

## Les Fleurs du Mal ou le « fantastique moderne »

Si une vague fantastique a déferlé en France au cours de la première moitié du XIXe siècle, comme toutes les modes, le fantastique fut bientôt démodé. Néanmoins, il demeura bien vivant, en se transformant, jusqu'à la fin du XIXe siècle et au-delà. Dans *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*<sup>1</sup>, P.-G. Castex retrace une continuité de la tradition fantastique allant des romantiques de 1830 à Lautréamont, Villers de l'Isle-Adam et Maupassant, le fantastique se modifiant et se reniant d'une génération à l'autre sous diverses influences (le progrès de la psychiatrie et de l'électromagnétisme, le développement du spiritisme ou l'évolution du goût littéraire). Castex ne limite pas le fantastique à un seul genre littéraire ni même à la littérature, le reconnaissant tantôt dans la peinture de Delacroix ou de Boulanger, dans la caricature de Ramelet, dans l'opéra (*Robert le Diable*), le ballet (*La Sylphide*), la musique instrumentale (*La Symphonie fantastique*) et même dans la virtuosité de Paganini. Mais il ne va pas jusqu'à présenter les *Fleurs du Mal* comme une œuvre fantastique<sup>2</sup>. Au carrefour du romantisme, du Parnasse, du symbolisme, l'auteur des « Correspondances » et de « L'Albatros » suscite une glose abondante, mais l'aspect fantastique de l'œuvre attire peu l'attention. Pourtant, Claude Pichois, dans l'édition de La Pléiade (1975), affirme qu'« un fantastique moderne<sup>3</sup> » naît avec Baudelaire. Quelques critiques, comme Rosemary Lloyd<sup>4</sup> qui s'intéresse à l'influence d'Hoffmann sur Baudelaire, ont abordé l'aspect fantastique de cette œuvre inclassable. D'autres, comme Walter Benjamin, soulignent la parenté de Baudelaire avec Edgar Allan Poe. Mais la question de la spécificité du fantastique baudelairien est loin d'être résolue, notamment en ce qui concerne la modernité de ce fantastique, et surtout la forme qu'il prend dans *Les Fleurs du Mal*. C'est ce que je me propose d'explorer.

### Réminiscence fantastique

D'un point de vue thématique, plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal* s'inscrivent dans un fantastique qui remonte à la source du gothique, comme « Les métamorphoses du vampire », « Une gravure fantastique », la non moins célèbre « Danse macabre » ou l'un des poèmes intitulés « Spleen » (LXXVIII) où il est question de chauves-souris, d'araignées et d'un crâne sur lequel l'Angoisse « plante son drapeau noir ». Rosemary Lloyd, dans *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences* retrace le réseau thématique qui relie le poète français au conteur allemand, source d'inspiration pour bien des écrivains fantastiques de la première moitié du XIXe siècle. La poésie baudelairienne, comme le récit fantastique hofmannien, fait du pacte avec le diable, le mal, un élément central. Le vampire, personnage et thématique fantastiques des plus usés, et son pendant, la morte amoureuse, participent également de ces réminiscences fantastiques. Si, chez Théophile Gautier, à qui Baudelaire dédie ses « fleurs malades », un narrateur peut s'exalter devant la beauté millénaire d'une momie bien conservée, comme dans *Le roman de la momie* publié la même année que le recueil de Baudelaire (1857), à l'inverse, le poète baudelairien, lui, compare l'être aimé, la « reine des grâces », à une charogne puante. Chez Baudelaire, c'est bien connu, la mort est en latence

---

<sup>1</sup> Paris, José Corti, 1951.

<sup>2</sup> Dans son *Anthologie du conte fantastique français*, il retient cependant « Le joueur généreux ».

<sup>3</sup> Claude Pichois, Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », p.805.

<sup>4</sup> Rosemary Lloyd, Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1979.

dans la vie; la beauté, en voie de décomposition. Là se trouve une certaine nouveauté par rapport à ses prédécesseurs. À la lecture d'« Une charogne », un nouvel effet se crée par l'attention accordée à la vie qui naît de la décomposition, au côté morbide de la scène :

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
d'où sortaient de noirs bataillons  
de larves, qui coulaient comme un épais liquide  
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela montait, descendait comme une vague,  
Ou s'élançait en pétillant;  
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,  
vivait en se multipliant.

