

## INTRODUCTION

*Les Fleurs du mal* : un livre sulfureux, condamné, qui recèle de nombreuses zones d'ombre. Un livre dont la publication pose des problèmes insolubles, car mutilé, irrémédiablement ; pour cette raison même que c'est un livre. Un recueil de poésie est la simple collection de poèmes disparates réunis en un seul ouvrage ; on peut en soustraire quelques-uns sans que le reste en souffre. Un livre est autre chose : c'est un tout cohérent, une architecture qui répond à une visée d'ensemble et s'organise à partir d'un plan bien défini. Baudelaire a conçu *Les Fleurs du mal* comme un livre : il s'en est expliqué à l'occasion de son procès. Lorsque six poèmes ont été censurés par le Tribunal correctionnel, et qu'ils ont dû être retranchés de la première édition, en 1857, le livre ne tenait plus debout. Il a fallu non seulement colmater les brèches, mais revoir tout le plan, en fonction des rajouts qui ont été faits. La seconde édition, en 1861, fut un autre livre, plus pessimiste ; pas plus satisfaisant que les ruines du premier, puisque y manquaient toujours, jusqu'à la mainlevée de la condamnation en 1945, les six pièces condamnées. Entre les deux livres : un hiatus, qui ne peut être comblé aujourd'hui par la restitution des six poèmes. En effet, où les insérer ? Ils n'ont plus lieu d'être à leur place initiale, puisque ils ont été remplacés ; et les ajouter en fin de volume reviendrait à dégrader le livre en recueil. Quant à se contenter de la première édition, non tronquée, c'est faire fi de tout le travail de restauration qu'a entrepris Baudelaire, entre 1857 et 1861.

Le présent essai se propose d'explorer ce travail de restauration, à la recherche de ce que pouvait viser le poète lors de la première édition de son livre, comme lors de la seconde. Nous n'évoquerons pas une troisième, à laquelle il était encore attelé quand il est mort, et qu'il a laissée inachevée.

Un exemple, pour donner une idée de ce que sera cette enquête. Si l'on en croit la longue note qui lui est consacrée dans l'édition de la Pléiade<sup>1</sup>, *L'Albatros* fut sans doute écrit dès les années 1841-1842, au retour du voyage à la Réunion. Il n'avait alors que trois strophes, à travers lesquelles Baudelaire s'identifie manifestement à l'oiseau :

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

*A 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.*

---

<sup>1</sup> Baudelaire, *œuvres complètes, tome 1*, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975. Cf. aussi Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Julliard, Paris, 1987. Fayard, Paris, nouvelle édition, 2005, 827 pages, pp. 237-238. Dans la suite, les références à ces deux ouvrages seront notées PL1 et CPJZ, suivies du numéro de la page.

*Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Le poème ne figure pas dans la première édition des *Fleurs du mal*. Il est publié en revue en 1859, sous sa forme définitive qui comprend quatre strophes :

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

*A 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 la tempête et se rit de l'archer ;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Dans la version primitive, il n'était question que du poète. Comment ne pas voir, dans le quatrain ajouté, une pique destinée aux censeurs qui ont mutilé le livre et, du même coup, son auteur ? À cette question s'en ajoute une autre. Dans l'édition de 1861, *L'Albatros* apparaît comme deuxième pièce du livre, entre *Bénédiction* et *Élévation*. Or dans la première édition se trouvait à cette place *Le Soleil*, qui en 1861 devient le quatre-vingt-septième poème, inséré dans les *Tableaux parisiens*. Pourquoi cette substitution ? Que peut nous apprendre de la visée de Baudelaire cette modification du passage entre *Bénédiction* et *Élévation* ? Que peut-on apprendre en comparant l'architecture des deux éditions ?

Dans la perspective de cette enquête, il vaut la peine de présenter sur deux colonnes une table comparative de l'agencement des poèmes. Entre crochets figureront les titres des pièces censurées ; en gras, ceux des nouvelles, introduites en 1861.

## TABLE

1857	1861
Au lecteur	Au lecteur
SPLEEN ET IDÉAL	SPLEEN ET IDÉAL
I — Bénédiction (p. )	I — Bénédiction (p...)
II — Le Soleil (p...)	
III — Élévation (p...)	II — <b>L'Albatros</b> (p...)
IV — Correspondances (p...)	III — Élévation (p...)
V — <i>J'aime le souvenir de ces époques nues</i> (p. )	IV — Correspondances (p...)
VI — Les Phares (p...)	V — <i>J'aime le souvenir de ces époques nues</i> (p. )
VII — La Muse malade (p...)	VI — Les Phares (p...)
VIII — La Muse vénale (p...)	VII — La Muse malade (p...)
IX — Le Mauvais moine (p...)	VIII — La Muse vénale (p...)
X — L'Ennemi (p...)	IX — Le Mauvais moine (p...)
XI — Le Guignon (p...)	X — L'Ennemi (p...)
XII — La Vie antérieure (p...)	XI — Le Guignon (p...)
XIII — Bohémiens en voyage (p...)	XII — La Vie antérieure (p...)
XIV — L'Homme et la mer (p...)	XIII — Bohémiens en voyage (p...)
XV — Don Juan aux Enfers (p...)	XIV — L'Homme et la mer (p...)
XVI — Châtiment de l'orgueil (p...)	XV — Don Juan aux Enfers (p...)
XVII — La Beauté (p...)	XVI — Châtiment de l'orgueil (p...)
XVIII — L'Idéal (p...)	XVII — La Beauté (p...)
XIX — La Géante (p...)	XVIII — L'Idéal (p...)
XX — [Les Bijoux] (p...)	XIX — La Géante (p...)
	XX — <b>Le Masque</b> (p...)
XXI — Parfum exotique (p...)	XXI — <b>Hymne à la Beauté</b> (p...)
	XXII — Parfum exotique (p...)
XXII — <i>Je t'adore à l'égal de la voûte céleste</i> (p...)	XXIII — <b>La Chevelure</b>
XXIII — <i>Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle</i> (p...)	XXIV — <i>Je t'adore à l'égal de la voûte céleste</i> (p...)
XXIV — Sed non satiata (p...)	XXV — <i>Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle</i> (p...)
XXV — <i>Avec tes vêtements ondoyants et nacrés</i> (p...)	XXVI — Sed non satiata (p...)
XXVI — Le Serpent qui danse (p...)	XXVII — <i>Avec tes vêtements ondoyants et nacrés</i> (p...)
XXVII — Une charogne (p...)	XXVIII — Le Serpent qui danse (p...)
XXVIII — De profundis clamavi (p...)	XXIX — Une charogne (p...)
XXIX — Le Vampire (p...)	XXX — De profundis clamavi (p...)
XXX — [Le Léthé] (p...)	XXXI — Le Vampire (p...)
XXXI — <i>Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive</i> (p...)	XXXII — <i>Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive</i> (p...)
XXXII — Remords posthume (p...)	XXXIII — Remords posthume (p...)
XXXIII — Le Chat (p...)	XXXIV — Le Chat (p...)
XXXIV — Le Balcon	XXXV — <b>Duellum</b> (p...)
	XXXVI — Le Balcon
XXXV — <i>Je te donne ces vers afin que si mon nom</i> (p...)	XXXVII — <b>Le Possédé</b> (p...)
	XXXVIII — <b>Un fantôme</b> (p...)
	XXXIX — <i>Je te donne ces vers afin que si mon nom</i> (p...)
	XL — <b>Semper eadem</b> (p...)

