

Séquence 1 : Charles Baudelaire, *LES FLEURS DU MAL*, 1857

Parcours : Alchimie poétique : la boue et l'or

Problématique : En quoi le langage poétique relève-t-il d'une « alchimie » ?

Lecture linéaire : Texte n°3 « Spleen », Section « Spleen et Idéal », *LFDM*, C. Baudelaire, 1857

MHV

Construction de l'enjeu de la lecture :

Éléments de contexte

Charles Baudelaire a été longtemps reconnu pour être l'auteur d'un seul livre, *Les Fleurs du mal*, publiées en 1857 (pour la 1^{ère} édition) - avant que l'on redécouvre ses autres écrits, notamment ses *Petits poèmes en prose* paru sous le titre *Le Spleen de Paris*, en 1869. Aussitôt paru, le recueil *Les Fleurs du Mal* est condamné pour « délit d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs » (ce n'est qu'en 1949 que la cour de cassation annulera la condamnation).

Quatre poèmes portent le titre de « Spleen » dans la 1^{ère} section (qui est la plus longue) des *Fleurs du Mal*. Ils ne font pas partie des pièces condamnées en 1857, mais ils définissent exactement l'état poétique fondamental de Baudelaire : un état dépressif profond certes, mais poétiquement très fertile.

Ce *Spleen* est le 2nd de la série. Comme les 3 autres poèmes, il est écrit au présent (d'énonciation) : le poète parle de son état à un moment précis, quand il ressent « l'Ennui » de vivre. Mais le poème se distingue des 3 autres par sa forme irrégulière : 24 vers, distribués en 3 strophes d'inégale longueur : 1 vers / 13 vers / 10 vers. Tous les vers sont des alexandrins, et riment deux à deux (rimes plates ou suivies), avec une alternance (par deux) de rimes masculines et féminines¹.

Lecture à voix haute

Mouvement du passage

Dans le 1^{er} vers, le poète déclare, à la première personne, la dimension, comme infinie, de sa mémoire.

Dans les 13 vers suivants, le poète assimile sa mémoire à différents objets : un gros meuble à tiroirs, une pyramide, un cimetière, puis à un boudoir.

Enfin, dans la dernière strophe, on repère deux mouvements : vers 15-18 : la mesure de « l'ennui » / vers 19-24 : le poète s'adresse à lui-même, à la 2^{nde} personne, et déplore son état en se comparant à un sphinx.

Enjeu de l'explication

La progression du poème - de la 1^{ère} personne à la 2^{nde} personne / de la déclaration à la déploration / de l'image du gros meuble à tiroirs à celle du sphinx – **est singulière**. Quels sens peut avoir cette progression singulière ?

Éléments d'explication linéaire

- Le titre

Le mot « spleen » est emprunté à l'anglais, lui-même issu d'un mot grec *splên*, qui désigne la rate, organe situé dans l'abdomen. Les anciens Grecs pensaient que cet organe produisait la *bile noire* (bile/*khôlé* et noire/*melas* → le mot *mélancolie*) dont l'excès provoquerait un état de mal être profond, ce que le romantisme (au XIX^e siècle - génération 1830) a appelé « le mal de vivre ». Le fait d'emprunter le mot à l'anglais plutôt qu'à la vieille langue (- avec le mot « mélancolie ») donne justement un accent de modernité (façon dandy²) à ce sentiment que Baudelaire essaie de décrire (dans 4 poèmes des *LFDM*) et qui

¹ Les **rimes féminines** terminent un mot par un e muet (= e caduc). **Exemple** : romances/ quittances. Les autres **rimes** sont dites **masculines** (**Exemple** : ans/ bilans).

² Dandy/dandysme : ces mots désignent une approche de l'existence très individualiste et élitiste, et c'est un courant surtout repérable en Angleterre et en France, au XIX^e siècle. Baudelaire se pensait « dandy ». « Produit réactif de la démocratie, le

correspond au mal être que le monde utilitariste moderne provoque en lui. Le mot « Spleen », on le retrouve quatre fois employé comme titre de poème, mais aussi dans l'intitulé de la section : « Spleen et Idéal ». Par ailleurs, le mot apparaît encore dans le titre du recueil des « Petits poèmes en prose » : *Le Spleen de Paris*, recueil paru après la mort de Baudelaire, en 1869.

