

La fracture de la fonction poétique dans *Les Fleurs de mal* de Charles Baudelaire

Bellarmin Etienne Iloki¹
Université Marien Ngouabi
bellarmin.iloki@umng.cg

Financement : Aucun financement n'a été reçu pour la réalisation de cette étude.

Conflit d'intérêts : L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts.

Anti-plagiat : cet article a un taux de 1 % vérifié par **Plagiarism Chercher X**.

Reçue: 15/07/2025. **Accepté:** 22/11/2025, **Publié:** 30 /12/2025

Résumé : La curiosité esthétique de Baudelaire le mène vers l'univers de l'imagination poétique. La poésie, quoiqu'en ait dit Poe, n'est pas possédée de « l'esprit négatif ». Elle ne détruit que pour reconstruire. L'absurdité du poème lui est essentielle, mais elle n'est pas gratuite. Elle est le prix dont il faut payer une clarté d'un autre ordre. La modernité poétique de Baudelaire réside dans ce conflit entre, d'un côté, un idéal de transcendance et, de l'autre, une réalité dominée par la mort. Dans ce conflit, bien des questions restent en suspens : ce qui est inaccessible dans la vie pourrait-il devenir possible, indirectement par le biais de la fonction poétique ? En se montrant contre cette nature banale, symbole de la vérité, la poésie ne devient-elle pas un moyen pour sortir de l'ennui ? L'hypothèse la plus plausible est qu'il faut voir dans l'attitude surnaturaliste de Baudelaire, la réponse principale de son état d'affliction, le remède auquel il a le plus songé pour y échapper. S'arracher à soi, et ne pas voir la vie telle qu'elle est, à travers l'imagination ; voilà l'essentiel de sa fracture poétique.

Mots clés : Baudelaire, *Les Fleurs de mal*, poétique, Fracture, Transcendance.

The Fracture of the Poetic Function in Charles Baudelaire's *Les Fleurs du mal*

Abstract: Baudelaire's aesthetic curiosity leads him to the world of poetic imagination. Poetry, whatever Poe said, is not possessed of the “negative spirit”. It only destroys to rebuild. The absurdity of the poem is essential to it, but it is not gratuitous. It is the price we must pay for clarity of another order. Baudelaire's poetic modernity resides in this conflict between, on the one hand, this ideal of transcendence and, on the other, a reality dominated by death. In this conflict, many questions remain: could what is inaccessible in life not become possible, indirectly through the poetic function? By showing itself against this banal nature, symbol of truth, does poetry not become a means of getting out of boredom? The most plausible hypothesis is that we must see in Baudelaire's supernaturalist attitude the main response to his state of affliction, the remedy he thought of most to escape it. To tear yourself

¹ **Comment citer cet article :** Iloki E.B., (2025), « La fracture de la fonction poétique dans *Les Fleurs de mal* de Charles Baudelaire » Annales de la Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines, n°14, pp.84-100

away from yourself, and not see life as it is, through the imagination; this is the essence of his poetic divide.

Keywords: Baudelaire, Fracture, poetic, Transcendence, *Flowers of evil*.

Introduction

Il fut un temps dans l'histoire de la littérature française où la fidélité, la continuité, le rapport de disciple à maître était la règle. Aujourd'hui, la perspective des années d'apprentissage sous la coupe d'un maître, qui était encore à la mode au XIXe siècle, s'est effritée au profit d'une conception de l'art discontinu et tout en rupture. Sur le plan de la poétique, quelques cassures se sont produites. Il s'agit de se débarrasser de tout héritage artistique et idéologique pour épouser le nouveau. Selon la formule d'André Breton, le Surréalisme se veut « rupture inaugurale ». Ce qui voudrait dire que toute grande œuvre se doit aujourd'hui d'être discontinue, une perpétuelle remise en question, une démystification et une désacralisation mêlées, bref une production par ruptures successives.

D'abord, Pierre Jean Jouve, qui a la particularité d'avoir rompu à quarante ans avec toute son œuvre antérieure, estimant, d'une part, que la rupture dans l'œuvre est la conséquence d'une rupture douloureuse éprouvée dans la propre chair du poète, et d'autre part, que la vie ne progresse qu'au prix de son propre sang.

Ensuite, il y a eu Rimbaud : « Il faut être absolument moderne », affirme-t-il à la fin d'*Une saison en enfer*, signifiant là son rejet du passé et la nécessité impérieuse pour lui d'aller de l'avant. Il s'en va en quittant l'alexandrin pour le vers impair, accédant ainsi à la prose électrisée d'*Illuminations*. Cependant, loin du nihilisme d'une rupture qui ne serait que destruction, l'œuvre de Rimbaud manifeste aussi une énergie visionnaire, comme l'a écrit René Char dans ses *Œuvres complètes* : « moderne et innovante, elle pose les jalons de la poésie du XIXe siècle et appartient pleinement à la modernité poétique » (1995, p 167).

Lautréamont n'est pas en reste ; chez lui, le feu de la révolte s'alimente de la moquerie réaliste et de l'invective blasphématoire. Ainsi, il l'écrit dans *Chants de Maldoror* :

« Ma poésie ne consistera qu'à attaquer par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve et le créateur qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine » (Strophe 18).

