

L'expérience du passé mythique chez Baudelaire

EMILIE ANNE CHARTIER, *Université Laval*

RÉSUMÉ : L'imagerie du passé occupe une place considérable dans le recueil *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Les nombreuses références aux mythes fondateurs et aux figures anciennes issues de différentes époques jouent un rôle clé dans sa critique de la modernité. Notre article cherche cependant à montrer que ces références ne sont pas l'expression d'un regret ou même la représentation d'une époque meilleure. Nous nous intéresserons à la fonction de l'appareil mythologique et symbolique chez Baudelaire, à partir des poèmes « L'Idéal » et « Le Cygne », pour voir ce qu'ils révèlent sur la perte de l'idéal. L'étude de ces deux poèmes, mis en relation avec d'autres œuvres, nous permettra de mieux comprendre la nature de l'intervention du passé mythique et montrera par le fait même la place du mal chez le poète.

C'est surtout dans le cœur universel de l'homme et dans l'histoire de ce cœur que le poète dramatique trouvera des tableaux universellement intelligibles¹.

Charles Baudelaire, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris.

Introduction

C'est avec un ton endeuillé que Baudelaire écrit, dans un poème sans titre des *Fleurs du mal*, que « les natives grandeurs » et les « époques nues » forment à présent un passé révolu digne d'amour et d'hommages². La fertilité de Cybèle a été troquée pour un « Dieu de l'utile », celui du progrès moderne qui s'empare de Paris à son époque. Le souvenir de ce temps mythique où l'on pouvait jouir « sans mensonge » semble affliger le poète d'un certain sentiment

de nostalgie. Bien que dans ce poème la lumière soit associée au temps mythique alors que la modernité est présentée comme un « noir tableau plein d'épouvantement » et que les corps maigres de nos « races malades » aient piètre allure devant le « cœur gonflé » de la louve romaine, la perte dont parle Baudelaire est à comprendre avant tout en termes ontologiques. Ainsi, les « lumières » du passé n'apparaissent pas comme les rayons d'une époque meilleure, mais fournissent plutôt l'éclairage nécessaire pour saisir le caractère atemporel du mal. Les figures mythologiques ne sont plus simplement des références historiques ou poétiques, mais elles deviennent, sous la plume de Baudelaire, des métaphores qui expriment l'universalité de sa souffrance. Car c'est bien l'histoire de ce cœur universel que le poète tente de déchiffrer dans ses *Fleurs du mal*, et à laquelle nous nous intéresserons dans cette étude. Plus précisément, nous tâcherons de comprendre comment l'intervention du passé chez Baudelaire agit davantage comme un vecteur poétique de sa mélancolie qu'à titre d'idéal. Le poème « L'Idéal³ » fournira le premier tableau de notre analyse et permettra d'établir que les références à un passé révolu ne présentent pas tant l'expression d'un regret, mais l'illustration d'une défaite irrémédiable. Par la suite, l'étude du poème « Le Cygne⁴ » nous permettra de comprendre pourquoi cette chute est interprétée en termes d'exil par le poète. La promenade dans Paris est chargée d'une dimension allégorique et le sentiment de perte qui en ressort est restitué par des références au passé, des métaphores nées du souvenir d'un autre monde qui surgissent dans sa mémoire. Or, comme nous nous efforcerons de le montrer, il ne s'agit pas d'un appel nostalgique à la terre perdue, mais d'une tentative d'inscrire son expérience dans un récit allégorique où le présent côtoie le passé.

La chute de l'idéal

Pour comprendre la nature de l'intervention du passé chez Baudelaire, il est nécessaire d'interroger le statut de l'idéal tel qu'il apparaît dans le poème homonyme issu des *Fleurs du mal*, lequel offre un portrait révélateur du rôle qu'occupe le passé dans la représentation de l'idéal, et parallèlement, dans l'échec de celui-ci. La première strophe s'ouvre sur une description des beautés

divertissantes de son « siècle vaurien », que le poète considère comme impropres à son cœur. Alors qu'elles sont pourtant le produit de son époque, Baudelaire dit de ces « beautés de vignettes » qu'elles sont déjà avariées et donc qu'elles ne traverseront pas le temps. Pointé du doigt dans la deuxième strophe comme disciple de ce siècle, Gavarni est un dessinateur de tradition décorative, qui décrit les mœurs et les galanteries de l'époque avec légèreté et humour. Pour Baudelaire, il est paradigmatique d'un siècle qui se complait dans le superficiel et dépeint de fausses beautés anémiques. Ce « poète des chloroses » ne produit que des roses pâles, sans force, alors que lui a besoin de rouge vif : « je ne puis trouver parmi ces pâles roses / Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal⁵ ». La teinte « idéale » qui pourra satisfaire son cœur abyssal est à trouver ailleurs, dans des figures du passé. Les trois dernières strophes du poème relateront le voyage temporel qu'effectue le poète pour trouver la fleur idéale, voyage qui, comme nous le verrons, prendra plutôt les traits d'une chute dans le passé.