C'est donc un mot auquel Baudelaire tient particulièrement, un mot avec une majuscule, voire : c'est un **mot majuscule** qui n'a pas besoin de déterminant (dans ce titre), comme un nom propre qui désignerait quelqu'un (un compagnon, un partenaire) qu'on connaît, reconnaît.

Le mot identifie pleinement un état pathologique familier au poète.

- **Le 1^{er} vers**

Ce vers est détaché du reste du poème : il le surplombe. Il s'impose déjà visuellement. Et par ailleurs, le poète y déclare sa singularité qui le distingue des autres hommes - par différents procédés.

Le vers correspond à une seule phrase, brève mais complexe :

- l'attaque du vers correspond au noyau principal de la phrase : *J'ai* - verbe avoir + objet : *plus de souvenirs...*

- la proposition comparative, introduite par *que*, dépendant de l'adverbe de quantité **plus de** (+nom = *souvenirs*) qui introduit l'idée d'une **quantité supérieure**

+ la formule hyperbolique (... *si j'avais mille ans*)

Le poète déclare, au présent, le poids et la dimension (énormes) de sa mémoire : il dit que son présent est tout entier absorbé par le passé, un passé qui excède les limites de la vie d'un homme (mille ans !), un passé qui pourrait contenir toute une civilisation, voire plusieurs.

- **La 1^{ère} phrase : les vers 2 à 5**

Elle s'articule (encore) sur une structure de phrase complexe, avec une proposition comparative introduite par *que*, dépendant encore d'un adverbe de quantité **moins de** (+nom = *secrets*), mais qui introduit cette fois l'idée d'une **quantité inférieure**. Et à gauche et à droite du verbe *cache*, on a :

- à la place du sujet : le métaphorisant = *un gros meuble à tiroirs encombré de* (+ 5 compléments) + **avec de** (+ 1 complément)

- à la place du complément d'objet : le mot *secrets*

+ la proposition comparative introduite par *que* (avec ellipse du verbe) qui s'achève sur le métaphorisé : *mon triste cerveau*.

La phrase a la structure d'une **période** : on analyse une période comme un mouvement rythmique qui suit 3 moments (plus ou moins étirés), lesquels donnent son amplitude à la phrase... son volume ... son souffle...

la **protase** (phase montante, qui crée la tension) sur 3 vers (le nom sujet + tous ses compléments)

l'**acmé** (=point extrême de tension) réduite au seul noyau verbal (*cache moins de secrets*)

l'**apodose** qui résout la tension – c'est la phase descendante de la période : *que mon triste cerveau*.

Le cerveau du poète est donc assimilé à *un gros meuble à tiroirs* avec des contenus mal rangés (meuble *encombré*). C'est un bric-à-brac de « choses de la vie du poète » qui évoquent le poète lui-même (= **métonymies/synecdoques**) :

- sa poésie même : *bilans / vers /*

- sa vie amoureuse : *billets doux / romances / chevelure*

- ses problèmes administratifs : *procès / quittances*

dandy est le dernier héritier de l'honnête homme, du courtisan de l'Ancien Régime ; c'est un dilettante qui a l'utilitarisme moderne en horreur. » (A. Compagnon).

Le désordre du meuble est évoqué par les mots à la rime qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre : *romances* rime avec *quittances*.

- **La 2nde phrase : les vers 6-7**

C'est encore une phrase complexe, avec encore une proposition comparative (avec ellipse du verbe) introduite par *que*, dépendant encore d'un adverbe de quantité **plus de** (+nom : *morts*) (**quantité supérieure**) : *plus de morts que la fosse commune*. La différence avec les phrases précédentes, c'est la forme de la **protase** : elle est **emphatique** avec l'usage du présentatif **C'est ... qui**. Sont ainsi mis en évidence les mots *une pyramide, un immense caveau*, qui sont synonymes et :

- qui inaugurent dans le poème le champ lexical de la mort qui sature le vers 7 : *plus de morts que la fosse commune* (+voir les vers suivants : 8 et 10)

- qui renvoient aussi à un temps très lointain (qui dépasse de beaucoup la durée des *mille ans* annoncée dans le 1^{er} vers) : la mémoire du poète remonte au temps des Egyptiens...