Race stupide et idiote, telle est l'image de l'humanité qu'alimente un nihilisme affirmé avec une telle force, que l'on peut se demander comment l'idée poétique peut être sauvée de cette volonté d'anéantissement, chez Lautréamont.

Intéressons-nous enfin au Baudelaire des *Fleurs du mal* (1857), qui demeure, non seulement le témoin capital de ce passage des rêves romantiques aux grandes entreprises symbolistes, mais aussi le premier initiateur de la révolution du verbe en poésie et en prose. Ainsi que le souligne avec pertinence James A. Hiddleston :

« Il a inauguré l'esthétique du choc, l'esthétique de ce beau qui est toujours bizarre et qui a fait entrer la catégorie de l'insolite dans l'art et dans la littérature modernes » (1991, p. 59).

En poésie cependant, ceux qu'il reconnaît pour « maîtres » ne se nomment ni Lamartine, ni Hugo, mais Sainte-Beuve et Gautier, ce « poète impeccable » dont l'ascèse, à sa date, devait féconder tout un courant de poésie ultérieure ; des maîtres que le disciple dépasse de très loin. À la suite de Gautier, Baudelaire chantera une *Beauté sculpturale* « comme un rêve de pierre ». Là où Sainte-Beuve se contentait de peindre, jusque dans ses aspects les plus sordides, la vie contemporaine et banale, lui compose des « *Tableaux parisiens* » lourds de significations morales et psychologiques qui renvoient le lecteur de la chose vue, à ce que cela « veut dire », pour parler comme Mallarmé. Baudelaire opère, en effet, par le biais des correspondances et des analogies, alors que sa « sorcellerie évocatrice » fonctionne, pour fondre les disparates du surnaturalisme. Étranger au romantisme d'hier comme au positivisme d'aujourd'hui, Baudelaire est cependant résolument moderne. Du sonnet qui porte le titre de *Correspondance*, il a fait la quintessence de sa poétique que résume ce désormais célèbre vers : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». *L'Hymne à la Beauté* révélera la conception authentiquement baudelairienne du Beau, celle que reprend une note de *Fusées* : « Je ne conçois guère (...) un type de beauté où il n'y ait du Malheur (...) on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de beauté virile est Satan, à la manière de Milton » (1973a, p. 657-658).

Et partant de cette fracture inguérissable entre le poète et la société, il nous est apparu opportun de mener une étude sur la fracture poétique relevant du sujet suivant : « La fracture de la fonction poétique dans *Les Fleurs de mal* de Charles Baudelaire ». L'ambition de la présente étude consiste à tenter de montrer que la fonction poétique des *Fleurs du mal* semble obéir à un obscur désir : elle est une aspiration vers ce qui manque à son auteur, un vide intérieur qu'il cherche à remplir. Il s'agit de rendre compte des principes d'écriture à la base d'une fracture poétique visant à la rendre conforme à l'idéal d'un art expérimental. La modernité et la rupture seraient-elles parties liées ? Il semble que l'intrication de la stylistique et de la sociocritique comme approches méthodologiques soit tout indiquée dans le décodage des textes manifestant cette esthétique de la rupture. Quant à la structure de cette étude, elle tient en quatre parties : la poésie contre la nature, la fracture entre le poète et la société, les fractures de la fonction poétique et l'aspiration vers une beauté supérieure.

1. La poésie contre la nature

La poésie de Baudelaire, comme toute la poésie moderne, est marquée par un affranchissement. Il s'agit, pour lui, d'ouvrir une grande porte, de délivrer l'esprit de toutes les routines, de lui rendre tous ses pouvoirs d'origine, non pas de définir une recette pour fabriquer de bons poèmes, ce qui est assurément impossible. Estimant que la nature c'est tout le monde, Baudelaire a choisi de n'être pas nature, d'être ce refus perpétuel et crispé de son naturel. C'est pourquoi, dans *Les Fleurs du mal*, il a mis en évidence la haine tenace de la nature et du naturel. Georges Blin a pu analyser la peur de Baudelaire devant cette nature et sa volonté de lui substituer dans le poème un anti- monde qui soit aussi un antidote :

« Baudelaire redoute la nature comme un réservoir de splendeur et de fécondité et lui substitue le monde de son imagination : univers métallique, c'est-à-dire froidement stérile et lumineux » (G. Blin, 1939, p. 37).

Cette constante attitude, tantôt procès, tantôt défi, dresse le poète contre une nature aussi laide que maligne, vicieuse que viciée. Dans sa lettre adressée à Fernand Desnoyers, qui lui demande de contribuer à un volume d'hommage à Claude-François Denecourt, guide attitré des promeneurs dans la forêt de Fontainebleau, on peut encore lire le refus de la fusion avec la nature chez Baudelaire :

« Mon cher Desnoyers, vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la Nature, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, le soleil, sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle (...). Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la Nature, florissante et rajeunie, quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel, un je ne sais quoi qui frise l'impudence » (C. Baudelaire, 1972, TI, p. 248).