Baudelaire aperçoit en premier lieu son rouge ardent chez Lady Macbeth, personnage shakespearien célèbre tant en raison de l'orchestration répétée de meurtres que pour la blancheur de ses mains, et dont l'âme est dite « puissante au crime ». Son histoire est le théâtre de multiples contradictions : à la fois meurtrière et innocente, elle trouve sa puissance dans le fait d'introduire la mort dans la vie, mais cette même puissance la poussera au suicide. Femme stérile, elle transforme le lait, symbole de la bonté de la vie, en fiel⁶. Si Baudelaire y reconnaît son rouge idéal, ce n'est pas en raison de son affinité scabreuse avec la mort, mais plutôt parce qu'elle incarne la mise en mots du mal. Ce qu'elle crée passe uniquement par le langage, sa parole est puissante au crime, non ses mains. Dans la pièce de Shakespeare, Lady Macbeth ne tue personne, mais elle incite au mal par la persuasion. Le seul meurtre commis de ses propres mains, et non par l'intermédiaire de la parole, est dirigé contre elle-même. La volonté de puissance et l'énergie vitale qui l'habitent sont hautement paradoxales, puisqu'elles sont productrices et destructrices à la fois. De plus, son somnambulisme légendaire caractérise une forme de lucidité dans le rêve, une capacité à voir dans la nuit, auquel le poète

s'identifie à de nombreuses reprises dans les *Fleurs du mal*⁷. Lady Macbeth, poursuit-il au onzième vers, est le rêve d'Eschyle qui se réalise en méditerranée (« climat d'autans »). Père de la tragédie grecque, il met en scène le rêve de Clytemnestre dans la pièce *Les Choéphores*. Tel que rapporté par le chœur, la mère s'y vit porter dans son ventre un serpent. Après qu'elle l'eut mis au monde, elle nourrit le monstre au sein. Son fils Oreste, en écoutant le récit de ce rêve, demanda si le sein de sa mère était blessé par la bouche du serpent. « Si ! – répondit le chœur – Un caillot de sang se mêlait à son lait⁸ ». À l'aune de cette prophétie et poussé par sa sœur, Oreste deviendra lui-même l'enfant monstre et fera couler le sang de sa mère. Cette image du lait maternel changé en sang ou en poison que Lady Macbeth et Clytemnestre ont en partage est emblématique de la vitalité qui devient une malédiction. Chez Baudelaire, la malédiction de la mère qui enfante le monstre poète apparaît dès la première strophe du tout premier poème des *Fleurs du mal*, « Bénédiction⁹ ». L'œuvre s'ouvre sur l'arrivée du poète dans le monde, et c'est d'abord la mère, « épouvantée » et « pleine [enceinte] de blasphèmes », qui lance un cri au ciel et maudit la nuit « où [son] ventre a conçu [son] expiation¹⁰ ». Le malheur du poète est présenté comme une condition incurable, son existence est maudite et, dès sa naissance, la vie prend les traits d'un châtement.

Un pas de plus est franchi dans la dernière strophe, une foulée qui amène le lecteur aux temps primitifs par l'intermédiaire de *La Nuit* de Michel-Ange, statue représentant la déesse grecque Nyx. Fille du chaos primordial et divinité primitive, elle n'a pas de mère, mais elle-même engendrera entre autres Hypnos (le sommeil) et Thanatos (la mort). Les traits de Nyx sont « façonnés aux bouches des Titans », ils ne sont pas faits pour celles des hommes. Le poème met en contraste les beautés de vignettes de son siècle et les « appas » de la déesse, respectivement mentionnés au premier et dernier vers. Bien plus qu'une simple expression de grandeur, les Titans renvoient aux divinités primordiales issues des enfants de Chaos et représentent les forces primitives du monde, fondamentalement négatives¹¹. Ils incarnent les différents types de violences et d'énergies sombres que l'on retrouve chez les mortels. Ce sont en quelque sorte les

forces inverses de l'ordre du monde, qui luttent contre l'harmonie que Zeus tente d'instaurer. Tout à l'opposé de la faiblesse anémique, ils emploient à dessein leur puissance pour empêcher l'avancée du progrès rationnel qu'incarne le dieu du Ciel.