Mais c'est laisser trop aux vers et trop peu au poète. Si le corps devient pourriture, il appartient au poète d'en préserver la beauté, comme l'indiquent les 8<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> strophes :

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,  
Une ébauche lente à venir,  
Sur la toile oubliée et que l'artiste achève  
Seulement par le souvenir. [...]

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!

La poésie procède ici d'une volonté et d'un pouvoir de conserver, de ressusciter les sentiments, d'animer les morts, comme chez ses prédécesseurs. En dépit de l'introduction de la vermine dans la thématique féminine, Baudelaire demeure donc adepte, à sa façon, de la tradition romantique.

Selon Alain Vaillant, l'omniprésence de « spectre », de « fantôme », de « cimetière », etc. dans *Les Fleurs du Mal* provient du « romantisme le plus éculé en 1857<sup>5</sup> ». Dès lors, où trouver du nouveau? Ce qui fait l'intérêt d'un poème comme « Spleen », selon Vaillant, c'est sa modalité ironique « où l'image fantastique s'anime et semble emportée dans un délire où tous les signes se mêlent comiquement<sup>6</sup>. » Dans un article intitulé « *Les Fleurs du Mal, chef d'œuvre comique du XIX<sup>e</sup> siècle* », Alain Vaillant, à contre-courant de la critique baudelairienne, insiste sur l'esthétique du rire chez Baudelaire, le rire étant selon lui la « (mauvaise) conscience de la poésie » et le poème, la « transfiguration esthétique de la blague<sup>7</sup> ». Si Baudelaire emploie ces clichés issus de la littérature gothique et fantastique, croit-il, ce n'est qu'à un second degré et pour s'en moquer, avec tout le sérieux du monde.

Mais est-il permis de prendre Baudelaire au pied de la lettre et de voir en ses poèmes une réactivation du fantastique?

---

<sup>5</sup> Alain Vaillant, « *Les Fleurs du Mal, chef d'œuvre comique du XIX<sup>e</sup> siècle* », *Humoresques*, 13, 2001, p.57.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.68.

*Aucuns t'appelleront une caricature  
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,  
L'élégance sans nom de l'humaine armature.  
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!*<sup>8</sup>

Ce qui fait, selon moi, la nouveauté des *Fleurs du Mal* et de leur caractère fantastique, c'est non seulement le lieu d'émergence de l'événement fantastique, c'est-à-dire la ville, mais surtout la forme que prend le mystère. P.-G. Castex définit le type de fantastique développé par les romantiques de 1830 comme « l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle<sup>9</sup> ». Même si l'on peut s'interroger sur la *brutalité* de l'intrusion, cette définition sied aux récits fantastiques de Gautier qui tracent un cadre réaliste propre à provoquer ensuite une *inquiétante étrangeté*. Le narrateur homodiégétique des récits fantastiques de Gautier décrit les lieux en détail avant de s'attarder à la description d'une œuvre d'où surgira le mystère. C'est le cas dans *La Cafetière*, *Omphale* ou *Le Pied de momie*<sup>10</sup>. À l'intérieur d'un cadre réaliste, se trouve un autre cadre, tableau ou tapisserie, ou parfois un miroir qui crée l'ouverture vers l'inconnu. Certes, le phénomène fantastique et ses modalités sont différents dans la poésie de Baudelaire, mais il y a malgré tout des points communs entre ce type de récit et les *Fleurs du Mal*. S'il est vrai que Baudelaire refuse l'illusion mimétique, qu'il compose des poèmes et non des récits, il y a bel et bien un début et une fin à cet ensemble, comme en un récit. Rappelons-nous la lettre de Baudelaire à Vigny : « *Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin*<sup>11</sup> », propos qui font écho à sa défense contre les accusations d'immoralité portées à son recueil, alors qu'il demandait que son livre soit « *jugé dans son ensemble* ». En prêtant une attention particulière au premier et au dernier textes et en suivant la structure du recueil de 1861 et les titres des différentes sections, le fil qui soutient cet ensemble est aisé à retracer : de la « Bénédiction » au dernier « Voyage » du poète, de la naissance à la mort, et entre les deux, une oscillation entre l'idéal et le spleen, les promenades dans Paris, le vin et la poésie, bref tout ce qui constitue l'existence du flâneur et du poète. Ces différents épisodes sont répartis en autant de poèmes, instants fugitifs, observations ou projections posés entre les limites du recueil qui leur sert en quelque sorte de cadre, tandis que les poèmes apparaissent eux-mêmes comme des tableaux, comme nous allons le voir maintenant.

