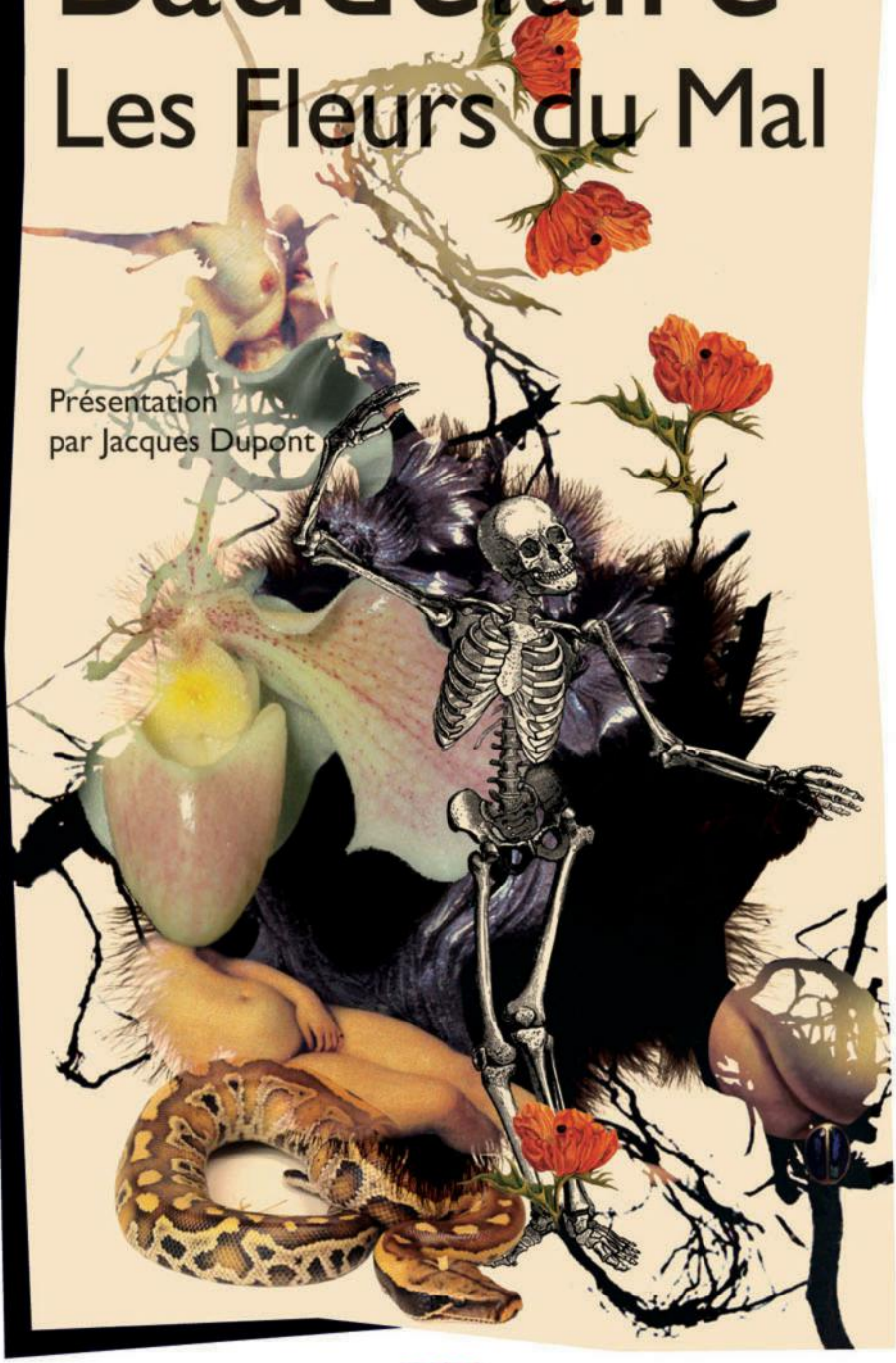
Baudelaire

Les Fleurs du Mal

Présentation
par Jacques Dupont



Extrait de la publication

BAUDELAIRE
Les Fleurs du Mal

« Ce livre, dont le titre : *Fleurs du Mal*, – dit tout, est revêtu […] d'une beauté sinistre et froide ; il a été fait avec fureur et patience. D'ailleurs, la preuve de sa valeur positive est dans tout le mal qu'on en dit. Le livre met les gens en fureur », écrivait Baudelaire à sa mère, le 9 juillet 1857. La première édition des *Fleurs du Mal* venait d'être publiée ; le procès qui s'ensuivit allait donner raison au poète : six pièces furent condamnées au motif qu'elles « conduisaient nécessairement à l'excitation des sens »…
En 1861 parut la seconde version des *Fleurs du Mal*, dont Baudelaire, peu avant sa mort, affirmait : « Faut-il vous dire […] que dans ce livre *atroce*, j'ai mis tout mon *cœur*, toute ma *tendresse*, toute ma *religion* (travestie), toute ma *haine* ? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre *d'art pur*, de *singerie*, de *jonglerie* ; et je mentirai comme un arracheur de dents » (lettre à Ancelle du 18 février 1866).

Introduction, notes, chronologie
et bibliographie mises à jour
par Jacques Dupont

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

GF
Flammarion
Extrait de la publication

LES FLEURS DU MAL

Du même auteur
dans la même collection

L'ART ROMANTIQUE
AU-DELÀ DU ROMANTISME (Écrits sur l'art)
LES FLEURS DU MAL ET AUTRES POÈMES
LES PARADIS ARTIFICIELS
LA FANFARLO. LE SPLEEN DE PARIS

Extrait de la publication

CHARLES BAUDELAIRE

LES FLEURS DU MAL

Édition établie
et mise à jour (2006)
par
Jacques DUPONT

GF Flammarion
Extrait de la publication

© Flammarion, Paris, 1991.
Édition mise à jour en 2006
ISBN : 978-2-08-127028-2

INTRODUCTION