<p>XXXVI — Tout entière (p...)  XXXVII — <i>Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire</i> (p...)  XXXVIII — Le Flambeau vivant (p...)  XXXIX — [À celle qui est trop gaie] (p...)  XL — Réversibilité (p...)  XLI — Confession (p...)  XLII — L'Aube spirituelle (p...)  XLIII — Harmonie du soir (p...)  XLIV — Le Flacon (p...)  XLV — Le Poison (p...)  XLVI — Ciel brouillé (p...)  XLVII — Le Chat (p...)  XLVIII — Le Beau navire (p...)  XLIX — L'Invitation au voyage (p...)  L — L'Irréparable (p...)  LI — Causerie (p...)  LII — L'Héautontimorouménos (p...)</p> <p>LIII — Franciscae meae laudes (p...)  LIV — À une dame créole (p...)  LV — Mœsta et errabunda (p...)</p> <p>LVI — Les Chats (p...)  LVII — Les Hiboux (p...)</p> <p>LVIII — La Cloche fêlée (p...)  LIX — Spleen (p...)  LX — Spleen (p...)  LXI — Spleen (p...)  LXII — Spleen (p...)  LXIII — Brumes et pluies (p...)</p> <p>LXIV — L'Irrémédiable (p...)</p> <p>LXV — À une mendiante rousse (p...)  LXVI — Le Jeu (p...)  LXVII — Le Crépuscule du soir (p...)  LXVIII — Le Crépuscule du matin (p...)  LXIX — <i>La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse</i> (p...)  LXX — <i>Je n'ai pas oublié, voisine de la ville</i> (p...)  LXXI — Le Tonneau de la haine (p...)</p>	<p>XLI — Tout entière (p...)  XLII — <i>Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire</i> (p...)  XLIII — Le Flambeau vivant (p...)</p> <p>XLIV — Réversibilité (p...)  XLV — Confession (p...)  XLVI — L'Aube spirituelle (p...)  XLVII — Harmonie du soir (p...)  XLVIII — Le Flacon (p...)  XLIX — Le Poison (p...)  L — Ciel brouillé (p...)  LI — Le Chat (p...)  LII — Le Beau navire (p...)  LIII — L'Invitation au voyage (p...)  LIV — L'Irréparable (p...)  LV — Causerie (p...)</p> <p>LVI — <b>Chant d'automne</b> (p...)  LVII — <b>À une Madone</b> (p...)  LVIII — <b>Chanson d'après-midi</b> (p...)  LIX — <b>Sisina</b> (p...)  LX — Franciscae meae laudes (p...)  LXI — À une dame créole (p...)  LXII — Mœsta et errabunda (p...)  LXIII — Le Revenant (p...)  LXIV — <b>Sonnet d'automne</b> (p...)  LXV — Tristesses de la lune (p...)  LXVI — Les Chats (p...)  LXVII — Les Hiboux (p...)  LXVIII — La Pipe (p...)  LXIX — La Musique (p...)  LXX — Sépulture (p...)  LXXI — <b>Une gravure fantastique</b> (p...)  LXXII — Le Mort joyeux (p...)  LXXXIII — Le Tonneau de la haine (p...)  LXIV — La Cloche fêlée (p...)  LXXV — Spleen (p...)  LXXVI — Spleen (p...)  LXXVII — Spleen (p...)  LXXVII — Spleen (p...)</p> <p>LXXIX — <b>Obsession</b> (p...)  LXXX — <b>Le goût du néant</b> (p...)  LXXXI — <b>Alchimie de la douleur</b> (p...)  LXXXII — <b>Horreur sympathique</b> (p...)  LXXXII — L'Héautontimorouménos (p...)  LXXXIV — L'Irrémédiable (p...)  LXXXV — <b>L'Horloge</b> (p...)</p>
--	---

LXXII — Le Revenant (p...)  
LXXIII — Le Mort joyeux (p...)  
LXXIV — Sépulture (p...)  
LXXV — Tristesses de la lune (p...)  
LXXVI — La Musique (p...)  
LXXVII — La Pipe (p...)

#### FLEURS DU MAL

LXXVIII — La Destruction  
LXXIX — Une martyre  
LXXX — [Lesbos]  
LXXXI — [Femmes damnées]  
LXXXII — Femmes damnées  
LXXXIII — Les Deux bonnes sœurs  
LXXXIV — La Fontaine de sang  
LXXXV — Allégorie  
LXXXVI — La Béatrice  
LXXXVII — [Les Métamorphoses du vampire]  
LXXXVIII — Un voyage à Cythère  
LXXXIX — L'Amour et le crâne

#### RÉVOLTE

XC — Le Reniement de Saint Pierre  
XCI — Abel et Caïn  
XCII — Les litanies de Satan

#### TABLEAUX PARISIENS

LXXXVI — **Paysage**  
LXXXVII — Le Soleil  
LXXXVIII — À une mendiante rousse  
LXXXIX — **Le Cygne**  
XC — **Les Sept vieillards**  
XCI — **Les Petites vieilles**  
XCII — **Les Aveugles**  
XCIII — **À une passante**  
XCIV — **Le Squelette laboureur**  
XCV — Le Crépuscule du soir  
XCVI — Le Jeu  
XCVII — **Danse macabre**  
XCVIII — **L'Amour du mensonge**  
XCIX — *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*  
C — *La Servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*  
CI — Brumes et pluies  
CII — **Rêve parisien**  
CIII — Le Crépuscule du matin

#### LE VIN

CIV — L'Âme du vin  
CV — Le Vin des chiffonniers  
CVI — Le Vin de l'assassin  
CVII — Le Vin du solitaire  
CVIII — Le Vin des amants

#### FLEURS DU MAL

CIX — La Destruction  
CX — Une martyre  
  
CXI — Femmes damnées  
CXII — Les Deux bonnes sœurs  
CXIII — La Fontaine de sang  
CXIV — Allégorie  
CXV — La Béatrice  
  
CVI — Un voyage à Cythère  
CXVII — L'Amour et le crâne

#### RÉVOLTE

CXVIII — Le Reniement de Saint Pierre  
CXIX — Abel et Caïn

<p style="text-align: center;">LE VIN</p> <p>XCIII — L'Âme du vin XCIV — Le Vin des chiffonniers XCV — Le Vin de l'assassin XCVI — Le Vin du solitaire XCVII — Le Vin des amants</p> <p style="text-align: center;">LA MORT</p> <p>XCVIII — La Mort des amants XCIX — La Mort des pauvres C — La Mort des artistes</p>	<p>CXX — Les litanies de Satan</p> <p style="text-align: center;">LA MORT</p> <p>CXXI — La Mort des amants CXXII — La Mort des pauvres CXXIII — La Mort des artistes CXXIV — <b>La Fin de la journée</b> CXXV — <b>Le Rêve d'un curieux</b> CXXVI — <b>Le Voyage</b></p>
--	--

# LE GUIGNON

XI 1857

XI 1861

*Pour soulever un poids si lourd,  
Sisyphé, il faudrait ton courage !  
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,  
L'Art est long et le Temps est court.*

*Loin des sépultures célèbres,  
Vers un cimetière isolé,  
Mon cœur, comme un tambour voilé,  
Va battant des marches funèbres.*

*— 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.*

Ce qui frappe d'emblée dans *Le Guignon*, c'est son rythme : première fois que disparaît l'alexandrin, au profit de l'octosyllabe, au souffle beaucoup plus court. C'est ensuite l'étrangeté du titre par rapport au contenu du poème. Le guignon, c'est une malchance qui, dans son inlassable répétition, fait destin. Le propos ici n'est pas rose, mais, en première lecture, il ne mérite pas ce titre.