### **Tableaux parisiens ou fantastiques**

Pour l'édition de 1861, Baudelaire avait d'abord voulu « composer six nouveaux poèmes pour remplacer les six condamnés<sup>12</sup> ». Au final, 30 nouveaux poèmes sont intégrés, dont une nouvelle section, *Tableaux parisiens*, composée de 18 poèmes<sup>13</sup>. Cette nouvelle section

<sup>8</sup> « Danse macabre », XCVII, 5<sup>e</sup> strophe.

<sup>9</sup> P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, éditions José Corti, 1951, p.81.

<sup>10</sup> Dans *La Cafetière*, le personnage masculin pénètre dans une chambre où se trouvent des personnages encadrés qui sortent de leur cadre pour danser; dans *Omphale*, une belle dame sort d'une tapisserie pour passer la nuit avec le personnage; dans *Le Pied de momie*, le personnage entre chez un marchand de bric-à-brac où se trouvent entassés une quantité d'objets de tous les siècles, dont un pied de momie, qu'il achète comme serre-papier, avant que la propriétaire ne vienne le lui réclamer...

<sup>11</sup> Lettre à Vigny, 1861, *Correspondance*, t.II, p.196.

<sup>12</sup> Cité par C. Pichois, « Notice », p.818.

<sup>13</sup> Dont 8 figuraient dans l'édition de 1857 dans la section « Spleen et idéal ».

« accentue la modernité<sup>14</sup> » de l'œuvre selon Claude Pichois et « représente au mieux la maturité de Baudelaire<sup>15</sup> ». Walter Benjamin y puisera d'ailleurs ses éléments d'analyse de la foule et de la ville. Cette présence crée en partie la nouveauté des *Fleurs du Mal*. La ville, c'est aussi la toile de fond du fantastique moderne, toile de fond où perce le mystère.

Est-il permis de voir également dans ces « Tableaux parisiens » une mise en abyme du recueil entier? L'autoréflexivité du poète et de la poésie sur elle-même dans *Les Fleurs du Mal* est bien connue; aussi, j'ose la rechercher dans la structure même du recueil et non plus seulement au niveau thématique. Dans « Les tableaux parisiens », Baudelaire reprend les thèmes qui lui sont familiers sous la forme de *tableaux* qui sont, selon moi, le reflet des autres poèmes du recueil, caractérisés par leur souci de perfection formelle<sup>16</sup>. Comme dans les récits de Gautier, nous serions donc en présence de tableaux, d'œuvres à la fois autonomes et interdépendantes, inscrites dans un autre cadre, celui du recueil, de *l'ensemble*. Or, cela ne suffit pas à provoquer le fantastique. Pour que l'événement fantastique survienne, chez Gautier, il faut que le tableau s'anime, qu'un personnage en descende. Selon moi, dans *Les Fleurs du Mal*, l'événement fantastique se manifeste plus finement dans l'interstice du texte. Prenons un poème bien connu et souvent commenté, soit le troisième poème des « Tableaux parisiens », « À une mendicante rousse », qui décrit la beauté d'une « Blanche fille aux cheveux roux » et qui ne procède pas, en apparence, du fantastique :

Blanche fille aux cheveux roux,  
Dont la robe par ses trous  
Laisse voir la pauvreté  
Et la beauté,  
Pour moi, poète chétif,  
Ton jeune corps maladif,  
Plein de taches de rousseur,  
A sa douceur.

Tu portes plus galamment  
Qu'une reine de roman  
Ses cothurnes de velours  
Tes sabots lourds.

Au lieu d'un haillon trop court,  
Qu'un superbe habit de cour  
Traîne à plis bruyants et longs  
Sur tes talons;

En place de bas troués,  
Que pour les yeux des roués

---

<sup>14</sup> C. Pichois, « Notice », p.993

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.818.