Les deux premières strophes du poème se font l'écho du temps présent, le XIX^e siècle de Baudelaire et de Gavarni. Les deux dernières strophes, plus courtes, contiennent à elles seules trois époques qui apparaissent en ordre antéchronologique : le XVI^e siècle de Shakespeare, le VI^e siècle av. J.-C. avec Eschyle et le temps primitif de Nyx et des Titans. Ce qui au départ semblait offrir un triptyque de l'idéal poétique de Baudelaire apparaît maintenant comme le tableau d'une chute, de la défaite de l'idéal. Autant de figures tragiques qui dévoilent la véritable couleur des forces créatrices, exhortant le lecteur à reconnaître l'empreinte du mal dans le monde. Le poème ne consiste pas à rappeler de manière nostalgique les véritables beautés qui étaient reconnues au temps de Shakespeare, car Lady Macbeth n'a jamais été une idole, elle était un personnage tout aussi noir et tragique trois siècles auparavant. Ce que « L'Idéal » expose est avant tout la défaite de l'idéal. En tâchant d'arrêter son cœur sur une figure qui saurait satisfaire la profondeur de son âme, le poète effectue une chute dans le passé jusqu'au fond du gouffre, à savoir jusqu'au mythe de la création de l'univers. Il fixe le sens de la défaite dans un récit mythologique. Les Titans, dernier mot du poème, injectent le mal dans l'humanité dès ses balbutiements, faisant de la souffrance une marque constitutive de l'existence. La référence à ce passé mythique révèle que l'échec inexorable de l'idéal est le fait de la condition humaine, et parallèlement, montre l'impossibilité d'une réelle nostalgie. La tâche du poète ne sera donc pas de chercher ou même de recréer un nouvel idéal, mais de cueillir les fleurs qui naissent de ces racines maudites. C'est à cette fécondité dans le mal qu'il faut à présent s'intéresser, en interrogeant la portée poétique de l'expérience de la perte.

La métaphore en exil

Extrait des « Tableaux parisiens », le poème intitulé « Le Cygne¹² » relate une promenade dans la ville de Paris à l'ère de grandes

transformations qui marquent l'arrivée de la modernité et fait resurgir dans la mémoire de Baudelaire le récit de personnages éternellement étrangers. Dedicacé à Victor Hugo qui était exilé au moment où Baudelaire écrit, tout le poème se présente comme un hommage à la figure de l'exil. Il permet d'interroger le statut de l'exil imaginaire de Baudelaire et de remettre en question la nature du regret. Ce pèlerinage poétique commence dans le Carrousel de Paris, certes, mais le poème s'ouvre dans l'esprit de Baudelaire, avec le souvenir d'Andromaque. Il pense au Simois, non pas au fleuve de Troie, mais à son double « menteur » situé à Buthrote et baptisé ainsi en souvenir de l'original, de la terre natale perdue. Il apparaît dans l'Énéide de Virgile lorsque la veuve Andromaque se réfugie dans une forêt sacrée pour pleurer le cercueil vide d'Hector, son défunt mari¹³. Quelle que soit la plume qui inspire l'Andromaque de Baudelaire – Homère, Euripide, Virgile, Racine – les grands traits de son récit font d'elle une figure paradigmatique de l'exil, et plus précisément de la nostalgie malade de la terre perdue. Épouse d'Hector, fils du roi de Troie qui fût tué par Achille lors du massacre de la ville, la veuve Andromaque sera prise comme butin de guerre, mariée de force à Pyrrhus et contrainte à l'exil. À la mort de Pyrrhus, elle reprendra le royaume avec le frère d'Hector, Hélénius, dans lequel ils reproduiront une ville simulacre de Troie dans l'espoir de trouver une certaine consolation à travers le souvenir de leur paradis perdu.

Il est intéressant de constater que Baudelaire se remémore le Simois menteur et non le fleuve idéal. Étrangement, c'est ce premier qui fait resplendir la grandeur d'Andromaque, alors qu'il représente pourtant la perte de ce qui la rendait puissante, l'illustration même de sa défaite. Pour Baudelaire, ce qui fait « l'immense majesté » de cette femme est sa condition de vaincue, ses « douleurs de veuve », et non ce qu'elle était avant. Dès l'ouverture, il apparaît donc clair que l'expérience de nostalgie propre à l'exil est vécue différemment par le poète. La beauté est à tirer de la souffrance, du mal constitutif dont cette expérience présente les signes, et non du monde perdu sublimé par l'exilé. Ce renversement permet de comprendre que le poète, bien qu'il exècre réellement la modernité, y trouve néanmoins un objet de fascination – objet qui est proprement poétique comme

nous le verrons par la suite –, en tant qu'il offre un tableau du mal qui avive sa mémoire.