Au-dessus d'un portrait d'Auguste Blanqui, Baudelaire avait inscrit ces vers :

*Full many a gem of purest ray serene  
The dark unfathomed caves of Ocean bare.  
Full many a flower is born to blush unseen,  
And waste its sweetness on the desert air.<sup>1</sup>*

*Art is long, and time is fleeting,  
And our hearts, though strong and brave,  
As muffled drums are beating  
Funeral marches to the grave.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Maintes pierres précieuses du plus pur et serein éclat gisent dans les profondeurs insondées de l'Océan. Maintes fleurs sont nées pour s'épanouir, invisibles, et prodiguer en vain leur douceur dans l'air du désert.

<sup>2</sup> L'art est long, et le temps s'enfuit, et nos cœurs, bien que forts et braves, comme des tambours voilés, vont battant des marches funèbres jusqu'à la tombe.

Ces deux quatrains ne sont pas de Baudelaire. Le premier est extrait de l'*Elegy Written in a Country Churchyard* de Thomas Gray ; le second, d'*A Psalm of Life*, poème des *Voices of the Night* de Longfellow.

À l'exception des deux premiers vers, écrit Claude Pichois<sup>3</sup>, le quatorzain (construit sur sept rimes) ne contient à peu près rien d'autre que ce que le poète a pris à ses modèles. Mais en mettant au creuset ses emprunts, Baudelaire leur a donné une tout autre valeur. P. Bénichou fait remarquer que le poème de Longfellow, qui porte le sous-titre : *What the heart of the young man said to the psalmist* (« Ce que le cœur du jeune homme dit au Psalmiste »), est un appel au courage actif, une exhortation optimiste. En isolant les vers funèbres, Baudelaire en retourne le sens. Quant à Gray, il voulait rendre dignes de respect les morts enterrés dans un obscur cimetière de campagne. C'est à la défense de ces humbles destinées que concourent chez lui le joyau et la fleur symbolique : ces villageois portaient peut-être en eux des virtualités rares, qui n'ont pu éclore dans l'ignorance et la pauvreté. Mené par la marche funèbre de Longfellow vers le petit cimetière de Gray, Baudelaire fait du joyau et de la fleur des figures de l'œuvre d'art à laquelle la notoriété a été refusée.

Sans doute. Vont dans le sens de cette interprétation les citations de Baudelaire proposées en note dans l'édition de la Pléiade :

*Ceux qui disent : J'ai du guignon, sont ceux qui n'ont pas encore eu assez de succès et qui l'ignorent [...]*

*Liberté et fatalité sont deux contraires ; vues de près et de loin, c'est une seule volonté.*

*C'est pourquoi il n'y a pas de guignon. Si vous avez du guignon, c'est qu'il vous manque quelque chose [...]*<sup>4</sup>

*Il y a des destinées fatales ; il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot guignon écrits en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leurs fronts.*<sup>5</sup>

Cette dernière phrase, cependant, semble évoquer un fardeau plus lourd que celui, pour un poète, de n'être encore apprécié — et il l'était — que par une poignée d'amis. Le guignon de Baudelaire, c'est beaucoup plus de ne pas parvenir à écrire ; et ce poème ne semble pas, à première vue, nous parler de cela. Analysons-le plus en détail.

C'est un sonnet, comme les quatre pièces précédentes, qui entretient avec *L'Ennemi* des rapports privilégiés : comme lui, il est construit sur sept rimes. D'autre part, *courage* et *ouvrage*, du *Guignon*, riment avec *orage* et *ravage*, de *L'Ennemi*. Enfin, le Temps et les fleurs sont convoqués dans les deux poèmes, et les tombeaux de l'un s'alignent dans le cimetière de l'autre. L'obscur Ennemi semble bien être le guignon. Et il s'agit de rien moins que du rocher de Sisyphe.

Autrement dit : une tâche impossible, toujours à recommencer, parce que quelque chose manque à ce qu'elle s'achève. Le cœur à l'ouvrage n'y suffit pas, ni le temps dont on dispose : l'Ennemi, parce qu'il reste obscur, reconnu comme ennemi mais pas pour ce qu'il est, résistera toujours à l'Art qui cherche à faire oublier, ou à sublimer la douleur qu'il nourrit.

---

<sup>3</sup> PL1 p. 860.

<sup>4</sup> 1846, *Conseils aux jeunes littérateurs*, ibid., tome II, pp. 13-14.

<sup>5</sup> 1852, dans la première grande étude sur Edgar Poe, in *Revue de Paris*.

Le second quatrain, avec ses rimes différentes, nous égare ou nous oriente sur un chemin que nous ne sommes pas d'abord tentés de prendre : est-ce d'avoir à mourir, ou de mourir méconnu, qui est si lourd ? Au moins, la mort arrêterait le supplice de Sisyphe. Peut-être si, au lieu d'opposer *célèbres* à *isolé*, nous rapprochions *isolé* de *voilé*, notre marche funèbre pourrait prendre une autre direction.

Un tiret introduit les tercets : témoin d'un passage, ou d'une rupture franche. Une explication de ce que sont le guignon, le rocher de Sisyphe, le cimetière isolé, le tambour voilé, les marches funèbres ? Maint joyau dort enseveli dans les ténèbres et l'oubli ; mainte fleur épanche à regret son parfum doux comme un secret. L'oubli... le secret... enseveli dans les solitudes profondes, pour se protéger des pioches et des sondes ? Voilà qui donnerait au cimetière isolé, au tambour voilé, une autre résonance. Si l'Art de Baudelaire, comme c'est presque toujours le cas chez les créateurs de génie, lui sert à dire en le camouflant ce qu'il sait sans pouvoir le savoir, on conçoit que ce soit un travail de Sisyphe.