Une telle « appréhension » est due à la sexualité et aux fantasmes érotiques de Baudelaire : la nature étant, chez lui, par essence féminine et la femme par essence naturelle, donc abominable. Il ne faut pas oublier que le personnage féminin occupe une fonction primordiale dans la représentation de l'aventure du poète, en ce qu'il est étroitement lié à la création poétique.

Baudelaire entre par-là doublement en conflit avec une grande tradition de l'histoire de l'esthétique : d'un côté avec le discours philosophique des Lumières sur la « bonne nature », et conséquemment avec les romantiques ; de l'autre avec les nombreux courants de pensée du XIXe siècle qui, avec des démarches et des idéologies évidemment fort différentes, n'en font pas moins de la nature l'objet central de leur système : art pour l'art, réalisme, naturalisme principalement. À toute cette tradition, le poète oppose un démenti obstiné : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me

satisfait ». Finie chez lui la bonne et belle nature, confidente complice, consolatrice volage d'un Lamartine ou d'un Musset ; finis les attendrissements du promeneur solitaire devant les charmes des grands bois ou les extases de touristes émerveillés.

Avec une grande minutie, Baudelaire ne cesse de dresser dans ses poèmes l'inventaire d'une nature en perdition, pour l'opposer aux utopies de la nature gracieuse ou graciée. Ruelles douteuses, décors encrassés, créatures défraîchies ou moribondes, atmosphères sordides, le poète nous jette au visage les images d'une nature « pourrie » qui finit par n'être plus qu'« une charogne » :

« Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier, une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux.

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons » (XXIX).

La nature humaine n'échappe pas au délabrement de la nature tout court. Ici, le spectacle affligeant ou repoussant devient une épreuve physique et morale insupportable. Le mal est au cœur de l'homme, comme la laideur est au cœur du monde. Ainsi, écrit-il, « la nature entière participe du péché originel ». Cependant, loin de fuir cette fatalité ou de s'en accommoder, comme le fera plus tard Verlaine, en tentant de vivre parallèlement bien et mal, Baudelaire revendique, l'assume pleinement et proclame même hautement, la pourriture de tout son être moribond :

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

À travers ma ruine, allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encore quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts ! » (LXXII).

Même l'inspiratrice privilégiée, la femme, ne saurait trouver grâce immédiatement aux yeux de Baudelaire. Il faudra, dans le miroir du poème, l'« arranger », la « maquiller » de tous les artifices du style et de la technique pour qu'elle offre, peut-être, le moyen d'un exorcisme des vieux démons de la nature. Et si Baudelaire refuse de « s'attendrir sur les végétaux », c'est aussi parce qu'il méprise le sentimentalisme. « Les singes du sentiment sont, en général, de mauvais artistes », écrit-il dans le *Salon de 1846*, commentant un tableau religieux d' Ary Scheffer. En définitive, la rupture de Baudelaire avec le sentiment de la nature coïncide avec

l'avènement de la société industrielle et d'une poésie urbaine qui explore les tourments de l'âme moderne. Gautier formule brillamment cette idée dans la préface aux *Œuvres complètes de Baudelaire* :

« Baudelaire, s'il a le sens du grand paysage tropical où éclatent comme des rêves des explosions d'arbres d'une élégance bizarre et gigantesque, n'est que médiocrement touché par les petits sites champêtres de la banlieue (...). Il aime à suivre l'homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factices et le réel ennui moderne à travers les sinuosités de cet immense madrépore de Paris, à le surprendre dans ses malaises, ses angoisses, ses misères, ses prostrations et ses excitations, ses névroses et ses désespoirs » (T. Gautier, 1868, p. 479).

Il semble que ce soit la croyance au péché originel et à la perversité naturelle de l'homme, qui ont conduit Baudelaire à considérer que l'insensibilité de la nature reflète le caractère implacable de la destinée. La nature est complice du mal qui travaille dans les replis de l'âme humaine : elle a « quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel » ; elle est le théâtre des luttes assassines que se livrent les hommes.

2. La fracture entre le poète et la société

Le spleen baudelairien, lointain héritier du « mal du siècle » du premier romantisme, se caractérise par les symptômes conjoints de l'ennui et de la mélancolie, deux états affectifs qui se matérialisent dans une grande variété d'images et de symboles. Mais les manifestations les plus frappantes sont, sans doute, celles qui trahissent la présence du « mal, du démon ou de la haine », qui aliènent le moi du poète et l'anéantissent. On pourrait ainsi se reporter au « *Tonneau de la haine* » ainsi qu'aux poèmes suivants : « *Le goût du néant* », « *Alchimie de la douleur* », « *Horreur sympathique* », qui évoquent les tourments et les délices noirs d'un cœur qui plonge dans l'enfer. Dans « *La cloche fêlée* », le spleen envahit la conscience et la voix du poète et dénature profondément son chant. C'est là un point capital, par lequel le spleen baudelairien se rattache à la thématique de l'impuissance créatrice. Le point culminant de cette assomption du mal reste évidemment circonscrit aux poèmes qui forment le cycle « *Spleen* » ainsi qu'à ceux qui, venant à la suite, explicitent et amplifient les résonances de cet état de soumission au mal.