- qui permettent enfin la rime brutale entre *cerveau* (au vers 5) et *caveau* (au vers 6) qui pose comme une équivalence : **le poète est un lieu de mort**. Aussi va-t-il, en tant que tel, prendre la parole dans les vers suivants.

- **La 3^{ème} phrase : les vers 8 à 10**

Encore une période : **protase** sur la proposition principale qui tient sur un seul vers (v.8) / **acmé** sur le mot *lune* / **apodose** étirée sur 2 vers (v. 9-10) avec 2 propositions relatives enchaînées (la 1^{ère} introduite par *où* ; la 2nde par *qui*)

On retrouve, comme à l'initiale du 1^{er} vers, le JE du poète, qui déclare cette fois de façon solennelle son essence ou son identité essentielle : *Je suis*. Et il déclare qu'il est un lieu : *un cimetière* – lieu qui contient des morts, mais pas tous les morts - juste les siens : *mes morts les plus chers*. Il s'agit bien de sa mémoire.

Le tiret (à l'initiale du vers) est une ponctuation qui permet de mettre en relief cette nouvelle déclaration. C'est une ponctuation qui marque aussi le changement d'interlocuteur dans un dialogue. Le poème est effectivement structuré comme un **dialogue du poète avec lui-même**. L'intérêt de cette structure dialoguée, c'est qu'elle donne du volume à ce qui est dit, comme un effet de résonance, un jeu d'échos → *J'ai plus de souvenirs ... - Je suis un cimetière... (et plus loin) ... Je suis un vieux boudoir...* Les déclarations se répondent, se superposent, résonnent entre elles et ainsi par l'écho, on peut mesurer l'immensité du *caveau / cerveau* du poète.

Quoi qu'il en soit, les images dans lesquelles le poète se met en scène relèvent d'une **esthétique très gothique** : le *cimetière...* qui est plongé dans l'obscurité puisqu'il est *abhorré de la lune* (le mot *cimetière* « file, brode » l'image de la *pyramide*, du *caveau*, de la *fosse commune* (v.6-7)), avec un gros plan, aux vers 9-10, assez répugnant relevant d'un réalisme morbide : *de longs vers / Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers*. Evidemment, il y a un jeu de sens sur le mot *vers* – qui appartient aussi au champ lexical de la poésie.

Ce qui est singulier dans le vers 9, c'est que ce soient les vers qui sont comparés à des *remords...* on aurait pu s'attendre à l'inverse : que ce soient les remords qui soient comparés à des vers (que l'abstrait soit comparé à qqch de concret). Dans tous les cas, les remords comme les vers, ou les vers comme les remords, **rongent** (les consciences et les chairs). Sens de *remords* : tourment moral causé par la conscience d'avoir mal agi.

Autre point remarquable du passage, c'est l'emploi de l'adverbe *toujours* : la destruction par la mort physique (les vers qui rongent les chairs) et par le remords est perpétuelle et c'est comme une impasse : il n'y a pas d'évocation d'une autre vie après la mort où on trouverait la paix ; la mort est une fin... mais qui dure éternellement. C'est sans espoir ! C'est dire qu'on ne peut pas vraiment mourir/finir...

(// le poème **Le mort joyeux** fait le même constat avec les mêmes images : *ô vers, noirs compagnons sans oreille et sans yeux... allez donc sans remords...*

+ le poème *Le Squelette laboureur* : le Néant est traître / ... même la Mort nous ment)

- **La 4^{ème} phrase : les vers 11 à 14³.**

On retrouve une composition grammaticale assez identique à la précédente :

- avec la proposition principale qui tient sur un seul vers (v.11) dans laquelle le poète déclare à nouveau ce qu'il est - et il est encore un lieu : *Je suis un vieux boudoir...*

- avec, à nouveau, 2 propositions relatives (toutes deux introduites par *où*, mais cette fois la 2^{nde} relative s'étend sur 2 vers).