<sup>16</sup> « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a, là, la beauté du métal et du minéral bien travaillés. », écrit Baudelaire, dans une Lettre à Armand Fraisse, 19 Février 1860. La structure des poèmes a fait l'objet de nombreuses analyses. Voir notamment Jean Delabroy, *Les Fleurs du Mal*, « Texte et contextes », Paris, Magnard, 1993.

Sur ta jambe un poignard d'or reluisse encor;

Que des nœuds mal attachés  
Dévoilent pour nos péchés  
Tes deux beaux seins, radieux  
Comme des yeux...

Comment se manifeste l'événement fantastique dans ce poème? À travers les trous de la robe et des bas, de nœuds mal attachés. Bien entendu, ces vêtements élimés s'accordent avec la pauvreté de la jeune fille, mais ils représentent également une ouverture qui permet au poète de percevoir la beauté, de rêver. Cette ouverture crée la possibilité du mystère, comme le poignard d'or.

Chez Baudelaire, le fantastique perce subtilement la toile et menace de faire éclater le cadre de l'intérieur. Flaubert a remarqué cette tension au cœur de l'écriture baudelairienne. Dans une lettre à Baudelaire, il écrit: « *Vous avez trouvé le moyen de rajeunir le romantisme. (...) La phrase est toute bourrée par l'idée, à en craquer*<sup>17</sup>. » Le poète anglais T.S. Eliot reconnaît lui aussi cette menace d'éclatement du cadre formel:

*Le titre véritable de Baudelaire à être un artiste n'est pas qu'il ait trouvé une forme superficielle, mais qu'il était en quête d'une forme de la vie. Dans la forme mineure, il n'a jamais, en vérité, égalé Théophile Gautier, auquel il est significatif qu'il ait dédié ses poèmes; dans les meilleurs des poèmes légers de Gautier, il y a une satisfaction, un équilibre du contenu et de la forme, que l'on ne trouve pas chez Baudelaire. Il avait une capacité technique plus grande que Gautier, et pourtant le contenu de sentiments fait constamment éclater le vase*<sup>18</sup>.

Comment le vase éclate-t-il? « À une passante », qui sert à illustrer le thème de la foule et de la ville dans les éditions pédagogiques, offre, en dépit des apparences, un bel exemple du fantastique moderne et de la menace d'éclatement propice à l'irruption du fantastique.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

---

<sup>17</sup> Flaubert, *Lettres à Charles Baudelaire*, p.150. Citée par C. Pichois, p.805.

<sup>18</sup> T.S Eliot, « Baudelaire », 1930, in *Essais choisis*, Paris, Le Seuil, 1950, p.332.

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Je passerai outre les lectures traditionnelles de ce texte qui soulignent la fulgurance de la rencontre amoureuse en contexte urbain, mais j'aimerais insister sur le point culminant de la rencontre, décrite comme un coup de foudre : le regard échangé entre les inconnus, ce que l'anglais traduit comme *love at first sight*. C'est par l'œil de l'inconnue, « ciel livide », que le poète peut renaître à un nouvel ordre d'existence. L'œil, comme tantôt le trou, crée une ouverture vers le mystère. « *Avez-vous observé, écrit Baudelaire, qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne?*<sup>19</sup> »

### Le vase éclaté

La majorité des poèmes du recueil présentent des ouvertures, depuis le ventre maternel de « Bénédiction », jusqu'au gouffre du « Voyage », en passant par les « yeux perçants » des « Sept vieillards » et des « Petites vieilles », les « globes ténébreux » des « Aveugles », les « issues » ouvertes par la Prostitution qui « se fraye un occulte chemin » dans « Le Crépuscule du soir », etc. Cette isotopie n'est pas qu'une simple thématique. Elle est à mon avis la voie qui mène au fantastique, la fêlure originelle, la craque dans le tableau. L'ouverture regroupe des termes aussi variés que l'œil (yeux, regards, prunelles), la fenêtre, le miroir (eau, lac, fleuve), le ciel, le rêve<sup>20</sup>. La quête d'infini, du *nouveau*, passe par cette invitation au voyage, cette ouverture vers l'ailleurs. « [L]'œuvre fantastique, qui, à proprement parler, ne commence que là, c'est-à-dire sur la frontière du merveilleux<sup>21</sup> », se réalise donc chez Baudelaire dans la possibilité de son ouverture vers ce qui échappe au regard.