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Baudelaire meurt en 1867, sans avoir pu réaliser le projet d'une édition « définitive » des *Fleurs du Mal*. Celle qui paraîtra en 1868, et qui se prévaudra de ce qualificatif, n'aura pas été contrôlée par l'auteur, et sera due à ses amis Asselineau et Banville. Ainsi, jusqu'au bout, et par un effet singulier de ce « guignon » sur lequel il s'est tant interrogé, Baudelaire se sera vu refuser la possibilité de mettre un point final aux avatars d'une œuvre dont le souci a accompagné, d'une manière ou d'une autre, une bonne partie de sa vie créatrice. *Work in progress*, tel doit nous apparaître un recueil dont la constitution, en 1857, fut aussitôt remise en cause par une décision de justice, et dont l'état, apparemment stabilisé pour la seconde édition de 1861, devait encore être modifié, dans la troisième édition que préparait Baudelaire, par l'adjonction tardive, peut-être dans un exemplaire des *Fleurs* présentement disparu, de onze pièces intercalaires [1].

De ce fait, cette œuvre, qui accompagne l'essentiel de la vie du poète, ne peut que porter la trace, ou les marques, du temps qui a passé, ne peut guère se comprendre sans qu'on s'interroge d'abord sur ce qui l'a fait naître, puis en a affecté le caractère, voire infléchi la trajectoire, sur ce qui peut s'y lire — ou s'y deviner — de ces « retentissements » dont parle Roland Barthes : « Les rencontres, les amitiés, les amours, les voyages, les lectures, les plaisirs, les peurs, les croyances, les jouissances, les bonheurs, les indignations, les détresses [2]. »

Selon le témoignage d'Asselineau, vers 1843-1844, « la plupart des pièces imprimées dans le volume des *Fleurs du Mal* étaient faites [3] ». Le premier de ces poèmes pour lequel