Faut-il donc là encore recourir à la biographie ? Ici, il le faut bien, car le texte nous donne assez d'indications pour pouvoir affirmer que le poète, tout en parlant de lui, ignore lui-même de quoi il nous parle. Mais il ne s'agit pas d'aller chercher n'importe quoi : la clef du *Guignon* est à trouver dans un élément de la vie de Baudelaire qu'il ignorait, et qui s'accorderait avec tout ce que l'analyse du sonnet nous a révélé. Si, dans *Bénédiction*, nous avons refusé le recours à la biographie pour interpréter la figure de la mère épouvantée et pleine de blasphèmes<sup>6</sup>, c'est qu'aucune de ces deux conditions n'était présente.

Qu'a-t-il pu se passer, dans l'enfance de Charles, pour qu'il se sente poursuivi par un éternel guignon ? Le 10 février 1827 — il n'avait pas encore six ans — il perdait son père. Événement sans doute douloureux, mais qu'il n'a pas pu ignorer ; pas plus que le remariage de sa mère avec le général Aupick, le 8 novembre 1828, dans sa huitième année. Longtemps, le beau-père et le garçon se sont très bien entendus. Les conflits viendront plus tard, au moment du choix d'une profession. Charles aura tout le loisir, alors, de reprocher à sa mère de s'être remariée trop tôt, et de déplorer rétrospectivement la mort de son père, en cherchant après coup des éléments d'identification consciente. Tout cela, même douloureux, s'exprimait directement : le poète n'avait pas besoin de son art pour l'élaborer à son insu.

Le 2 décembre 1828 — moins d'un mois après le mariage — madame Aupick accouchait d'une fille mort-née. *Il est probable, et même davantage*, écrit naïvement Claude Pichois<sup>7</sup>, *que son fils n'en sut jamais rien*. Il a raison. Et il a tort. On peut faire crédit au biographe<sup>8</sup> d'être bien informé : il n'a trouvé aucune trace visible d'un tel savoir. A coup sûr, l'affaire fut cachée à Charles : question de convenances. Pendant la grossesse, la mère partageait sa vie avec son fils ; mais il suffit de ne pas parler de certaines choses pour qu'elles ne soient pas perçues de façon consciente. Si l'enfant avait vécu, il aurait bien fallu en parler ; mais puisqu'elle était morte... Cette grossesse illégitime, qui a sans doute entraîné ou accéléré le mariage, a probablement été ignorée de beaucoup de monde. Mieux valait que Charles n'en sût rien, de peur qu'il ne trahît le secret...

---

<sup>6</sup> *Bénédiction*, v. 1 à 20 p.

<sup>7</sup> PL1, préface p. XIII.

<sup>8</sup> CPJZ pp. 86-87.

Mais un garçon de sept ans et demi qui voit s'arrondir sa mère sans avoir les mots pour nommer la grossesse, perçoit néanmoins qu'elle est anormalement grosse. Il n'inclut pas cette perception dans le champ de ses représentations, puisqu'on élude ses questions s'il en pose : il y aura, dans ce champ de représentations, une place vide ; mais une place tout de même. Il ne se souviendra peut-être jamais de ce qu'il a vu ; mais cette vision demeurera le point de convergence inaccessible de quantité d'autres souvenirs. Lorsque, ensuite, sa mère disparaît plusieurs jours sous un prétexte quelconque, il sent bien qu'on lui ment — le mensonge n'échappe jamais aux enfants — mais il n'a pas les moyens de le penser. Plus tard, il sera l'objet des mêmes incohérences des adultes que tous les enfants dans ce genre de cas : devant lui, on baissera un peu la voix, qui se cassera, pour parler de l'accouchement, de la petite fille morte, avec des mots qu'il ne comprendra pas tous puisqu'on n'a pas pris la peine de les lui dire, tout en le regardant faire semblant de jouer pour s'assurer qu'il n'écoute pas, alors qu'il est toutes oreilles dehors. Pourquoi ne parlerait-on pas, puisqu'il est censé ne pas comprendre ? En effet, il ne comprend pas tout ; mais il entend tout, tous les mots se gravent, d'autant plus que l'attention dont il est l'objet à ce moment-là lui signale à la fois que c'est grave ; mais qu'il n'a le droit ni d'en rien savoir, ni d'en être affecté, ni même seulement d'y penser. Aussi s'institue, autour d'un noyau vide dans le champ des représentations, tout un réseau de pensées interdites susceptibles d'y ramener. Pensées interdites, qui finissent toujours par générer, dans la culpabilité, le sentiment qu'il est interdit de penser...

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées,  
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux  
Pour rassembler à neuf les terres inondées,  
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.<sup>9</sup>*

L'eau, les larmes... Il est très douloureux pour un enfant de voir sa mère pleurer sans avoir le droit de penser ce qu'il lui arrive<sup>10</sup>, ni le pouvoir de rien faire pour la consoler. Arrivé à l'automne de sa carrière, une idée manque toujours au poète pour élaborer ce qui fait son guignon, qui le motive à écrire et en même temps l'en empêche : il a une sœur, et elle n'est plus. Il ne l'a jamais su, et il en parle sans le savoir. Dans le présent du spleen se mélangent un passé censuré et un futur impossible.

Soudain, pour le XI<sup>ème</sup> poème des *Fleurs du mal*, une disparition : celle de l'alexandrin, remplacé par l'octosyllabe qui a une durée de vie plus courte ; après deux paires de sonnets jumeaux ; avec un premier quatrain qui rime avec le premier quatrain du sonnet précédent, celui de l'obscur ennemi : *courage avec orage, ouvrage avec ravage*. Il s'agit d'une tentative de réparation :

*Pour soulever un poids si lourd,  
Sisyphé, il faudrait ton courage !  
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,  
L'Art est long et le Temps est court.*

---

<sup>9</sup> *L'Ennemi*, v. 5 à 8 p.

<sup>10</sup> Il ne s'agit pas d'un droit de savoir, car certaines choses, trop intimes, n'ont pas à être dites ; mais bien d'un droit de penser, avec des éléments suffisants qui pourront donner à l'enfant l'occasion d'exercer sa liberté d'imaginer et de juger, au lieu qu'elle soit paralysée par le poids du silence.

La petite fille a-t-elle été enterrée ? où ? dans quelles circonstances ? Il est probable qu'on ne le saura jamais ; ce n'est pas, en tout cas, une sépulture célèbre. Vers un cimetière isolé, dont il ignore la localisation puisqu'il n'a pas le droit de penser qu'il existe, le poète boite en octosyllabes ses marches funèbres : il n'y en a pas qu'une, comme dans les enterrements, mais une infinité, aussi longtemps que l'ombre n'aura pas reçu son obole pour monter dans la barque de Charon. Et son cœur, triste d'une tristesse qui ne devrait pas être la sienne, d'une tristesse usurpée, ou qui au contraire lui a été infligée à son corps défendant — son cœur qui n'a pas le droit d'être triste va battant comme un tambour voilé.

Mais pourquoi Charles aurait-il pris à son compte la tristesse incompréhensible de sa mère ? Précisément parce qu'elle était incompréhensible. La clinique psychanalytique est pleine de ces enfants qui logent dans leur corps, dans leur cœur, dans leur âme, l'ombre d'un défunt dont leurs parents n'ont pas fait le deuil. Pour les soulager. Pour porter leur part du fardeau (par amour, et par un obscur sentiment de culpabilité : ce qu'on ne comprend pas, on s'en décharge en s'en rendant fautif, une fois pour toutes, pour ne plus avoir à en parler). Tâche impossible, vouée au recommencement éternel. Sisyphe...