Cette expérience douloureuse est une épreuve par laquelle le poète découvre, au plus profond de lui, comme un grand vide ontologique, une mort en creux. Telle est la citadelle ténébreuse dans laquelle il est enfermé. De là découlent les motifs conjoints de l'écrasement, de l'enfermement et de l'encerclement, que l'on rencontre dans les poèmes du cycle « *Spleen* », sous un décor tantôt enveloppé par la pluie et le froid, tantôt entouré d'une atmosphère funèbre. Cette section montre la misère de l'homme, le combat sans issue du poète. Dans « *Spleen* », par exemple, le poète, en proie au spleen, se définit en dehors de toutes allusions à sa vie, à l'aide d'une vaste comparaison : il n'est plus rien, le spleen a fait son œuvre :

« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque balade
Ne distrair plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer une souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être, extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont, sur leurs vieux jours, les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé » (LXXVII).

La composition du poème met en place un parcours ordonné fatal qui mène nécessairement de l'affirmation du moi à son anéantissement. Ici, le roi, c'est-à-dire le poète, s'ennuie tellement qu'aucune distraction, aucun événement, aucune personne ne peut y remédier. Il n'a plus aucun désir. Il est incapable de ressentir quoi que ce soit. Son entourage est tout aussi impuissant : ni la chasse ni le bouffon, bien que grotesque, ne le distraient plus. Les dames d'atour sont incapables de réveiller sa sensualité, pas même la misère de son peuple mourant. L'alchimiste ne peut le réchauffer par des bains de sang (rite funéraire des Étrusques). Autant de procédés qui suggèrent l'effacement progressif du roi et donc du moi métaphorique du poète. Cet effacement est présenté comme fatal : le roi est d'abord un cruel malade, puis il devient un jeune squelette et enfin un cadavre hébété.

L'autre versant du spleen baudelairien renvoie à l'épreuve du temps, c'est-à-dire à la conscience angoissée de la durée. Une triple expérience s'offre au poète : celle du passé, du présent et de l'avenir. Dans la deuxième moitié de « *Spleen et Idéal* », le souvenir est damnation, accablement sans solution, la mémoire est représentée comme un vaste tombeau où s'entassent les cadavres. Ainsi, la conscience du temps écoulé conduit à une perception angoissée de la mort : plus les souvenirs abondent, plus l'angoisse s'accroît.

Mais l'épreuve imposée par le spleen est aussi celle du poids du présent. Dans « *Spleen LXXVII* », le roi est jeune, et pourtant très vieux comme si la jeunesse était impossible, comme si le présent ne pouvait signifier que vieillissement et « jeune squelette », une atmosphère sans jeunesse, et sans vie. De même, dans « *Spleen LXXVIII* », le présent s'offre comme une expérience de l'écrasement et de l'enfermement intérieur. L'impression d'étouffement et d'emprisonnement est favorisée par la multiplication des termes qui

dénotent un dispositif carcéral (cachot, vaste prison, barreaux ...) et ceux qui connotent la contrainte liée à une entrave ou à une limite (couvercle, cercle, plafonds pourris, immenses traînées ...). Le présent résumé tout l'état spleenétique du poète et consacre la victoire de l'angoisse ; il est allégorisé ici en guerrier triomphant, « sur mon crâne incliné, plante son drapeau noir ».

La perspective du futur est enfin ramenée, dans le vocabulaire baudelairien, aux mots « Espoir » ou « Espérance ». Or, ces termes apparaissent dans des contextes négatifs ou privatifs qui signalent la défaite de toute forme de salut. Ce qui signifie que l'univers du spleen exclut l'espoir ou l'avenir perçu comme une ouverture. L'expérience du futur est empêchée ; mieux encore, le futur baudelairien n'est qu'une inlassable répétition du présent malheureux, comme illustrent ces vers du « *Spleen* » :

« 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).

Comme on peut le constater, l'auteur qui arrive à la conscience la plus limpide de la modernité a probablement été Charles Baudelaire qui, par son œuvre, a su exprimer d'une façon exemplaire l'esprit de son époque. Dans deux poèmes en prose, *Le Dandy* et *Perte d'auréole*, il affirme que le poète est « déclassé, dégoûté, désoccupé », qu'il a subi, en d'autres mots, une blessure inguérissable qui l'a profondément affaibli. Il entre en conflit avec une société qui est désormais vouée à l'unique loi du profit et son auréole tombe dans la boue avant qu'il n'entre dans le lupanar. Aujourd'hui, le poète se voit comme un pauvre Albatros, condamné à vivre dans un monde trop étroit pour lui permettre de réaliser son essence. Il est constamment tourné en ridicule par ses pairs et rejeté du ciel pour atterrir dans la boue. Il est un citoyen de la souffrance et de l'incompréhension. Ainsi que le décrit le poème *L'Albatros* :

« Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolent compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons, traîner à côté d'eux.

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

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante al tempête et se rie de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher ! » (II).

Le poète albatros abandonne les cieux qu'il habitait, et, exilé sur la terre, il se trouve dans l'impossibilité de marcher, de marcher vers le profit. Comme le profit éloigne toujours le plaisir en faveur de l'accumulation des richesses et de la constitution du capital, le profit tue le présent en faveur du lendemain. Comme l'a déclaré George Bataille, dans sa thèse de doctorat (1957, p. 67) : « Baudelaire, refusant de participer à la marche industrielle de l'utilité, désavoue le lendemain et l'accumulation en faveur du présent et du plein plaisir de la dépense inutile ».