Ainsi la structure de la période a-t-elle changé : **protase** étirée sur 3 vers (v.11, 12, 13) / **acmé** sur *les pâles Boucher* / **apodose** sur le vers 14.

Le poète déclare être un lieu : *je suis un vieux boudoir*. Cette fois, c'est un lieu fermé, d'intérieur, très intime même, et qui renvoie directement au XVIII^e siècle. Le boudoir est en effet une pièce qui a été inventée au XVIII^e siècle : petit salon de réception, à côté de la chambre à coucher, dans lequel on peut recevoir des visites en déshabillé. Le XVIII^e siècle est le siècle du **peintre Boucher** (à la rime au vers 13), qui a produit beaucoup de tableaux ayant pour cadre un boudoir. Ce petit salon a des airs de grenier : il recèle (comme le *gros meuble à tiroirs* du vers 2) tout un bric-à-brac de « choses passées » **mais** bien vivantes (ou qui n'arrivent pas à mourir...) :

→ idée de désordre : *plein de / où gît tout un fouillis de / flacon débouché*

→ champ lexical du passé : *vieux, fanées, modes surannées, pâles, vieux parfum*

→ **mais** : les *pastels* (inanimé) sont *plaintifs* (animé) ; de même les tableaux peints par Boucher (inanimé) *humant* (animé) *le vieux parfum d'un flacon débouché...* tandis que le poète (animé), lui, s'est comparé successivement à *un gros meuble, une pyramide, un caveau, un cimetière, un boudoir* (inanimé).

Antoine Compagnon rappelle une note autobiographique de Baudelaire, que voici : « *ENFANCE : Vieux mobilier Louis XVI, antiques, consulat, pastels, société dix-huitième siècle* ». A. Compagnon commente : « le poète n'a pas d'avenir ; le passé obsède le présent de tout son poids, en prend possession, le paralyse, le pétrifie⁴ ». Et ce passé, on l'a vu, peut remonter jusqu'au temps des pharaons égyptiens : le spleen, l'ennui a des proportions démesurées. C'est ce que va exprimer la dernière strophe du poème.

- **La 5^{ème} phrase : les vers 15 à 18**

Nouvelle période : **protase** sur 2 vers (vers 15-16) / **acmé** sur un vers entier (vers 17) / **apodose** sur un vers (vers 18). Le « mal » est enfin nommé et il l'est au « sommet » (=acmé) de la période, v.18 : *L'ennui, fruit de la morne incuriosité*. C'est vraiment un diagnostic qui est posé : le poète n'a plus d'appétit de vivre. Le mot *incuri-o-sité* est mis en valeur par la **diérèse**, nécessaire pour garder le rythme de l'alexandrin. Autre **diérèse** nécessaire au vers suivant sur le mot *propor-ti-ons*. Les deux diérèses sont pénibles à l'oreille : elles introduisent une dissonance qui va avec l'idée de malaise, de mal être qui résonne dans tout le poème (comme résonnent d'un vers à l'autre les mots (paronymes) *flacons / flocons*).

L'immensité de cet ennui, de ce spleen est cultivée avec le champ lexical du temps infini dont la succession des noms crée une gradation : *en longueur / journées / années / immortalité*. L'idée d'ennui même est aussi « brodée » avec les adjectifs : *boiteuses / lourds / neigeuses / morne*.

- **La 6^{ème} phrase : les vers 19 à 24**

Nouvelle et dernière période, la plus longue : sur 6 vers, avec 2 tirets qui soulignent nettement le mouvement rythmique de la période, tout en jouant l'effet des voix d'un dialogue du poète avec lui-même : **protase** sur 3 vers (vers 19 à 21) / **acmé** mise en relief avec le tiret sur un vers entier (vers 22) / **apodose** sur 2 vers (vers 23-24).