— *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.*

L'âme du poète est un tombeau.<sup>11</sup> La psychanalyse nomme cet état psychique *une crypte*, et *fantôme* le défunt qui s'y loge, parce qu'il n'a pas correctement, ou officiellement, été inhumé, ou que son inhumation n'a pas eu pour effet l'amorce d'un travail de deuil.<sup>12</sup> Un joyau, une petite fleur, cette sœur que Charles n'a jamais eue ; mais aussi un obscur ennemi, qui a semé l'orage dans son jardin et a enténébré ses brillants soleils. Enfermé dans les solitudes profondes, le secret a généré l'oubli. Reste le parfum de cette petite fleur malade. Une figure de sa Muse malade ?

---

<sup>11</sup> *Le Mauvais moine*, v. 9 p. *L'Ennemi*, v. 8 p.

<sup>12</sup> Rappelons qu'à l'encontre d'une vulgarisation bêtifiante et stérile, le concept de *travail de deuil* suppose obligatoirement la mort d'un être cher, et non la perte d'un quelconque colifichet ou d'une quelconque illusion.

## LA CHEVELURE

### XXIII 1861

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !*

*La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*

*J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mats :*

*Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.*

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé !*

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

*Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?*

*Le Masque* faisait écho à la censure à travers le double visage de la femme, et à la pièce censurée dans la description globale de son corps. *L'Hymne à la beauté*, tout en reprenant le mot *bijoux*, évoquait, par le biais du mot *porte*, ce qui de ce corps ne pouvait être nommé. Ici, le poème semble ne parler que de cheveux. Mais il faut savoir lire entre les lignes :

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

L'autre... L'autre océan... Au premier degré, c'est l'Océan Indien, celui qui baigne la langoureuse Asie et la brûlante Afrique. Mais n'est-ce pas aussi l'autre toison, tout aussi langoureuse et brûlante, qui est un autre océan ? Un lieu où les caresses font naître la houle et le roulis ? Si l'on rapproche les deux vers précédemment cités de ces deux-là :

*Elle était donc couchée et se laissait aimer,  
Et du haut du divan elle souriait d'aise [...]<sup>1</sup>*

on peut avoir une bonne idée de l'une des manières dont Baudelaire aime aimer sa maîtresse. Faut-il ajouter qu'avec le rubis, la perle et le saphir, on retrouve sinon les bijoux, du moins leur matière première ? Si l'on accepte cette lecture, on peut dire que Baudelaire est encore plus osé dans la seconde édition que dans la première ; mais aussi que son audace est de plus en plus camouflée. L'analyse de la structure du poème va nous montrer jusqu'où va son art du camouflage.

Sept strophes, comme *L'Hymne à la Beauté* ; ce qui confirme la parenté des deux poèmes. À la place des quatrains, des quintils ; avec, pour chaque strophe, un système de deux rimes (abaab, cdccd, etc.) qui conjugue ainsi les trois types classiques : rimes croisées (les trois premiers vers), plates (le troisième et le quatrième) et embrassées (les quatre derniers). Si l'on relit les trois premiers vers :

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure [...]*

pour le quatrième vers, on attend une rime en *oir* ; et il s'agit de peupler une alcôve que le poète a pris soin de plonger dans l'obscurité, pour qu'on ne voie plus ce qu'on voyait dans *Les Bijoux* :

*— Et la lampe s'étant résignée à mourir,  
Comme le foyer seul illuminait la chambre,  
Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,  
Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre !<sup>2</sup>*

Dans le noir, tous les fantasmes possibles sont convoqués. Or, qu'est-ce qui vient ici comme rime, au lieu d'une rime en *oir* ? *Chevelure*. C'est une dissonance, qui se résoudra au cinquième vers avec *mouchoir*. Autrement dit : qu'allez-vous imaginer, messieurs les censeurs, dans l'alcôve obscure ? Je ne vous parle que d'une chevelure. J'avais déjà mentionné

---

<sup>1</sup> *Les Bijoux*, v. 9 et 10 p.

<sup>2</sup> *Ibid*, v. 29 à 32 p.

l'encolure, mais j'insiste sur le mot ; et même sur la chose, puisque je l'agite en l'air, sous votre nez, comme un mouchoir, lequel couvre opportunément ce que l'on ne saurait voir : je connais mon *Tartuffe*. Je n'en pense pas moins ; mais cette fois-ci, vous ne m'aurez pas.

Est-ce tiré par les cheveux ? Après tout, ici... En tout cas, avant de rejeter cette lecture, il vaut la peine de relire le poème en pensant que la chevelure est *aussi* une toison pubienne. Quoi qu'il en soit, comme dans *Les Bijoux*, il s'agit d'une scène d'alcôve. Mais alors, si *La Chevelure* est un troisième poème destiné à pallier la mutilation, pourquoi ne vient-elle pas immédiatement à la suite de *l'Hymne à la Beauté* ?

Si l'on considère la parenté de structure des deux poèmes (sept quatrains d'un côté, sept quintils de l'autre), on peut penser qu'il s'agit des deux volets d'un triptyque, dont *Parfum exotique* serait le panneau central. Dans *Parfum exotique* (qui en 1857 faisait suite aux *Bijoux*), l'odorat débouchait sur une vision onirique, tandis que *Les Bijoux* privilégiaient le regard tourné vers l'extérieur, tout en consacrant une alliance, voire un alliage du son et de la lumière :

*Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,  
Ce monde rayonnant de métal et de pierre  
Me ravit en extase, et j'aime avec fureur  
Les choses où le son se mêle à la lumière.*<sup>3</sup>

Dans l'édition de 1861, *l'Hymne à la Beauté* reprend à son compte le primat de la vue sur tous les autres sens, qu'elle ordonne au gré du regard dont la Beauté est l'agent comme l'objet :

*Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;  
Tu répands des parfums comme un soir orageux [...]*

*Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien [...]*

*L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau ! [...]*

*Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, leur, ô mon unique reine ! —  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?<sup>4</sup>*

Si *Parfum exotique* tourne le regard vers l'intérieur du souvenir, de la nostalgie et du fantasme, en l'inféodant à une odeur, *La Chevelure* développe le même procédé, avec les mêmes métaphores : la femme est une île, un port, une mer ; une oasis, accueillante au rêve, au désir et à la paresse. Des *Bijoux* à *Parfum exotique*, en 1857, comme de *l'Hymne à la Beauté* à *Parfum exotique*, puis à *La Chevelure*, en 1861, un même mouvement nous embarque dans une intimité de plus en plus profonde, sur la houle d'un parfum de femme.

---

<sup>3</sup> *Les Bijoux*, v. 5 à 8 p.

<sup>4</sup> *Hymne à la Beauté*, v. 5 et 6 ; v. 12 ; v. 17 et 18 ; v. 26 à 28 p.