Extrait de la publication

nous disposions d'une date sûre est *A une dame créole* (20 octobre 1841). Qui est Baudelaire, à ce moment de sa vie ? C'est un jeune homme, dont le père, « déprêtrisé » grâce à un décret de 1793, amateur d'art, mort quand Charles Baudelaire était un enfant de six ans, a été bientôt remplacé par un beau-père, le futur général Aupick. D'avoir été enfant avant que d'être homme, Baudelaire s'en souviendra, idéalisant sans doute après coup le bonheur, passablement œdipien, de cette courte période de veuvage où sa mère lui appartint entièrement, avant qu'elle ne trahît en permettant qu'un intrus vînt se placer en *terzo incommodo :* on s'en apercevra en lisant par exemple deux pièces des *Fleurs* : « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville... », et « La servante au grand cœur... ». Ce jeune homme, qui a connu une enfance pieuse — « Dès mon enfance, tendance à la mysticité. Mes conversations avec Dieu[4] » —, a d'abord été un lycéen « solitaire[5] » à Lyon et à Paris, en proie à de « lourdes mélancolies[6] », qui compose des vers français, et latins — il s'en souviendra en écrivant les *Franciscae meae laudes,* et ses qualités de latiniste seront encore perceptibles dans certains de ses tours syntaxiques ou de ses choix lexicaux —, se signale par un travail inégal et irrégulier. S'il lit Chateaubriand (sans doute *Les Natchez,* peut-être *Le Génie du christianisme,* et au moins le *René* qu'on en détache souvent), s'il en retient probablement le goût du « grand style » et des références antiques, il ne s'intéresse guère, en littérature moderne, qu'à Hugo[7], au Gautier[8] d'*Albertus* (1832), puis de *La Comédie de la mort* (1838), et au Sainte-Beuve de *Volupté* (1834), ce roman « crépusculaire » et « saturnien[9] » qui relaie le mélange de « volupté » et de « mélancolie » propre à René, et qui véhicule, *via* Port-Royal et Saint-Martin, un catholicisme mystique, réactif, introspectif et volontiers pénitentiel dont Baudelaire, de son propre aveu, sera marqué, puisqu'il y trouvera de quoi « perfectionn[er] / L'art cruel qu'un Démon en naissant m'a donné, / — De la Douleur pour faire une volupté vraie, — / D'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie[10] ». Si Sainte-Beuve est bien, selon la formule de Nietzsche, une « ébauche de Baudelaire[11] », il était naturel que Baudelaire reconnût dans le roman de son aîné (nous évoquerons plus loin l'influence, non moins importante, des *Poésies et pensées de Joseph Delorme,* que Sainte-Beuve publiait dès 1829, et dans lesquelles Baudelaire verra, écrivant à Sainte-Beuve le 15 mars 1865, « les *Fleurs du Mal* de la veille ») des thèmes

Extrait de la publication

voisins de ceux qu'il devait bientôt traiter, comme l'ennui, ou les « correspondances » entre le monde intérieur et le monde extérieur [12].