La négation du Bien, chez Baudelaire, est d'une certaine façon une négation du primat du lendemain. La vie misérable que le poète doit mener pour s'être soustrait au mécanisme automatique et aliénant de la production le met en rapport direct et inévitable avec les ordures et les cruautés les plus atroces. Selon Baudelaire, le poète moderne doit s'engager d'abord et avant tout dans la tâche de décrire ces atrocités. C'est pourquoi la volonté d'aller jusqu'au bout de la nuit, à la manière de Céline, doit être clairement affirmée dès le début du livre, dans la célèbre section *Au Lecteur*. On citera seulement quelques versets significatifs aux fins de notre étude :

« La sottise, l'erreur, le péché, la lésine
Occupent nos esprits et travaillent nos corps
[...]
C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l'Enfer, nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.
[...]
Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons.
[...]
Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie »
(C. Baudelaire, 1857, *Au lecteur*).

Mais, si au début de son œuvre, Baudelaire s'engage à détruire l'idée traditionnelle du Beau, désormais inacceptable, c'est surtout dans *Charogne* que le poète dévoile la beauté du caractère d'absolu et d'essence, pour la montrer vaine et faible. Un « beau matin d'été si doux », le poète est en train de se promener avec sa femme dans les rues de Paris, lorsqu'ils voient « une

charogne infâme ». Splendide exemple de « fleur du mal », elle avait même le soleil et le ciel dévoués à son bonheur.

« Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme aux fins de la cuire à point
[...]
Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir » (XXIX).

Le poète invite alors sa femme à ne pas oublier cette charogne parce que, quoiqu'elle se croie « la reine des grâces », elle-même est inexorablement destinée à être dévorée par « la vermine » :

« 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.
Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés ! » (XXIX).

3. Les fractures de la fonction poétique

Dans son ouvrage sur Baudelaire, Jean Paul Sartre a écrit : « L'écrivain révolté sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (1963, p. 28). Selon lui, la révolte consiste à rendre visible l'invisible, à forger en dénonçant une connivence avec le lecteur, le menant à l'action, ou du moins à la réflexion. Chez Baudelaire aussi, la révolte suppose une révélation, une prise de conscience, l'insoumission comme un écartèlement entre des valeurs opposées. Certes, on peut d'abord se demander pourquoi ce sont avant tout des poètes qui se révoltent : sensibilité exacerbée, lucidité particulière, sens d'un certain devoir vis-à-vis de la nation et de la langue, capacité d'empathie pourraient figurer parmi les explications possibles. Mais, en cherchant dans la biographie du « poète maudit », il n'est pas difficile de comprendre d'où proviennent le sens et la parole de la révolte chez lui : un dégoût de la vie.

« Le préambule à toute poésie est ainsi une suite de refus contradictoires parce que ce sont là refus d'impuretés inverses. Le passage du refus à la création ne peut alors s'opérer que par dépassement : au-delà du positif et de l'utile, c'est la pureté poétique ; au-delà

de la forme, c'est la spiritualité magique ; au-delà de la nature, c'est le surnaturalisme »
(C. Baudelaire, 1855, III).

La section « *Révolte* » dans *Les Fleurs du mal* marque une tentative de dépassement du négatif et procure au poète la capacité à surmonter sa condition misérable. Dans un monde où les tentations charnelles sont assouvies, Baudelaire cherche la satisfaction spirituelle, en rejetant Dieu, qui n'a pas répondu, et en célébrant l'alliance avec Satan, devenu, par la force des choses, le Prince des déchus. La révolte est d'abord, pour Baudelaire, une attitude d'insoumission, qui soustrait l'homme à l'autorité indifférente de Dieu. Tel qu'elle est orchestrée dans cette section, la révolte s'apparente en effet à un geste sacrilège, une profanation par laquelle l'homme tente de reconquérir sa liberté, en destituant Dieu.

D'abord, « *Le reniement de saint Pierre* » oppose l'action au rêve et tranche en faveur de celle-là ; puisque l'apôtre a accompli une action qui porte un démenti au message utopique du Christ, et discrédite, par-là même, l'autorité souveraine de Dieu. Ensuite, dans « *Abel et Caïn* », Caïn peut incarner le révolté qui, ayant violé la loi divine dans le récit biblique, n'accepte pas de se conformer au modèle antithétique que lui offre son frère, symbole ici du bourgeois enrichi. Enfin, « *Les litanies de Satan* » actualisent, avec le plus de force subversive, l'efficacité de l'antithèse : ennemi de Dieu, Satan prend toute sa place, puisqu'il fait l'objet d'un culte ordonné selon une prière renversée, qui est comme le signe du triomphe de la révolte.

Dans ces trois poèmes, Baudelaire évoque le sursaut par lequel l'humanité s'efforce de se rendre maîtresse de son destin, en refusant toutes les servitudes et tous les dogmes. Identifié à l'apôtre qui a renié le Christ, selon l'*Évangile*, le poète aboutit à la conclusion selon laquelle le bien n'est pas de ce monde, que le rachat de l'humanité est une illusion.