# UN FANTÔME

XXXVIII 1861

## I LES TÉNÈBRES

*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,*

*Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;  
Où, cuisinier aux appétits funèbres,  
Je fais bouillir et je mange mon cœur,*

*Par instants brille, et s'allonge, et s'étale  
Un spectre fait de grâce et de splendeur.  
A sa rêveuse allure orientale,*

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

## II LE PARFUM

*Lecteur, as-tu quelquefois respiré  
Avec ivresse et lente gourmandise  
Ce grain d'encens qui remplit une église,  
Ou d'un sachet le musc invétéré ?*

*Charme profond, magique, dont nous grise  
Dans le présent le passé restauré !  
Ainsi l'amant sur un corps adoré  
Du souvenir cueille la fleur exquise.*

*De ses cheveux élastiques et lourds,  
Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,  
Une senteur montait, sauvage et fauve.*

*Et des habits, mousseline ou velours,  
Tout imprégnés de sa jeunesse pure,  
Se dégageait un parfum de fourrure.*

### III LE CADRE

*Comme un beau cadre ajoute à la peinture,  
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,  
Je ne sais quoi 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.*

*Même on eût dit parfois qu'elle croyait  
Que tout voulait l'aimer ; elle noyait  
Sa nudité voluptueusement*

*Dans les baisers du satin et du linge,  
Et, lente ou brusque, à chaque mouvement  
Montrait la grâce enfantine du singe.*

### IV LE PORTRAIT

*La Maladie ou la Mort font des cendres  
De tout le feu qui pour nous flamboya.  
De ces grands yeux si fervents et si tendres,  
De cette bouche où mon cœur se noya,*

*De ces baisers puissants comme un dictame,  
De ces transports plus vifs que des rayons,  
Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !  
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,*

*Qui, comme moi, meurt dans la solitude,  
Et que le Temps, injurieux vieillard,  
Chaque jour frotte avec son aile rude...*

*Noir assassin de la Vie et de l'Art,  
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire  
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire !*

Voici une nouveauté : quatre sonnets, ajoutés en 1861, sous un seul titre ; et en décasyllabes, ce qui nous invite a priori à penser qu'ils pourraient avoir un rapport avec *Le Léthé*, le seul poème en décasyllabes que nous ayons déjà rencontré ; et comme *Le Léthé* est une pièce condamnée, *Un fantôme* pourrait être une cicatrice de son retrait, même s'il ne se situe pas à la même place. Il s'agirait donc du fantôme du *Léthé*, qui se promène là.

D'autre part, le troisième des quatre sonnets a le même système de rimes que *Le Possédé* (*abba-abba-ccd-ede*) ; et le quatrième, que *Duellum* (*abab-cdcd-efe-fgg*). Ce qui va dans le sens d'une unité de ces ajouts de part et d'autre du *Balcon*. Enfin, le deuxième sonnet a le même système de rimes que *La Vie antérieure* (*abba-baab-cdd-cee*) ; et le premier, que *Correspondances* (*abba-cddc-efe-fgg*) : voilà un fantôme bien cadré.

Ajoutons qu'on retrouve dans le premier sonnet le verbe *étaler*, qui nous vient du *Léthé* ; et, dans le troisième, les mots *bijoux* et *métaux*, tout droit sortis des *Bijoux* (où le mot *métal* est au singulier).

Prenons ces poèmes un par un. Le premier sonnet s'intitule *Les Ténèbres*. Il commence avec une métaphore où l'âme du poète s'identifie à la morosité de la mort :

*Dans les caveaux d'insondable tristesse  
Où le destin m'a déjà relégué [...]*

Nous avons déjà rencontré cette métaphore :

— *Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,  
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ;  
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.*<sup>1</sup>

*Le tombeau, confident de mon rêve infini  
(Car le tombeau toujours comprendra le poète)  
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni [...]*<sup>2</sup>

Ce tombeau, ces caveaux, où jamais n'entre un rayon rose et gai, c'est la négation du charme des soirs évoqués dans *Le Balcon* :

*Les soirs illuminés par l'odeur du charbon,  
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.*<sup>3</sup>

C'est l'affirmation que l'espoir qui point à la fin du *Balcon* est nul et non avvenu :

*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?  
— O serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !*<sup>4</sup>

Les quatrains des *Ténèbres* font écho au tercet du *Mauvais moine*, et à celui de *Remords posthume* cités plus haut. D'abord la nuit, *maussade hôtesse* avec laquelle il est seul ; puis la peinture, celle qui manque sur les murs du cloître odieux, et qu'il est impossible de peindre sur les ténèbres :

*Dans les caveaux d'insondable tristesse  
Où le Destin m'a déjà relégué ;*

---

<sup>1</sup> *Le Mauvais moine*, v. 9 à 11 p.

<sup>2</sup> *Remords posthume*, v. 9 à 11 p.

<sup>3</sup> *Le Balcon*, v. 6 et 7 p.

<sup>4</sup> *Ibid.* v. 26 à 30.

*Où jamais n'entre un rayon rose et gai ;  
Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse,*

*Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;  
Où, cuisinier aux appétits funèbres,  
Je fais bouillir et je mange mon cœur [...]*

On pourrait ajouter, à propos du dernier vers, *L'Héautontimoroumenos*, encore à venir, mais que nous avons déjà convoqué à propos du *Vampire* :

*Je suis de mon cœur le vampire.<sup>5</sup>*

Mais ce vampire, ce mauvais moine, ce peintre sur ténèbres qui a renoncé à tout, même à la nostalgie, n'arrive pas à échapper complètement à la vie. C'est là que nous rencontrons le verbe *étaler*, qui mérite une attention particulière :

*Par instants brille, et s'allonge, et s'étale  
Un spectre fait de grâce et de splendeur.*

Nous l'avons déjà lu dans *Le Léthé* :

*Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !  
Dans un sommeil aussi doux que la mort,  
J'étalerai mes baisers sans remords  
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.<sup>6</sup>*

Mais aussi dans *Le Mauvais moine* :

*Les cloîtres anciens sur leurs grandes murailles  
Étalaient en tableaux la sainte Vérité,  
Dont l'effet, réchauffant les pieuses entrailles,  
Tempérait la froideur de leur austérité.<sup>7</sup>*

Il vaut la peine de se pencher sur cette note qu'on trouve dans la Pléiade, à propos du *Léthé* : « L'emploi du verbe *étaler* mériterait à lui seul une étude. Il est lié comme on le voit dans *Le Mauvais moine* (p. 15, v. 2) aux techniques des beaux-arts ; ici, il est sans doute appelé par une association, peut-être inconsciente, avec la gravure sur *cuivre*. »<sup>8</sup>

D'autre part, il est intéressant que l'inconscient soit convoqué là, par un critique littéraire qui n'est pas psychanalyste. Il semble en effet que le poète se sente incapable de créer dans un acte de volonté :

*O moine fainéant ! quand saurai-je donc faire  
Du spectacle vivant de ma triste misère*

---

<sup>5</sup> *L'Héautontimoroumenos*, v. 25.

<sup>6</sup> *Le Léthé*, v. 9 à 12.