Le souvenir de cette figure mythologique « a fécondé sa mémoire fertile » alors qu'il marchait dans le nouveau Carrousel, écrit le poète dans la deuxième strophe¹⁴. Sa promenade a lieu à l'époque des travaux du Baron d'Hausmann, qui transforment voire réinventent la ville de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le projet est mené dans une optique bien plus large que la simple révolution architecturale : il a une visée idéologique. Ces transformations cherchent à faire table rase des événements récents, à étouffer le climat insurrectionnel qui pouvait subsister chez les habitants, et par le fait même, se présentent comme le refus obstiné d'assurer la continuité historique. La laideur étant un terreau fertile pour l'immoralité et l'esprit de révolte, les lieux comme le vieux Carrousel seront vidés de leur essence. En plus d'être peuplé par la classe ouvrière, il s'agissait d'un repère pour les intellectuels anticonformistes et les hommes de lettres marginaux. Baudelaire, lorsqu'il localise le moment déclencheur de sa réminiscence dans la traversée du nouveau Carrousel, réfère consciemment à ce tournant d'oubli forcé qui donna à certains habitants l'étrange sentiment d'être exilés chez soi. C'est en ce sens que le poète écrit, dans la deuxième strophe, qu'une ville peut changer sans nécessairement suivre le rythme du cœur des mortels. L'assainissement de la ville représente pour Baudelaire un pas dans la direction inverse de celle qui oriente son travail poétique. Alors que les transformations de la ville marquent une avancée dans la modernité, le poète effectue un retour éclairé au passé. Il voit en esprit toutes ces constructions inachevées et le spectacle de ce chantier lui rappelle ce qui s'y trouvait auparavant, à savoir une ménagerie. La ménagerie dont il se souvient n'est pas celle du jardin des plantes, qui a été épargnée par la vague haussmannienne, mais il s'agit plutôt d'une référence à l'atmosphère qui régnait naguère dans l'ancien quartier du Carrousel. L'image du cygne, lourde de signification, fait son apparition dans le poème de Baudelaire à la manière d'un messager venu d'un autre monde. L'oiseau blanc « évadé de sa cage » relève donc avant tout d'une métaphore, en tant qu'il est le symbole même

de la métamorphose. Cette référence implicite à Ovide, autre figure emblématique de l'exil, qui deviendra explicite à la septième strophe, permet de renforcer cette idée. Dans ses *Métamorphoses*, la forme du cygne en est toujours une « empruntée », c'est-à-dire qu'elle est ultimement le produit d'une transformation, et en ce sens, sa signification première est à trouver ailleurs qu'en l'animal lui-même¹⁵. Il porte avec lui le souvenir et la charge symbolique des mythes anciens, mais une fois placé dans le monde moderne, toute sa splendeur détonne. Son plumage blanc se noircit au contact de la poussière qui couvre le « sol raboteux » et il cherche l'eau dans ce qui était autrefois un étang, mais est à présent vidé de son contenu. Il en appelle au ciel et exhorte la nature à reprendre son cours. La situation paradoxale du cygne dans la ville, dont la discordance est renforcée par l'usage d'oxymores (sa blancheur noircie, le ruisseau sans eau, etc.), permet d'exprimer de manière allégorique celle du poète plongé dans la modernité, et comme nous le verrons par la suite, celle du poète qui « apparaît en ce monde ennuyé¹⁶ ».

Cet animal dissonant est présenté par Baudelaire comme un « mythe étrange et fatal », mythe ovidien certes, mais que le poète se réapproprie. Dans la dernière strophe de la première partie, Baudelaire métamorphose – et plus précisément anthropomorphise – le cygne en lui donnant la forme de l'*homo erectus* d'Ovide : « Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide, / Vers le ciel ironique et cruellement bleu, / Sur son cou convulsif tendant sa tête avide / Comme s'il adressait des reproches à Dieu!¹⁷. » Au premier livre des *Métamorphoses*, l'homme est décrit comme le plus distingué des animaux, puisqu'il est debout : sa tête est tendue vers le ciel pour contempler le monde divin tandis que les autres bêtes sont courbées¹⁸. En redressant la tête de son oiseau, Baudelaire opère un double renversement. D'une part, le regard dirigé vers les cieux n'est plus tant contemplatif que plaintif : son cou est tendu « comme s'il adressait des reproches à Dieu¹⁹ ». D'autre part, le comportement distinctif de l'être humain est attribué à l'animal. Dans la métamorphose de Paris, c'est l'homme qui a les yeux rivés sur le pavé. Tout comme à la dixième strophe, Andromaque est dépeinte d'après le portrait ovidien de l'animal : « Andromaque,

des bras d'un grand époux tombée, / Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus, / Auprès d'un tombeau vide en extase courbée²⁰ ». En reprenant ces deux caractéristiques propres au récit de la genèse des *Métamorphoses* – la courbure et l'érection – Baudelaire montre que la souffrance est une posture fondamentale de l'être humain. L'exil, tant celui du cygne que celui d'Andromaque, prend les traits de la condition humaine originelle telle qu'Ovide l'a imaginée. De plus, en inversant la forme animale et humaine, Baudelaire offre une nouvelle signification au cygne et à Andromaque, qui n'est plus seulement symbolique ou mythologique, mais relève d'une même allégorie illustrant la souffrance du poète. La verticalité est attribuée à l'oiseau et la courbure, à l'être humain, donnant ainsi à ces personnages une fonction équivalente de porte-parole du poète²¹. Comme le formule justement John E. Jackson, « Baudelaire [pense] sa propre situation historique à la fois à travers l'identification à une figure mythique et à travers une vision qui, pourrait-on dire, allégorise celle-ci en même temps qu'elle définit son rapport à son époque²² ». Cette identification aux mythes permet certes de définir son rapport à la modernité, mais à plus forte raison, elle délocalise la souffrance du poète pour la réinscrire dans une expérience plus générale du mal, qui n'est pas propre à une époque.