Baudelaire a décrit cette attitude de l'artiste toujours curieux du monde dans « *Le Peintre de la vie moderne* » (1863). Pour le poète-critique, un artiste qui sait se retrouver dans la vie contemporaine est un « flâneur ». Le flâneur est un passant tranquille, un observateur désintéressé dont la curiosité peut être considérée comme le point de départ de son génie et de sa passion irrésistible. L'artiste, apprécié par Baudelaire, est comme ce convalescent au ravissement d'un enfant qui a la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Il « voit tout en nouveauté » ; il est toujours ivre. Et l'art devient une sorte « d'opération magique », parce qu'insatiable.

Dans ses *Journaux intimes* (1887), Baudelaire écrit : « Horreur de la vie, extase de la vie ». Selon lui, c'est la curiosité qui fait basculer l'âme de l'horreur à l'extase, elle est par conséquent la première démarche du salut. Elle est l'antidote du mal spirituel qui se traduit par le spleen, l'ennui. Face au mal, l'individu est sollicité par plusieurs fascinations possibles qui sont, par exemple, les femmes, les paradis artificiels, les drogues et les vins. Mais l'art, à la différence des femmes et des paradis artificiels, est la seule fascination qui n'épuise pas la curiosité de

l'homme, qui ne s'achève pas en un nouvel ennui, qui ne conduise pas à une nouvelle horreur de la vie. Baudelaire considère que la tentative de sortir du spleen par l'amour des femmes est vaine, car, après une tentative d'euphorie (plaisir momentané), l'individu se trouve replongé dans le spleen (l'ennui, la mélancolie).

Il est évident que l'esthétique poétique de Baudelaire s'appuie sur plusieurs contradictions de son expérience, qui reflètent le drame intérieur du poète : la coexistence entre l'esprit et le corps, la lutte entre deux sentiments contradictoires : l'horreur et l'extase de la vie dans l'expérience du monde réel et l'excitation pour le monde surréel. Le passage d'un état à un autre peut s'effectuer par la prière, les drogues, mais surtout par l'art. Or, la principale caractéristique indispensable au poète est l'imagination ; laquelle lui permet de ne pas imiter le monde, mais d'en créer un nouveau et différent sur la base de l'observation de ses mystères. Baudelaire n'hésite pas à affirmer que l'imagination en tant que faculté cardinale est apparentée à l'infini, une sorte de véhicule qui permet de voir davantage, plus clair et plus aigu ; son effet et son influence sont comparables à une drogue à même de « revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond » (1855, p. 243).

En fait, la poésie aux yeux de Baudelaire a toujours été l'instrument privilégié de tous ceux qui cherchent à dépasser la réalité, donc aux curieux. Elle n'a pas pour but de suggérer des idées ou des visions, mais de découvrir, au moyen de l'imagination surnaturelle, la beauté ou la réalité supérieure entrevue et saisie. C'est pourquoi, dans le domaine de l'art, il admire Delacroix, maître de « la reine des facultés », l'imagination, qui permet à l'artiste de reconstruire la réalité, selon son regard. La peinture de Delacroix lui paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité, et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme. Ainsi qu'il écrit :

« Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber » (VI).

Or, l'art contemporain est dominé par des tendances esthétiques contraires à cette recherche de l'art pur, et la poésie n'y fait pas exception. Certes, il y a Delacroix, il y a Wagner, il y a aussi Edgar Poe, mais ce sont là, déjà, des artistes maudits : Baudelaire en a conscience, et voue cependant à leur culte une part importante de son œuvre poétique. Mais il n'est, à ses yeux, de poésie possible qu'à partir de ce refus initial et essentiel : la conformité esthétique. C'est donc avec Baudelaire que commence plus sérieusement, sans doute, cette identification de la poésie avec le refus de la conformité esthétique qui, du romantisme de Rimbaud au surréalisme de Breton, marquera si profondément la poésie moderne.

L'art, tout comme la poésie, doit donc se revêtir d'un intérêt surnaturel : ce qui signifie une unité métaphysique et imaginée qui se réalise, chez Baudelaire, surtout par la quête d'un ailleurs. C'est pourquoi le poète aspire toujours à un autre monde, et c'est l'imagination qui lui en fournit la révélation. Ainsi, la poésie apparaît, pour lui, comme le meilleur témoignage de la dignité humaine, l'instrument le plus précieux de l'ascension vers l'idéal, de l'évasion de cette vie médiocre.

« Ainsi, le but de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est, dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme » (C. Pichois, 2006, p. 686).

Pour Baudelaire, la poésie est de l'homme, c'est-à-dire de l'âme, et c'est cet humanisme poétique qui fait l'unité de tous ses refus : le plastique, le positif, le naturalisme, ne sont que les formes camouflées de la négation de l'homme spirituel, terme par lequel Baudelaire désigne ses « Saints de l'art », particulièrement Edgar Poe. Face à l'artiste et au poète, Baudelaire se pose la question que reprendra cent ans plus tard Pierre Emmanuel, au titre d'un recueil de méditations sur sa métaphysique personnelle de la poésie : qui est cet homme ? Or, ni le plastique, ni le positif, ni le naturel ne peuvent donner la réponse. Ils sont de ce fait disqualifiés et les refus de Baudelaire ne sont que le constat de leur carence. Aujourd'hui, nous devons reconnaître que l'histoire lui a donné raison en ce qui a trait à la peinture, à la musique et à la poésie.