Plus tard, étudiant parisien, il sent s'affermir sa vocation littéraire, vers 1839-1840, et se lie avec un groupe de jeunes gens qui taquinent la Muse, souvent avec un goût pour la virtuosité qu'on retrouve aussi chez Banville. Le Baudelaire d'alors, qui rencontre peut-être déjà Balzac et Nerval, est ainsi décrit par un de ses amis : « maigre comme un ascète, [...] propre comme une hermine, [...] mis comme un secrétaire d'ambassade, [...] réservé, [...] libertin par curiosité, [...] païen par révolte, [...] caustique, [...] se tourmentant l'esprit pour se moquer de son cœur [13] ». C'est alors que divers « écarts », qui ne sont point seulement financiers, « la perte des rues de Paris », comme disait dignement son beau-père, de « mauvaises fréquentations » comme disait plus simplement sa mère, notamment celle d'une prostituée, Sarah dite « Louchette » — dont on entrevoit le souvenir dans deux pièces des *Fleurs* (XXV, XXXII) —, conduisent la famille de Baudelaire, pour l'éloigner de Paris, à le faire embarquer en 1841 sur un bateau en partance pour l'Inde. Baudelaire, qui a emporté les dix volumes alors publiés de la future *Comédie humaine*, lus sans doute en détail pendant la traversée [14], refusera d'aller plus loin que La Réunion, d'où il enverra *A une dame créole* à Mme Autard de Bragard, qui lui avait fait bon accueil à l'île Maurice. Expérience capitale que ce voyage, qui devait marquer durablement la sensibilité baudelairienne [15], et explique la touche exotique ou le thème maritime présents dans bien des poèmes des *Fleurs* (II, XII, XIV, XXII, XXIII, LXII, etc.), et un goût de la Vénus noire, fût-elle plus ou moins vénale (voir *A une Malabaraise*, *Bien loin d'ici*), qui se traduira, nous le verrons, à son retour à Paris, par une liaison avec une mulâtresse, Jeanne Duval.

En effet, dans les années qui suivent ce voyage forcé, et pavé des bonnes intentions prophylactiques d'une famille inquiète, le conflit ne semble guère s'apaiser (et la rancœur du Baudelaire d'alors a pu transparaître dans *Bénédiction*) : bientôt majeur en 1842, il entre en possession de l'héritage de son père, et mène la vie « libre », à tous égards, à laquelle il aspire. Il rencontre Sainte-Beuve, Hugo, Gautier, Esquiros, croise Pétrus Borel, Banville — dont *Les Cariatides*, recueil de vers publié en 1842, le frappent —, Champfleury, Pierre Dupont — dont les chansons laisseront une trace dans la structure et le rythme de certaines des *Fleurs* comme *Le*

Extrait de la publication

Jet d'eau, et sans doute *L'Invitation au voyage* —, ou un peintre comme Courbet. Renouant avec ses amis écrivains, de l'école dite « Normande », il s'intéresse comme eux à ces poètes de la Renaissance et de l'époque baroque dont l'influence, qui reparaîtra dans un poème tardif comme *Le Monstre ou le paranymphe d'une nymphe macabre*, est nettement perceptible dans des poèmes de cette époque : Ronsard pour *A une Dame créole*, Tristan et quelques autres pour ce poème sans doute datant de 1842, *A une mendiante rousse*, qui s'inspire du thème de la « Belle gueuse », et multiplie les archaïsmes (ces archaïsmes qui ne disparaîtront jamais tout à fait de la poésie baudelairienne), en même temps qu'il reprend certains traits de la versification du XVIe siècle (notamment l'emploi par Ronsard de l'heptasyllabe ou du tétrasyllabe).

Ajoutons que Baudelaire subit, ces années-là, l'influence de divers *minores* romantiques, qu'il s'agisse du représentant de la tendance « frénétique » que fut Maturin, l'auteur de ce *Melmoth* satanique auquel Baudelaire se réfère souvent [16], qu'il s'agisse de ce Pétrus Borel que nous citions plus haut — ses *Contes immoraux* ont donné le sujet du *Vin de l'assassin* —, ou qu'il s'agisse d'auteurs encore plus oubliés aujourd'hui, comme Philothée O'Neddy — auquel la poésie du *spleen* doit quelques accents —, Lassailly, Ourliac [17]. La virulence de poèmes comme *Au Lecteur* ou *Bénédiction*, mais aussi l'existence même de la section « Révolte » dans les *Fleurs*, celle de poèmes comme *Don Juan aux Enfers* ou *Les Deux Bonnes Sœurs* ne s'expliquent pas totalement si l'on oublie cette frange volontiers outrée, « paroxyste », dissidente, rebelle, transgressive, de la jeune littérature d'alors. Il faudrait y ajouter cette tendance funèbre, voire macabre, qui s'était manifestée dès les débuts du romantisme anglais, avant de se déployer en France entre 1830 et 1840. On pourrait, à cet égard, citer encore Gautier qui précède Baudelaire dans cette voie, et rappeler le succès de scandale d'un poème comme *Une charogne*, par exemple — poème par ailleurs rattachable à la tradition baroque du *memento mori*, et donc aux curiosités archaïsantes de Baudelaire que nous évoquions plus haut.