<sup>7</sup> *Le Mauvais moine*, v. 1 à 4.

<sup>8</sup> PL1 p. 1130.

*Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ?<sup>9</sup>*

Pour transfigurer sa triste misère, il est donc condamné à laisser la création s'opérer toute seule à travers lui, soit pendant son sommeil, soit sans savoir ce qu'il fait, en peignant sur les ténèbres. Le fantôme n'est donc pas seulement celui du *Léthé*, disparu dans l'édition de 1861. C'est aussi le spectre de la femme aimée, et en même temps celui de la maîtrise de son écriture, à laquelle il faut renoncer pour permettre à la création poétique d'advenir : oublier, pour laisser sa place au souvenir. Se laisser envahir par les ténèbres pour que la lumière y jaillisse. *Les Fleurs du mal* sont la lumière du noir.

Cependant, il ne faut pas négliger ce que *Les Ténèbres* nous disent de la censure. Comparons ces deux vers :

*Les cloîtres anciens sur leurs grandes murailles  
Étalaient en tableaux la sainte Vérité [...]*<sup>10</sup>

avec ces deux-là :

*Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres [...]*

Nous retrouvons là l'alcôve obscure de *La Chevelure*<sup>11</sup>, qui répondait en 1861 au monde rayonnant des *Bijoux*.<sup>12</sup> Nous verrons plus loin, à propos des trois autres sonnets, combien *Un fantôme* est une charge subtile contre le substitut impérial, ce Dieu moqueur qui l'a fait condamner à cacher ce qu'il avait à dire.

À commencer par le mot qui ouvre *Le Parfum : Lecteur...* N'oublions pas que dans l'*incipit*, en 1857, cette adresse était une provocation, un défi : il était qualifié d'hypocrite.<sup>13</sup> Mais ici, l'adresse semble faite à mi-voix par un Charles profondément blessé qui cherche un confident. Nous n'ignorons pas que c'est toujours dans les effluves d'un parfum qu'il nous livre son intimité la plus secrète. Ce sonnet semble faire tache parmi les trois autres, qui nous parlent de peinture : *Les Ténèbres*, la peinture impossible, celle qui ne s'étale que cachée ou à l'insu du poète ; *Le Cadre*, ce qui devrait l'accueillir ; et *Le Portrait*, l'échec, dû au Temps, de la tentative de fixer la Vie dans l'Art.

Cette lecture semble corroborée par l'infirmité de Jeanne, qui a été frappée d'une attaque de paralysie le 5 avril 1859. Pourtant, quelle que soit l'importance cruciale de cet événement, il s'inscrit dans un mouvement plus complexe. Pour l'instant essayons de trouver la fonction du *Parfum* entre *Les Ténèbres* et *Le Cadre*. *Les Ténèbres* ont le même système de rimes que *Correspondances*. De fait, elles annoncent que les parfums, les couleurs et les sons se répondent.<sup>14</sup> Il s'agit de découvrir quelles correspondances secrètes se nouent entre *Le Parfum* et les trois autres sonnets.

Les quatrains s'adressent au lecteur ; c'est-à-dire qu'ils cherchent, en s'assurant la complicité d'un confident, à atteindre l'universel. Remarquons bien qu'il commence, dans le premier, par se situer sur le plan du sacré. Prudence ! Mais aussi, sereine affirmation

---

<sup>9</sup> *Le Mauvais moine*, v. 12 à 14 p.

<sup>10</sup> *Ibid.*, v. 1 et 2.

<sup>11</sup> *La Chevelure*, v. 3 p.

<sup>12</sup> *Les Bijoux*, v. 6 p.

<sup>13</sup> *Au lecteur*, v. 40 p.

<sup>14</sup> *Correspondances*, v. 8 p.

que c'est sur ce plan-là qu'il érige son désir. Le second quatrain nous convoque derechef sur le corps de la femme, avec la nébuleuse de nostalgie qui accompagne toujours l'évocation de son parfum. Mettons-le en parallèle avec un passage du *Balcon* :

*Charme profond, magique, dont nous grise  
Dans le présent le passé restauré !  
Ainsi l'amant sur le corps adoré  
Du souvenir cueille la fleur exquise.*

*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 doux ?  
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses !<sup>15</sup>*

Dans les deux cas, un présent bien réel évoque le souvenir d'un passé disparu. Nous sommes dans l'univers de la nostalgie, qui est la douleur de se souvenir de ce qui est perdu. Mais qu'est-ce qui est perdu, quand le corps de la femme est là, bien présent ? Une intimité première, qu'aucune répétition ne retrouvera jamais. Souvenons-nous des rivages où nous avait emmenés *Parfum exotique*.<sup>16</sup> Nous avons remarqué que le système de rimes du *Parfum* était celui de *La Vie antérieure*...<sup>17</sup> La formule *blotti dans tes genoux* ne va-t-elle pas dans ce sens ?

Mais nous n'avons pas pour autant épuisé le sujet de ce sonnet. Après avoir pris soin d'embarquer son lecteur dans la quête universelle et illusoire de l'île sacrée maternelle, Charles nous ramène dans les tercets à des scènes plus récentes et plus précises qu'il nous a déjà racontées, avec la même ambiguïté. Pour le premier tercet, dans *La Chevelure* :

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !<sup>18</sup>*

*De ses cheveux élastiques et lourds,  
Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,  
Une senteur montait, sauvage et fauve.*

Et dans *Le Léthé* pour le second tercet :

*Dans tes jupons remplis de ton parfum  
Ensevelir ma tête endolorie,  
Et respirer, comme une fleur flétrie,  
Le doux relent de mon amour défunt.<sup>19</sup>*

---

<sup>15</sup> *Le Balcon*, v. 21 à 25 p.

<sup>16</sup> *Parfum exotique*, p.

<sup>17</sup> *La Vie antérieure*, p.

<sup>18</sup> *La Chevelure*, v. 1 à 5 p.

<sup>19</sup> *Le Léthé*, v. 5 à 8 p.

*Et des habits, mousseline ou velours,  
Tout imprégnés de sa jeunesse pure,  
Se dégageait un parfum de fourrure.*

Puisque l'hypocrite lecteur qu'était le substitut n'avait pas su voir ce que cachait ces jupons, dans cette pièce où lui avaient crevé les yeux les bouts charmants d'une gorge aiguë<sup>20</sup>, pourquoi ne pas réitérer la métaphore, en convoquant sous les habits un parfum de fourrure ? À l'esprit étroit de cet hypocrite lecteur qui a requis contre lui pour atteinte aux bonnes mœurs et à la morale religieuse, Charles répond avec audace par un blasphème déguisé, qui met sur le même plan le sacré et le profane :

*Ce grain d'encens qui remplit une église,  
Ou d'un sachet le musc invétéré.*

Et, puisqu'il n'a pas été condamné pour atteinte à la morale religieuse, il n'hésite pas à redoubler ce blasphème :

*Vivant sachet, encensoir de l'alcôve [...]*

Après coup, le début du poème apparaît comme un ravalement du sacré dans le plaisir sensuel :