Dès la fin de la première partie, nous sommes à même de comprendre que la nature de l'intervention du cygne est allégorique. Elle incarne l'expérience de la poésie ovidienne; expérience qui pourrait se comprendre comme l'allégorisation du monde, le geste poétique de relire les transformations de Paris en tant que métamorphoses. L'image du cygne prend sur elle l'ensemble des figures de l'exil qui apparaissent dans le poème. Si la référence à Ovide nous permet de saisir le caractère originel que revêt cette souffrance chez Baudelaire, les gestes du cygne ne sont toutefois plus du même ordre. L'auteur des *Métamorphoses* voyait dans l'élévation de l'être humain une démonstration de la proximité entre le divin et lui, une obligation à contempler son semblable, alors que dans « Le Cygne » – et tout au long des *Fleurs du mal* – cette condition humaine est vécue comme une malédiction pour le poète. Elle illustre l'expérience de la perte que Baudelaire associe

à celle d'être jeté dans le monde, la fuite du poète hors de la cage maternelle. Un rapprochement peut être fait avec « Bénédiction », où le geste de contemplation devient un geste de lamentation. Tout comme le cygne ne peut qu'accuser le ciel de ses souffrances, le poète ne peut qu'accepter la souffrance, condition irrémédiable qui l'afflige, comme une bénédiction fatale reçue d'un trône vide.

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

– « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés²³.

De manière analogue, et d'autant plus significative, cette association entre le mouvement de plainte et la figure du poète exilé sur terre fait écho au poème « Les Phares », dans lequel Baudelaire rend hommage à huit grands peintres qui ont su faire le portrait de la souffrance et extraire la beauté du mal. Après avoir énuméré ces « phares » de l'histoire, en passant par Michel-Ange et Goya, le poème se clôt sur trois strophes que nous nous permettrons de citer *in extenso*.

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !²⁴.

Cet « ardent sanglot » apparaît comme le propre de la condition humaine dont certains artistes nous offrent le témoignage, ou du moins, le propre d'une certaine lignée de « cœurs mortels » dans laquelle Baudelaire s'inscrit en parlant au « nous ». Il n'est pas sans rappeler le cri que pousse le cygne vers le ciel pour témoigner de la violence de sa condition : un animal mythique et divin jeté dans la crasse d'un Paris où s'échafaude la modernité. Sa condition est de l'ordre de la « malédiction », du « blasphème » et son cri est la seule démonstration possible de sa « dignité ». Dans son bassin vide, l'oiseau se lamente : « "Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?"²⁵ ». Le chant du cygne prend ici la forme d'une plainte poétique, la dernière expression de sa souffrance. L'usage que fait l'animal de figures de style comme le chiasme et le ton lyrique de ce vers renforcent cette idée selon laquelle le chant symbolise ultimement l'acte poétique.

L'allégorie comme remède

La seconde partie du poème s'éloigne en quelque sorte de la promenade dans la ville pour laisser place à une exploration plus intime des pensées du poète. Si « Paris change », la mélancolie de Baudelaire, elle, ne bouge pas. Cette désynchronisation entre la souffrance du poète restée intacte et la métamorphose de son environnement donne à son expérience mélancolique les traits d'un exil. Tout pour lui, « palais neufs » ou « vieux faubourgs », est transformé en allégorie. Baudelaire illustre ce sentiment d'être en décalage avec le monde extérieur en inversant le rôle du réel et de l'imaginaire : « tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs²⁶ ». Tout ce qui est matière réelle est pour lui matière à allégorie. Et inversement, les pensées qui surgissent dans son esprit sont plus concrètes que la pierre devant ses yeux. Par ce jeu allégorique, le poète souligne à la fois sa distanciation par rapport au réel et l'omniprésence de son monde intérieur, le seul qui lui semble vrai. Les transformations de Paris sont interprétées comme des métamorphoses : le réel devient un monde poétique et ce qui colonise sa mémoire, à savoir son imagination et ses souvenirs, a une plus grande force d'attraction que le monde extérieur. À la

manière d'Andromaque, qui construit un royaume à partir du souvenir de son idéal déchu, dans lequel chaque monument est porteur d'une double signification, le sentiment d'exil de Baudelaire l'amènera dans son propre Paris imaginaire où les échafaudages sont des métaphores et où l'étang vidé de son eau prend la forme du Simoïs menteur.