Dans ce rapide examen de la formation de Baudelaire, il convient également de mentionner, à côté de l'influence durable du Sainte-Beuve poète [18] — les prosaïsmes volontaires de *Joseph Delorme* trouveront un écho dans certaines pièces des *Fleurs* comme « Je n'ai pas oublié... », « La

Extrait de la publication

servante au grand cœur... », *Le Soleil*, *Le Crépuscule du matin* —, celle, plus éphémère, de cette « école païenne » que Baudelaire, plus tard, en 1852, condamnera dans un article[19], et plus généralement de ces amateurs d'une Antiquité largement mythique qu'étaient Gautier ou Banville (et peut-être le Nerval auquel répondra, plus tard, *Un voyage à Cythère*) : il suffit de lire « J'aime le souvenir... », ou *La Muse malade*, pour s'en apercevoir. Ils sont dans le recueil le vestige d'un état, vite dépassé, de la pensée et de la sensibilité baudelairiennes.

Mais c'est peu de choses à côté d'un épisode qui laissera des marques capitales dans l'œuvre : la liaison avec Jeanne Duval, commencée à la fin de 1842, et qui durera suffisamment longtemps, avec des soubresauts parfois dramatiques, pour avoir sans doute été la grande affaire amoureuse de la vie du poète. S'il est vrai qu'une syphilis, contractée sans doute au moment du voyage, peu avant, ou peu après — et qui se rappellera de façon inquiétante au souvenir de Baudelaire en 1849-1850, et en 1861 — a dû faire peser sur sa vie amoureuse « une hypothèque qui était d'autant plus ténébreuse qu'elle était moins consciemment formulable[20] », la relation avec cette femme de haute taille, théâtreuse à ses heures, et dont, semble-t-il, émanait une troublante animalité, devait permettre à Baudelaire d'expérimenter un large empan affectif, fortement teinté de sadomasochisme, allant du désespoir abîmé dans l'abjection la plus misérable à la jouissance la plus extatique, de l'infernal au divin, — en attendant que plus tard, après les séparations de 1852, et surtout de 1856, et Jeanne malade, fussent possibles cette « grande récitation liée du souvenir[21] » que sera *Le Balcon*, ou l'émouvante suite de sonnets intitulée *Un fantôme*. Au total, c'est au moins dix-huit poèmes des *Fleurs* (de *Parfum exotique* à « Je te donne ces vers... ») que Jeanne aura certainement inspirés.

Ces années 1842-1843 sont aussi celles où Baudelaire, soucieux d'esthétisme et de dandysme, sacrifiant donc au « loisir » et au « dilettantisme », à ce que Georges Blin nomme « la superstition de la différence », et au goût — voire au culte — de l'artificiel et au refus du « naturel[22] », entreprend de se ruiner, et dilapide l'héritage de son père, ce qui conduit sa famille à lui imposer en 1844 un conseil judiciaire qui fera de lui un éternel mineur pour les questions financières. On a spéculé sur la logique peut-être inconsciente qui l'a conduit à cette situation de marginalité

sociale, et de dépendance envers une mère qu'il accablera ensuite de demandes d'argent, voiles transparents d'une demande plus essentielle, et inextinguible. Il importe davantage, pour comprendre certaines caractéristiques des *Fleurs*, ou certains détails de leur genèse, d'observer que Baudelaire s'endette notamment pour acheter des œuvres d'art, et que la précarité matérielle dans laquelle il s'installe le contraindra vite à tenter de gagner — mal — sa vie de sa plume, à faire du journalisme, notamment dans le groupe passablement famélique d'un journal satirique, le *Corsaire-Satan*, où il côtoie Champfleury, le futur théoricien du « réalisme », Murger, auquel nous devons les *Scènes de la vie de bohème*, Pierre Dupont, Courbet, — et surtout à tâter de la critique d'art.