³ Dans l'édition de 1861, le vers 14 a changé : *Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché*.

⁴ Antoine Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, Editeur Equateurs France Inter, page 42. Antoine Compagnon est écrivain et professeur de littérature au Collège de France.

Sur la protase (qui dure 3 vers), le poète s'adresse à lui-même en se tutoyant, pour déplorer ce qu'il est devenu : *Désormais tu n'es plus ... que* (avec la négation restrictive⁵) ; et il s'apostrophe avec la formule d'invocation *ô matière vivante*. Le fait est que jusqu'à présent, le poète s'est comparé à de la matière qui est **inanimée** : *un gros meuble, une pyramide, un caveau, un cimetière, un boudoir* + toutes les « choses » contenues dans le meuble et le boudoir + tous les « morts » du cimetière qui ne sont plus que matière (plus ou moins décomposée). L'attelage *ô matière vivante*, qui désigne le poète, est donc un oxymore (...une contradiction, un paradoxe) : *matière (inanimé) vivante (animé)*

Cette figure oxymorique est « filée », « brodée » :

→ côté *matière* – donc inanimé, on a : *un granit / un vieux sphinx*.

(On remarque que depuis le début du poème, les comparants ou métaphorisants du poète sont des noms tous précédés d'un déterminant indéfini : c'est comme si le poète se dissolvait dans l'indéfini, comme il se dissout dans le temps passé illimité.)

→ côté *vivant* (= animé), on a : (un granit) / *entouré d'une vague épouvante / assoupi* / (un vieux sphinx) qui a *une humeur farouche* et qui *chante* seulement au soleil couchant.

Cette figure du sphinx qui **ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche** est bien celle du poète Baudelaire :

- puisqu'il est seul, à part du monde (moderne) : *dans le fond d'un Sahara (=désert) / ignoré du monde insou-ci-eux (dièrèse) / oublié sur la carte*

- puisqu'il célèbre la mort : *chante... aux rayons du soleil qui se couche*

- puisqu'il est une énigme pour les autres et sans doute pour lui-même : *un sphinx*. Le poème s'achève ainsi sur une **image monumentale** qui célèbre le travail du poète (donc de la poésie) : celui qui chante devant la Beauté universelle (rayons du soleil qui se couche)

• Conclusion

Le poème déroule une série d'indentifications matérielles et concrètes censées représenter la mémoire du poète, *toujours* hanté(e) par le *remords* et l'idée de mort : il est vivant avec les morts, sans jamais trouver la paix. Cet état de « spleen », qui transforme le temps en éternité pesante (et la mort en éternité), nourrit beaucoup de poèmes de LFD : c'est autre chose que la mélancolie, c'est plus lourd ; ce n'est pas de la nostalgie, c'est un puissant désespoir.

Le « spleen » fait partie de la « boue » que l'écriture poétique transforme en « or » : la « matière vivante », c'est la poésie elle-même. « J'ai trouvé ma définition du Beau, - de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et triste » écrit Baudelaire dans son journal intime (*Fusées*).

Plan de commentaire possible pour étudier ce texte (épreuve écrite) : à faire pour la prochaine séance

I/

A.

B.

II/

A.

B.

⁵ La **négation restrictive** (ou exceptive) n'est pas à proprement parler une négation. Formulée à l'aide de *ne...que*, elle équivaut à *seulement, uniquement*. Elle exclut tout terme autre que celui qu'elle introduit et peut être complétée par la formule : *et rien d'autre*. La formule porte avec elle un point de vue péjoratif.

Plan de commentaire possible pour étudier ce texte (épreuve écrite) :

1. Le poète déclare son mal de façon singulière
 - 1.1. Le poète, en personne, définit ce qu'il est
 - 1.2. Le « spleen » est un mal lié au sentiment du temps
2. Comment guérir du « mal » de mort
 - 2.1. La représentation du mal de mort ou la dimension (ou l'esthétique) gothique du poème
 - 2.2. De l'idée de mort à la « matière vivante » de la poésie