À la neuvième strophe, le spectacle du chantier de Paris rappelle une image à son esprit : « Aussi devant ce Louvre une image m'opprime : / Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime / Et rongé d'un désir sans trêve!²⁷ » Lorsqu'il est devant le Louvre, ce n'est pas tant le palais qui l'opprime, mais l'allégorie que sa vue fait naître dans son esprit. Ce monument, qui devait être une « Mecque de l'intelligence [...] où l'on [trouverait] tous les magnifiques progrès de l'art contemporain²⁸ », évoque chez Baudelaire le souvenir oppressant de son cygne égaré. Il est ridicule car il n'appartient pas au monde dans lequel il est jeté et il détonne dans le décor moderne. Toutefois, le sublime de la scène est préservé, puisque le cygne conserve dans sa mémoire le souvenir de sa nature, il est dit plein de désirs et son cœur ne peut changer à la convenance du monde extérieur. À plus forte raison, c'est le caractère allégorique du poète en exil qui rend la scène sublime, précisément parce que sa signification transcende les époques. Le mal que nous décrit le poème n'est donc pas le propre de son temps, mais relève plutôt d'une condition ontologique, laquelle peut être illustrée par l'expérience d'Andromaque « [tombée] des bras d'un grand époux » et condamnée à se courber devant un tombeau vide, ou par « quiconque [ayant] perdu ce qui ne se retrouve jamais²⁹ ». En ce sens, la déroute de l'oiseau blanc dans « Le Cygne » renvoie à une expérience plus générale que l'échec du poète, qui est plutôt celle d'être au monde. Le rapprochement avec « L'Albatros³⁰ » est certainement des plus parlants, puisque le poète est décrit comme « exilé sur le sol au milieu des huées », semblable à un oiseau qui est beau dans son élément, mais ridicule sur terre. Le poète y est comparé à ces voyageurs ailés, les albatros, qui sont misérables et risibles avec leurs longues ailes qui traînent sur « les planches ». Bien qu'ils soient « infirmes », ils ne le sont qu'en fonction de la

réalité qui les entoure, alors qu'ils sont sublimes ailleurs tout comme le cygne. L'albatros est le « roi de l'azur », le « prince des nuées », mais également une bête apathique et absurde une fois jeté hors de son paradis céleste. L'expérience de la modernité est comparable certes à celle de l'exil ou de la défaite, mais l'idéal perdu n'en ressort pas idéalisé *a posteriori*, car l'exil est avant tout une métaphore qui illustre le sentiment d'étrangeté au monde, une condition dont la veuve Andromaque et l'albatros nous fournissent un précieux témoignage.

L'avant-dernière strophe du poème fait référence au mythe fondateur de la civilisation romaine, avec l'histoire des frères Remus et Romulus allaités par la Louve³¹. Baudelaire pense alors à tous ces orphelins du monde qui n'ont que la douleur pour s'abreuver : « À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs / Et têtent la Douleur comme une bonne louve ! / Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !³². » En comparant l'expérience de l'exil à une fleur qui sèche, Baudelaire fournit une importante clé de lecture pour le poème. Les fleurs dont il nous parle sont des beautés extraites de la souffrance, les *fleurs* que le poète cueille dans le *mal*. Pour tous les exilés, quelle que soit leur époque, le sol nouveau est inadéquat à leur nature, mais il est néanmoins un terreau fertile pour la mémoire. En remontant jusqu'au mythe civilisateur de la cité romaine, Baudelaire donne à voir l'atemporalité de cette condition et expose le caractère constitutif de la perte de l'idéal. Indépendamment des déterminations propres à chaque époque, le sentiment mélancolique d'être partout en exil ne change pas. Le refuge du poète sera « la forêt où mon esprit s'exile », le vaste monde de la mémoire où les souvenirs peuvent résonner « à plein souffle du cor ! », où le poète peut changer les monuments en allégories et rappeler à la vie les vaincus³³. Ce n'est donc pas un lieu ou une époque déchue à proprement parler qui servira d'asile au poète, mais un exil hors du monde réel, dans son imaginaire. Une idée analogue est formulée dans le poème en prose issu du *Spleen de Paris*, « Any where out of the world », mettant en scène un dialogue entre le poète et son âme au sujet de « cette question de déménagement³⁴ ». Le poème a recours à l'image de l'hôpital comme