En définitive, le poète, selon Baudelaire, est doué d'un sens à part. La mission du poète est donc de révéler à ses lecteurs, à part ce monde apparent, l'autre monde tout intérieur qu'ils ignorent. « C'est un bonheur d'être étonné ; mais aussi c'est un bonheur de rêver », écrit-il, pour reprendre l'opinion d'Édgar Poe ; car « le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art », poursuit-il dans *Le Peintre de la vie moderne*, XI. L'étonnement, qui va de pair avec la curiosité, est une caractéristique qui forme le poète, le flâneur, celui qui suit les signaux perçus de son inconscient et met son appareil photographique entre le monde réel et le monde surnaturel.

« La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau (...) » (III et IV).

4. Vers une beauté supérieure

Le concept du beau est lié à la morale chez Caravage et chez John Ruskin, à des catégories psychologiques au XVIII^e siècle, à la grâce chez Léon Battista Alberti, à la nature chez Joshua Reynolds, à l'artificiel chez Plotin et Witelò, à la gradation de l'ombre chez Léonard. Il est jugé idéal dans l'art grec par Winckelmann, défini par Schelling comme étant celui de l'âme en soi, par Hegel comme étant l'existence de l'idée sous l'apparence sensible, et par Bernard

Berenson, comme la science du mouvement. Le concept du beau, chez Baudelaire, persiste dans la perception de l'art, souvent associé à l'idée de plaisir esthétique.

Sous-jacente à toute démarche artistique, la notion de création se fait jour après la Renaissance. L'idée d'un artiste démiurge, comparable au Dieu créateur, émerge chez Plotin et se perpétue chez Vasari, puis chez Shaftesbury. Elle est liée au don chez Dürer et à l'inspiration divine chez l'esthéticien allemand Wilhelm Heinrich Wackenroder. Mais c'est à travers le culte de la personnalité de l'artiste, comme valeur accordée à l'imagination absolue que l'on trouve chez Schlegel et chez Baudelaire, à travers la prépondérance accordée à l'imagination et au sentiment chez Reynolds, que s'affirme la notion de génie, conçue déjà par Roger de Piles dans son *Abrégé de la vie des peintres* : « Les grands génies sont au-dessus des règles » (1699, p. 226), et confirmée par Kant lorsqu'il soutient l'originalité du génie.

Dès lors, la beauté apparaît comme une notion relative qui dépend de chaque individu, mais aussi des sociétés que l'on étudie, plus encore relative à l'histoire : une même personne est appréciée différemment au XVIII^e siècle et au XX^e siècle. On peut donc dire que la beauté est une affaire de goût. Certes, mais lorsqu'on tient compte de tous ces critères, il y a peut-être quelques éléments qui rentrent en ligne de compte, pour affirmer que la beauté est aussi une affaire d'intérêt.

À l'origine de la pensée de Baudelaire, il y a cette certitude que le mal est inscrit de toute éternité dans la nature et dans l'homme et, par conséquent, l'art est cette chimie ou cette alchimie qui permet de « transformer la boue en or », de transcender cette corruption qui est en toute chose. Baudelaire fonde, à partir de cette esthétique, une sorte de « religion de la beauté ». Il n'en est pas d'ailleurs l'inventeur, cette idée, on la retrouve chez John Ruskin, l'un de ses contemporains. Mais, déjà Proust écrivait dans *Contre Sainte-Beuve* (1954, p. 215) : « L'art, seule réalité supérieure, permet de transcender la médiocrité (...). Car exister et être heureux n'est qu'une seule chose ».

Toutefois, Baudelaire a toujours rendu un culte à la beauté ; et l'art lui paraît comme le meilleur témoignage de la dignité humaine, l'instrument le plus précieux de l'ascension vers l'idéal. Il se sent profondément pénétré d'une mission à remplir dans « *Bénédiction* » et aussi dans « *Les Phares* », où il voit, dans le talent des grands peintres et des grands sculpteurs, quelque chose comme des « mages », guidant la société humaine vers l'étoile d'un avenir meilleur, mais aussi comme des « phares », témoins lumineux de l'éternelle misère. Qu'importe, que cet art puise son aliment dans la tristesse de la vie ; pour lui, l'idéal de l'artiste est d'arracher l'homme à son spleen et de le gratifier des bénéfices de l'oubli :

« De Satan ou de Dieu ; qu'importe ? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine !
L'univers moins hideux et les instants moins lourds » (XXI).

Dans la section « *La mort* » des *Fleurs du mal*, Baudelaire choisit d'aborder la question de l'issue finale selon différents angles ou différents points de vue. Les titres sont éloquents : « *La mort des amants* », « *La mort des pauvres* », « *La mort des artistes* ». Tantôt considérée comme l'idéal d'une union éternelle, tantôt comme un havre de paix et le premier degré du salut, tantôt encore définie comme « un soleil nouveau », la mort avoue sa positivité : elle rachète les misères et l'incomplétude de « *La Vie, impudente et criarde* ». En utilisant une forme et un thème traditionnels, Baudelaire est parvenu à donner une idée positive et donc différente de la mort. C'est pourquoi le poète se situe entre antiquité et modernité.

« Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.
Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;
Et plus tard, un Ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes » (CXXI).

Ainsi, dans « *La mort des amants* », le passage à la mort est paradoxalement un retour à la vie, qui en plus est meilleure et plus belle que la vie. La mort est positive, même plus belle que la vie (divans profonds comme des tombeaux). Dans la mort, le poète conserve ses sens et ses sensations, alors que le corps est absent. Idée de retour à la vie : (fidèle et joyeux), plus tard, la perception du futur et de la certitude (ranimer les flammes mortes) est toujours présente.

La mort apparaît victorieuse ; elle est la seule issue, mais aussi le seul salut. Ni infernale, ni céleste, la mort désirée est d'abord ce qui n'est pas, ce dont on n'a pas l'expérience : elle échappe aux coordonnées de notre existence finie, aux structures de notre conscience, elle ignore le sentiment de culpabilité. Étant l'inconnue capitale, elle est peut-être aussi l'aube d'un nouveau commencement. Une renaissance qui, cependant, ne doit rien au dogme chrétien de la vie après la mort et du mystère de la résurrection. Car le « nouveau » baudelairien semble se situer, par-delà le bien et le mal, dans une vision de l'homme délivré des catégories ordinaires de la morale et de la religion.

Enfin, « *La mort des artistes* » soumet le poète à l'épreuve douloureuse du temps : la création et ses peines ne parviennent pas à vaincre les obstacles qu'imposent les rigueurs d'une vocation qui fait, de la souffrance, une nécessité. De là, l'insistance sur la reprise incessante d'une même entreprise. Seule la mort, en délivrant les artistes de l'emprise du temps, leur permettra de contempler « la Grande Créature », c'est-à-dire de saisir les secrets de la nature, ou encore de laisser s'épancher tout le fruit de leur génie.

La mort est le voyage suprême qui apporte le bonheur, enlève l'ennui et le temps. Elle permet de reconstruire quelque chose : c'est une nouvelle source d'inspiration pour le poète. La mort est présentée comme l'espoir de l'homme pour reconstruire un nouveau monde. Dans le poème « *Le Voyage* », elle apparaît comme le dernier espoir de soulager le « feu qui brûle le cerveau », une mort salvatrice, une mort qui console.

« O 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 réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » (VIII).

Conclusion

Au-delà du romantisme, mais dans la ligne qu'il a tracée, et selon l'impulsion d'une nouvelle « manière de sentir » le beau, voici, contre l'académisme, une poétique de l'étonnement qui implique une poétique du bizarre et de l'insolite. Cette fracture baudelairienne apparaît aujourd'hui comme la charte d'une lignée de poètes modernes qui, par-delà le romantisme et le classicisme, rejoignent les baroques des XVI^e et XVII^e siècles.

Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des « professeurs-jurés », le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La variété, condition sine qua non de la vie, serait effacée de la vie. Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école. L'étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature, tient à cette variété même des types et des sensations. « Le professeur-juré, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu », écrit Baudelaire, dans *Curiosités esthétiques* (1868, p. 216).

Il est nécessaire de parler d'un regard neuf sur la fonction du poète, sur le but de la poésie et sur le rapport au monde de l'être humain en lisant *Semper eadem*, *Alchimie de la douleur*, *Les Aveugles*, *L'Amour du mensonge*, *Le Voyage*, en particulier. Et c'est bien à travers l'exploration d'une poésie du réel par la rêverie et par la « frénésie journalière », qu'il convient de lire la fracture poétique chez Baudelaire.

Bibliographie

- Baudelaire C., 1999, *Les Fleurs du mal*, éd. John E. Jackson, Le Livre de Poche.
Baudelaire C., 1887, *Journaux intimes*, Éditions G. Cres et Cie.
Baudelaire C., 1863, *Le Peintre de la vie moderne*, XI.
Baudelaire C., 1857, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, III et IV
Baudelaire C., 1968, « *l'œuvre et la vie de Delacroix* », Œuvres complètes, Paris, Seuil.
Baudelaire C., 1868-1870, *Exposition universelle*, Paris, Michel Levy frères
Baudelaire C., 1855, *Curiosités esthétiques*, in Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Paris, Louis Conard, libraire-éditeur.
Baudelaire C., 1973a. *Correspondance I: 1832-1860*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
Bataille G., 1957, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard.
Blin G., 1939, Baudelaire, Paris, Collection Blanche Gallimard.
Char R., 1995, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
Hiddleston J. A., 1991, « *Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature* » In *Romantisme*, n° 74, Rire et rires.
Gautier T., 1868, Préface, *Baudelaire Charles, Œuvres complètes*. Paris, Michel Lévy.
Pichois C., 2006, *Œuvres complètes de Baudelaire*, Paris, Ed. Pléiade.
Piles R. de, 1699, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*. Paris, Muguet.
Proust M. 1954, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard.
Sartre J. P., 1963, *Baudelaire*, Paris Gallimard.