*Lecteur, as-tu quelquefois respiré  
Avec ivresse et gourmandise  
Ce grain d'encens qui remplit une église [...]*

Ajoutons, pour s'amuser un peu, que cette ivresse pourrait être un clin d'œil au nom du substitut Pinard... Mais le mot existait-il du temps de Baudelaire ? On en trouve un premier emploi en 1616. Il n'a vraiment été popularisé qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le langage militaire ; or, le beau-père de Charles était général. C'est la première fois, depuis *l'incipit* de 1857, que le poète s'adresse au lecteur. Pourquoi ici, au sein de pièces que nous repérons comme des cicatrices de la censure ? Et pourquoi au moment où il associe l'ivresse, la sensualité et le sacré ? Dans la même perspective, nous aurons à nous demander, dans le second tome, pourquoi la section du *Vin* est la seule à avoir été déplacée, entre l'édition originale et celle de 1861. Et c'est le moment de nous souvenir que, dès le début du livre, *L'Albatros* avait pris la place du *Soleil*, sans raison apparente, puisque *Le Soleil* n'avait pas été censuré mais déplacé ailleurs, de la seule initiative de Baudelaire. Une substitution, d'entrée, pour brocarder un substitut ?

Le second quatrain prolonge cette accusation d'hypocrisie par le biais du pronom *nous* :

*Charme profond, magique, dont nous grise  
Dans le présent le passé restauré !  
Ainsi l'amant sur un corps adoré  
Du souvenir cueille la fleur exquise.*

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 23.

Toi qui es si à cheval sur les bonnes mœurs, que fais-tu toi-même sur le corps des femmes ? Moi, en tout cas, tu sais ce que j'y fais, je vais te le redire, et cette fois tu ne trouveras rien à y redire. Souvenons-nous de ce que nous avons relevé dans *Les Bijoux* : elle est couchée en hauteur, lui à ses pieds, la tête fourrée Dieu sait où, en tout cas pas dans sa chevelure...

*Le Parfum* nous a ramenés aux *Bijoux*, et *Les Bijoux* sont nommés dans *Le Cadre* :

*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.*

Ce second quatrain prolonge, sur le plan visuel, l'évocation de la femme présente dans les tercets du *Parfum*. Charles se donne même la licence de nommer la nudité dans le premier tercet du *Cadre*, en se dépêchant, dans le second, de l'habiller :

*Même on eût dit parfois qu'elle croyait  
Que tout voulait l'aimer ; elle noyait  
Sa nudité voluptueusement*

*Dans les baisers du satin et du linge,  
Et, lente ou brusque, à chaque mouvement  
Montrait la grâce enfantine du singe.*

C'est le style même des *Bijoux*. Mais que vient faire ici le singe ? Peut-être simple pirouette, pour montrer qu'il est dans l'ironie. Mais pas seulement. Ce dont nous parle le premier quatrain, c'est la fonction de l'art, qui est à la vie ce qu'est le cadre au tableau :

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

Sans le poète, la femme n'est qu'un singe. Dans *Le Serpent qui danse*, elle était comparée à un jeune éléphant :

*Sous le fardeau de ta paresse  
Ta tête d'enfant  
Se balance avec la mollesse  
D'un jeune éléphant [...]<sup>21</sup>*

Aussi belle soit-elle, c'est lui qui, en l'isolant de l'immense nature, la transfigure en chef d'œuvre. Malheureusement, le poète n'est pas tout puissant, l'art échoue à empêcher la beauté de se flétrir : les bijoux ne sont qu'un ornement, le cadre ne vaut que si la peinture mérite d'être regardée. C'est ce dont va nous entretenir *Le Portrait*.

---

<sup>21</sup> *Le Serpent qui danse*, v. 21 à 24 p.

Dans un premier temps, il s'agit bien de l'hémiplégie de Jeanne ; et, au-delà de cet événement particulier, du vieillissement inéluctable :

*La Maladie ou la Mort font des cendres  
De tout le feu qui pour nous flamboya.  
De ces grands yeux si fervents et si tendres,  
De cette bouche où mon cœur se noya,*

*De ces baisers puissants comme un dictame,  
De ces transports plus vifs que des rayons,  
Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !  
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,*

*Qui, comme moi, meurt dans la solitude,  
Et que le Temps, injurieux vieillard,  
Chaque jour frotte avec son aile rude...*

Il n'y a pas là d'ambiguïté. Sauf à considérer que l'enfant, singe ou éléphant, est aussi la sœur décédée : la mort peut frapper à n'importe quel moment de la vie. La sœur est sans doute indissociable de la mère dans le fantasme d'une illusoire intimité originelle :

*Ainsi l'amant sur un corps adoré  
Du souvenir cueille la fleur exquise.<sup>22</sup>*

*Mainte fleur épanche à regret  
Son parfum doux comme un secret  
Dans les solitudes profondes.<sup>23</sup>*

Mais revenons au *Portrait* :

*Noir assassin de la Vie et de l'Art,  
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire  
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire !*

Ce noir assassin, c'est bien sûr le Temps. N'est-ce pas aussi le substitut Pinard ? Baudelaire manie avec brio l'équivoque : le Temps est le noir assassin de la Vie ; mais c'est le substitut Pinard qui est le noir assassin de l'Art. Cela passe facilement inaperçu, grâce au dessin fort pâle, aux trois crayons, présenté comme métaphore de l'infirmité de Jeanne. Mais ce que dit *Le Portrait*, c'est ceci : certes, Jeanne se trouve diminuée dans la réalité de sa vie. Mais le portrait que j'en avais fait dans *Les Bijoux* et *Le Léthé* était susceptible de mieux résister au Temps. En condamnant le poème, tu en as fait un cadre vide, une peinture exécutée sur les ténèbres. Il ne me reste que la mémoire de la beauté de Jeanne, de sa nudité rehaussée par ses bijoux sonores, du parfum que je humais là où tu sais ; et la mémoire de ce poème que j'avais écrit pour célébrer tout cela. Fantôme du passé, fantôme d'un poème assassiné. Mais les fantômes n'ont-ils pas pour fonction de revenir

---

<sup>22</sup> *Le Parfum*, v. 7 et 8 p.

<sup>23</sup> *Le Guignon*, v. 12 à 14 p.

hanter ceux qui sont coupables de quelque crime ? Gageons que les nuits du substitut Pinard n'en auront pas été beaucoup perturbées.

Dans la version initiale du second tercet, le substitut Pinard est visé encore une fois à travers l'ivresse :

*Comme un manant ivre, ou comme un soudard  
Qui bat les murs, et salit et coudoie  
Une beauté frêle, en robe de soie.<sup>24</sup>*

Mais la version définitive va beaucoup plus loin : dans le manuscrit, le manant ivre et le soudard qualifiaient le Temps, après une virgule. Dans la version publiée, la phrase concernant le Temps, à la fin du premier tercet, se termine par des points de suspension... De ce fait, le Noir assassin devient une entité singulière, qui peut être rapportée au Temps, mais stigmatise également Pinard.

---

<sup>24</sup> PL1 p. 903.