naturellement la tête à la sphère céleste...» Durand, *op. cit.*, p. 157.

<sup>44</sup> «Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en garde; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.» *Mon cœur mis à nu*, XI, in *O. C.*, t. I, pp. 682-683. Mot féminin et symbole de la femme féconde dans l'iconographie de la Renaissance (cf. le *Dictionnaire des symboles*), elle incarne aussi le côté féminin du poète.

devient ici le symbole de l'Espérance, vertu théologique vaine sous un ciel vide<sup>45</sup>. L'absence de tout pronom désignant la première personne (de même que dans la strophe IV) témoigne d'une volonté d'effacement: le poète s'efforce de se soustraire à la domination de l'envahisseur en feignant d'assister en témoin à sa propre entreprise. Ce faisant, il renonce cependant aussi à l'acte poétique: la métamorphose n'est pas opérée par une métaphore, mais la réalité se transforme spontanément devant ses yeux (la terre est changée en cachot)<sup>46</sup>.

Dans la strophe suivante, «*la métaphore retrouve ses droits, mais l'esprit ne la choisit plus, elle s'impose*»: c'est la pluie qui usurpe le rôle du poète en imitant elle-même les barreaux d'une prison<sup>47</sup>. Le fourmillement, le grouillement du «*peuple*» d'araignées évoque l'animalité<sup>48</sup>, c'est-à-dire la menace de l'animalisation. Leurs filets tissés horizontalement rétrécissent de nouveau la «*zone libre*» échappant encore à l'ennemi et entravent l'essor de la pensée vers le haut – voire la paralysent complètement. À ce nouvel assaut de la verticalité descendante et du mutisme répond un effort d'élévation qui veut aussi rompre le silence. Or devant ce ciel qui n'est même pas «*cruellement bleu*»<sup>49</sup>, la protestation furieuse des cloches manque inévitablement de la dignité de «*l'ardent sanglot*» des *Phares*: c'est un gémissement, un cri sauvage (traduit magnifiquement au niveau phonique par l'écart des lieux d'articulation dans «*affreux hurlement*»), qui n'a valeur que d'une «*révolte métaphysique*» inarticulée.

La strophe finale offre le spectacle d'une débâcle totale. Après l'Espérance de la deuxième strophe, son aspect profane, l'Espoir, est abandonné à son tour et la tête inclinée est le signe de la reddition devant la victoire du mutisme, des ténèbres, de l'immobilisme et du chaos. «*Sans tambours ni musique*» marque le triomphe de l'aphasie, aucun mouvement n'essaie d'arrêter l'assiégeant, tandis que l'image du crâne trépané et du drapeau noir annonce l'anarchie installée dans son cerveau<sup>50</sup>.

Cette note tragique sur laquelle le poème se clôt tient aussi à ce qu'ici, contrairement aux trois premiers *Spleen*, la menace n'a pas pu être extériorisée: les épisodes de ce combat ont eu lieu, comme nous l'avons vu, à l'intérieur du crâne du poète. Dans la pièce LXXV, le Mal s'incarnait encore dans la figure de «*Pluviôse*», représentant une transcendance diabolique; «*l'Angoisse*», par contre, apparaît comme une divinité maléfique que Baudelaire a lui-même créée, qui l'habite et le ronge. Peut-être n'est-il pas trop erroné d'y voir l'aveu d'une lucidité sans faille, aussi cruelle que celle des derniers vers de *L'Irrémédiable*: «*le Ciel est mort*», comme dira Mallarmé, mais les Démons que nous faisons nous – mêmes naître sont immortels. Le seul héroïsme qui reste alors à Baudelaire est la prise de conscience impitoyable et la résignation pleine de dignité: le Mal est installé en lui, inextirpable, mais avant son triomphe définitif, avant l'avènement du désordre figé dans l'immobilisme, il pourra en témoigner par des

<sup>45</sup> Contrairement au Ciel du «*Couvercle*» (*O. C.*, t. I, p. 141.), le mot s'écrit ici avec minuscule. En outre, la chauve-souris est aveugle, comme les protagonistes du célèbre poème des *Tableaux parisiens* (*ibid.*, p. 92.)

<sup>46</sup> Voir Quesnel, *op. cit.*, p. 313.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>48</sup> Durand, *op. cit.*, p. 76.

<sup>49</sup> Voir «*Le Cygne*», in *O. C.*, t. I, pp. 85-87, en particulier vers 25-28.

<sup>50</sup> Symbole du deuil, le drapeau noir est aussi l'insigne des pirates et des anarchistes.

poèmes d'une facture aussi impeccable, et d'un message aussi complexe et cohérent que le dernier *Spleen*.

LASZLO SUJTÓ

Szeged