En effet, le jeune amateur d'art (et collectionneur) qu'est alors Baudelaire s'intéresse à la peinture ancienne : les Italiens (il subit sans doute en cela l'influence d'un Stendhal encore méconnu), mais aussi les Espagnols, alors bien représentés au Louvre[23]. Ainsi, les « images » dont il eut le « culte », « [s]a grande, [s]on unique, [s]a primitive passion[24] », nourrissent-elles sa vie, mais aussi son œuvre. Sa vie, puisqu'il complète son éducation artistique dans divers ateliers, et auprès de peintres comme son ami Deroy, qui l'aide sans doute à comprendre la modernité d'alors, en attendant la rencontre, probablement en 1846, du contemporain capital que sera pour lui Delacroix ; son œuvre, puisque Baudelaire ne se contentera pas de publier les *Salons* de 1845 et 1846, qui préludent à une remarquable série de textes ultérieurs de critique d'art, comme le *Salon de 1859*, ou *Le Peintre de la vie moderne* : les *Fleurs* elles-mêmes (et le *Baudelaire* de Jean Prévost eut le grand mérite de le souligner) sont souvent inintelligibles si l'on ne s'interroge pas sur les références plastiques qui y sont présentes, et abondantes. Il suffit de penser à *Sur « Le Tasse en prison » d'Eugène Delacroix*, à *Don Juan aux Enfers*, inspiré au moins en partie de Delacroix, mais aussi aux *Phares*, au *Mauvais Moine*, aux *Bohémiens en voyage*, à *Une gravure fantastique*, à *L'Amour et le crâne*, etc. Observons en tout cas, dès maintenant, que les *Salons* de 1845 et 1846 permettent de préciser obliquement, surtout à propos de Delacroix, certains aspects de l'esthétique baudelairienne du moment : éloge de la suggestion — notamment musicale, et l'on songera à *Correspondances* — que permet la couleur, préférence accordée au « surnaturalisme[25] », c'est-à-dire à un

type de peinture qui s'oppose à l'art « naturaliste » — au sens, attesté alors dans la critique d'art, de couleur riche et extérieure, d'art réaliste, descriptif et volontiers pittoresque —, mais aussi, et surtout, une peinture qui « ouvre de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse », une peinture « poème », qui procède du romantisme, à condition de définir ce dernier non seulement comme la forme la plus actuelle du beau moderne, mais surtout comme « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini », une peinture enfin d'une « haute et sérieuse mélancolie[26] ».