métaphore de la vie, où tous les malades qui y séjournent, incluant Baudelaire, ont l'intime croyance qu'ils seraient mieux ailleurs et même qu'ils pourraient guérir si leur lit était déplacé dans ce lieu idéal. Cet « ailleurs » est perçu ainsi uniquement parce que son idéalisation est imaginaire et qu'il n'a pas encore été exposé à la présence du malade, c'est-à-dire qu'il est encore immunisé contre la souffrance. « Je serai toujours bien là où je ne suis pas », écrit par la suite Baudelaire. Incapable de situer un monde qui convienne à son cœur, il en conclut, non sans sagesse, que l'unique paradis possible est « n'importe où, pourvu que ce soit hors de ce monde³⁵ ». Le poème se clôt sur l'aveu d'échec de son âme, qui laisse croire que seule la mort pourrait le guérir de cette maladie qu'est la vie. Cependant, comme « Le Cygne » nous a permis de le constater, cet ailleurs peut prendre une autre forme que la mort. « Hors du monde » signifie également « hors de ce monde », faisant de l'exil de Baudelaire une expérience poétique, où le « déménagement » se vit à travers l'allégorie³⁶.

Au regard des précédentes considérations sur « Le Cygne », force est d'admettre qu'on ne peut déduire de l'intime solidarité, voire fraternité, dont Baudelaire fait preuve envers les exilés une forme de regret envers une époque perdue ou un désir de vivre dans le passé. L'énumération sans fin du dernier vers – « [Je pense] aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!³⁷ » – restitue le sentiment de l'exil dans la condition ontologique du poète, dont la naissance est symbole de chute, comme l'indiquaient « L'Albatros » et « Bénédiction ». Le poète utilise ce retour dans le temps infini, à la manière d'une promenade à rebours, pour montrer qu'on ne peut ni arrêter ni situer ce long sanglot qui, pour reprendre la formule du poème « Les Phares », finira par mourir au bord de l'éternité. Il n'est donc pas tant le fait d'une époque que le dévoilement d'un mal radical qui aiguillonnent certains cœurs tragiques alors que d'autres le répriment et le nient. Baudelaire n'idéalise pas le passé auquel il réfère, mais l'utilise pour construire une allégorie qui transcende l'expérience temporelle. Les références aux figures mythologiques sont parties prenantes de cette allégorie puisqu'elles offrent les signes d'un mal plus général, atemporel et constitutif de l'existence

humaine. Le regard en apparence nostalgique qu'il pose par derrière son époque est une manière de redonner à la condition humaine son aspect tragique, tout comme la figure de l'exilé devient une métaphore pour exprimer l'expérience d'une souffrance commune. En remontant jusqu'au temps mythique et en terminant sur une énumération infinie, « Le Cygne » permet d'inscrire dans l'histoire de l'humanité l'expérience d'une souffrance qui peut sembler *a priori* isolée ; il fait du mal un mythe, un récit allégorique dont le poète a pour tâche de déchiffrer les symboles.

Conclusion

Au sujet de l'âge d'or chez Baudelaire, Patrick Labarthe écrit : « L'appareil mythologique n'est là que pour dénoncer l'hiatus entre l'âge héroïque et un âge où la réduction systématique des objets à leur valeur marchande voue les figures du mythe à n'être que les vestiges pluralisés, les signes vides d'une plénitude perdue³⁸ ». L'intervention du temps mythique et des Anciens a certes une valeur dénonciatrice comme nous l'avons vu avec la première partie du poème « Le Cygne », mais elle ne peut être réduite à ce rôle négatif. Loin de servir à la simple démonstration de la perte qui accompagne l'arrivée du monde moderne, les références mythologiques semblent bien occuper une fonction positive chez Baudelaire. Là où le progrès aspire au dévoilement des mystères et à la simplification de la vie humaine, le poète réinjecte le mythe dans le monde et rappelle l'importance du chaos primitif de notre « race maladive ». Comme nous avons cherché à le montrer, l'intervention d'une figure comme celle d'Andromaque, les souvenirs d'un temps mythique et les références à une époque révolue sont avant tout des métaphores, une matière poétique qui révèle la profondeur des racines du mal. Le poème « L'Idéal » ne fait pas l'éloge d'un âge d'or, mais annonce plutôt le caractère irrémédiable d'une perte qui, elle, est hors du temps. Alors que traditionnellement l'idéal agit comme une force qui appelle au dépassement, la défaite de l'idéal chez Baudelaire conditionne le retour symbolique au passé. Dans « Le Cygne », le témoignage intime de sa mélancolie côtoie des figures mythologiques et iconologiques, et si ces différentes tonalités s'entrechoquent

parfois, elles deviennent harmonieuses une fois replacées dans une même allégorie. Devant le spectacle d'un monde au « pavé sec » et au « sol raboteux », Baudelaire rappelle que « le mythe est un arbre qui croît partout en tout climat, sous tout soleil, spontanément et sans boutures. [...] Comme le péché est partout, la rédemption est partout ; le mythe partout³⁹ ». Et la « forêt où [son] esprit s'exile », celle où les mythes fertilisent le sol de sa mémoire, devient l'unique échappatoire à ce « camp de baraques » en apparence stérile⁴⁰.