Dans « Le Gouffre », poème ajouté lors de la troisième édition, Baudelaire développe cette idée d'ouverture, de béance qui peut devenir menaçante. Il y révèle du même coup le principe générateur de la vision fantastique.

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
— Hélas ! tout est abîme, — action, désir, rêve,  
Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève  
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

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

---

<sup>19</sup> Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse, 19 Février 1860.

<sup>20</sup> L'œil représente l'ouverture vers l'âme, comme le miroir qui permet de refléter le visible, mais surtout de projeter l'imaginaire. Quant à la fenêtre, elle offre un cadre, un lieu d'observation du réel, mais elle peut aussi se refermer et ramener le poète en lui-même, comme dans le poème « Paysage » qui ouvre les « Tableaux parisiens ». Enfin, le rêve et le ciel sont les lieux par excellence de l'invisible et du mystère. Les blessures de toutes sortes, qui percent le corps, comme les plis, les rides et les creux, participent aussi, selon moi, de cette dynamique.

<sup>21</sup> Baudelaire, « De l'essence du rire », *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. p.201.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,  
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;  
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,  
Jalouse du néant l'insensibilité.  
— Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !

Ce vertige de la conscience, qui fait écho à l'insondable abîme de Pascal, rappelle la folie<sup>22</sup> qui menace les personnages des récits fantastiques de Gérard de Nerval, récits qui correspondent à ce que P.-G. Castex qualifie de « récit à explication subjective » dans sa typologie des récits fantastiques. Dans ces derniers, l'événement fantastique s'explique par l'ivresse, le rêve ou la folie du témoin. Le flâneur baudelairien, lui, a ses garde-fous, les Nombres et les Êtres : la poésie qui contient l'idée.

Le fantastique baudelairien se distingue donc par la rigueur de sa forme et la possibilité de son ouverture vers le *nouveau*. S'il ne répond pas exactement à la définition de Castex (« irruption du mystère dans le cadre de la vie réelle »), il invite cependant à voir le réel comme mystère à déchiffrer. En ce sens, ce fantastique s'inscrit dans une tendance plus moderne, reconnue par Joël Malrieu comme étant une « réflexion sur le réel<sup>23</sup>. » La figure du flâneur se double chez Baudelaire de celle du rêveur, du penseur, de l'esthète, perspective subjective propice au surgissement du mystère, contenu dans le cadre du poème.

### En guise de conclusion

Il y aurait plusieurs trous noirs, creux, plis, sinuosités, à explorer pour illustrer les particularités du courant fantastique qui traverse la poésie baudelairienne. Il n'a pas été question, par exemple, des pièces condamnées qui participent elles aussi du fantastique moderne, non seulement parce qu'elles sont contenues dans une forme poétique qui menace d'éclater et de dévoiler le mystère, mais parce qu'elles suscitent un sentiment d'étrangeté. Un « fantastique de l'*é-normité* monstrueuse<sup>24</sup> », propre à la littérature fin-de-siècle, se découvre avant l'heure dans les poèmes abordant le thème de l'homosexualité féminine notamment, un fantastique du *hors norme* qui peut apparaître monstrueux aux tenants du système hétéronormatif. Ce fantastique apparaît lorsque domine « une morale de la répression des désirs, des instincts, des sens et du corps<sup>25</sup> ». La condamnation des poèmes érotiques de Baudelaire montre que la répression n'a pas attendu la fin du siècle pour se manifester, le Second Empire se révélant un terreau propice à la naissance de ces *étranges fleurs*. Si l'*é-normité* des autres tableaux parisiens est passée inaperçue aux yeux de la censure, la perfection du vase y est sans doute pour quelque chose. Afin de mieux *juger de l'ensemble*, on ne peut cependant ignorer, à l'instar de Flaubert et de T.S Eliot, ses possibles fêlures.

---

<sup>22</sup> Baudelaire, *Journaux intimes* (p.668) : « Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbécilité*. »

<sup>23</sup> Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1992, p.37.

<sup>24</sup> Nathalie Prince, *Le Fantastique*, Paris, Armand Collin, coll. « 128 », 2008, p.58.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.58.