-
1. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, Les Belles Lettres (coll. Le Corps Éloquent), 1994, II, p. 26.
 2. *Id.*, *Les Fleurs du mal*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard (coll. Nrf.), 1996, V, p. 40-41. (Toute référence future au recueil des *Fleurs du mal* se fera à cette édition).
 3. *Ibid.*, XVIII, p. 52-53.
 4. *Ibid.*, LXXXIX, p. 125-127.
 5. *Ibid.*, p. 53.
 6. Shakespeare, *Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, Acte 1, Scène 5, p. 126.
 7. Nous pouvons penser entre autres à « De Profundis Clamavi » où la vie du poète ressemble à une nuit éveillée sans fin : « Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, XXX, p. 65.). Le sommeil rend possible l'oubli, à la manière d'une mort temporaire, il permet de marquer le passage du temps et le commencement d'une nouvelle journée. Le poète souffre de sa lucidité nocturne, qu'il rapproche de la lumière des étoiles dans « Obsession » : « Comme tu me plairais, ô nuit ! sans ces étoiles / Dont la lumière parle un langage connu ! / Car je cherche le vide, et le noir, et le nu ! » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, LXXIX, p. 114.). Lady Macbeth partage avec Baudelaire cette expérience de lucidité nocturne, où le rêve et la réalité se confondent. Cela permet également d'expliquer l'importance de la déesse Nyx (la nuit) qui apparaîtra dans la dernière strophe.
 8. Eschyle, *Tragédies*, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres (coll. Budé), 1962, p. 301.
 9. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 35.
 10. *Ibid.*

11. Sur la généalogie des divinités primitives, de Chaos aux descendants de Zeus, cf. Hésiode, *Théogonie*, trad. A. Bonnafé, Paris, Payot & Rivages, 1993.
12. Publié en janvier 1860 dans le journal *La Causerie*, « Le Cygne » fera partie de la section « Tableaux Parisiens » qui fût annexée aux *Fleurs du mal* en 1861.
13. Cf. Virgile, *Énéide*, trad. J.-P. Chausserie-Laprée, Paris, Éditions de la Différence, 1993, Chant III, lignes 300-305, p. 135.
14. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 125.
15. Il apparaît aux livres II et VI. Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1969, vol. 1-2. De plus, le cygne est souvent utilisé pour symboliser le poète en général. L'oiseau étant associé à Apollon, il représente la grandeur de la poésie et de la musique. De manière analogue, le « chant du cygne » renvoie à la dernière œuvre d'un artiste, expression formée à partir de la légende voulant que l'oiseau ne puisse chanter qu'à l'approche de sa mort. Notons également que l'appellation « Cygne de Mantoue » est une référence à Virgile, poète qui est à la fois l'inspirateur de Baudelaire et d'Ovide au sujet de la figure d'Andromaque.
16. Tel que formulé dans « Bénédiction ».
17. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 126.
18. Ovide, *op. cit.*, Livre I, p. 72-88.
19. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 126.
20. *Ibid.*, p. 126-127.
21. Cf. John E. Jackson, « Mythe et histoire dans *Les Fleurs du mal* », *L'Année Baudelaire*, Paris, vol. 13-14 (2009-2010), p. 287.
22. *Ibid.*, p. 286.
23. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 37.
24. *Ibid.*, p. 43.
25. *Ibid.*, p. 126.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. En février 1848, peu avant son exil, Victor Hugo écrivit au sujet de l'achèvement du Louvre une note expliquant sa vision du palais et donnant son approbation pour la suite des travaux. Cf. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Paris, Hetzel & Quantin, 1882, vol. I, « Avant l'exil : 1841-1851 », note 6, p. 574.
29. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 126-127.
30. *Ibid.*, II, p. 38.

31. Cela fait écho aux diverses références que nous avons mentionnées précédemment concernant le lait maternel légal – avec Lady Macbeth qui change le lait en fiel – et la malédiction qui afflige la mère – avec Clytemnestre qui met au monde sa propre malédiction, tout comme la mère de Baudelaire dans « Bénédiction ».
32. *Ibid.*, p. 127.
33. *Ibid.*
34. *Id.*, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, éd. R. Kopp, Paris, Gallimard (coll. Nrf.), 1994, XLVIII, p. 220-221.
35. *Ibid.*, p. 221.
36. *Ibid.*, p. 220-221.
37. *Id.*, *Les Fleurs du mal, op. cit.*, p. 127.
38. Patrick Labarthe, « La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1 (mars 1997), p. 70.
39. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, op. cit.*, p. 42-43.
40. *Id.*, *Les Fleurs du mal, op. cit.*, p. 125-127.