En publiant en mai ce *Salon de 1846*, Baudelaire faisait annoncer, sur le second plat de la couverture : « Pour paraître prochainement : *Les Lesbiennes*, poésies [...] ». Cette annonce, déjà présente sur la couverture d'un livre de Pierre Dupont, en octobre 1845, se lira encore au début de 1847. Ce recueil projeté contenait, très probablement, au moins en partie, la substance des futures *Fleurs*. Selon le témoignage de son ami Prarond, Baudelaire, vers 1843, avait déjà composé seize pièces, qui seront, plus ou moins remaniées, ces poèmes des *Fleurs : L'Albatros, Don Juan aux Enfers, La Géante*, « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne... », *Une charogne*, « Une nuit que j'étais... », *A une Malabaraise, Le Rebelle, Les Yeux de Berthe*, « Je n'ai pas oublié... », « La servante au grand cœur... », *Le Crépuscule du matin, L'Ame du vin, Le Vin du chiffonnier, Le Vin de l'assassin, Allégorie*. Et Prarond donnait une autre liste de poèmes, dont il n'était pas sûr qu'ils fussent antérieurs à la période 1843-1846. Un autre ami de Baudelaire, Le Vavasseur, se souvient qu'au début de 1843, Baudelaire lui avait remis des manuscrits, destinés à un recueil collectif : « [...] c'était *l'ébauche* de quelques pièces insérées depuis dans les *Fleurs du Mal (Spleen et Idéal)*[27] ». On songera par ailleurs que dans *La Fanfarlo*, cette nouvelle nettement autobiographique que Baudelaire ébauche peut-être dès 1843-1844, rédige probablement en 1846, et publie au début de 1847, le héros, Samuel Cramer, a composé un recueil de sonnets intitulé *Les Orfraies*. L'ironie qu'exerce le narrateur sur ce recueil où sont présentés les « tristesses » et les « amours » de Cramer porte peut-être aussi, comme l'a suggéré Felix Leakey[28], sur certains des poèmes que Baudelaire avait écrits aux alentours de 1843. Divers passages sur le goût de Cramer pour les « sujets funèbres et les descriptions d'anato-

Extrait de la publication

mie », pour l' « anathème », sur sa « haine de tous et de nous-mêmes », sa façon de cultiver les « mensonges », de « sophistiquer [son] cœur, [...] pour étudier les hideuses excroissances et les honteuses verrues dont il est couvert », sa façon de « psychologiser comme les fous, qui augmentent leur folie en s'efforçant de la comprendre », justifient la tentative de Felix Leakey de reconnaître au moins un premier visage des *Fleurs* derrière les *Orfraies*, et ses hypothèses sur l'ancienneté probable de poèmes comme *Le Mort joyeux*, *La Cloche fêlée*, *De profundis clamavi*, le premier *Spleen*, *La Destruction*, *La Mort des artistes*, entre autres. Il en irait de même pour cet « encens mystique », ces « pâm[oisons] platonique[s] devant des sultanes de bas lieu », qui évoquent le mélange des registres sensuel et spirituel si caractéristique de bien des *Fleurs*. Ainsi, au total, c'est au moins vingt-six poèmes que l'étude de F. Leakey propose d'identifier comme antérieurs à 1846.

Reste à s'interroger sur le titre que Baudelaire voulait donner à ce recueil. Claude Pichois a rappelé que le mot « Lesbiennes » n'a pas encore tout à fait le sens moderne[29]. Invoquer les habitantes de Lesbos, ce n'était pas seulement manier une référence antique, c'était invoquer une sorte de « contre-religion » de l'amour, et une propension à l'excès dans la débauche qui débordait largement le goût de la provocation, l'exploitation scandaleuse ou anecdotique de singularités saphiques connues, ou encore une mode littéraire d'où émergent aujourd'hui le *Mademoiselle de Maupin* de Gautier ou *La Fille aux yeux d'or* de Balzac (sans même parler de la probable influence de Diderot, dont Baudelaire alors ne lit pas seulement les *Salons*, mais aussi *La Religieuse*). Choisir un tel titre, c'était probablement lui donner une valeur de *pars pro toto*, et faire de ces femmes, qu'il appelait peut-être déjà des « chercheuses d'infini », comme l'emblème ou le symbole démonstratifs de tous les impénitents, des rebelles dressés contre les limites de la nature ou les limitations de la morale, en même temps que hantés par cette « mélancolie », cette « spiritualité », cette « aspiration vers l'infini » qui, on s'en souvient, définissaient, dans le *Salon de 1846*, l'esthétique que Baudelaire s'employait à dégager à partir de Delacroix et d'une réflexion sur le romantisme, son sens et ses pouvoirs. Dès lors, on ne s'étonnera pas que dans les *Fleurs* il n'y ait guère plus de trois ou quatre pièces qui renvoient explicitement à un tel titre : les deux *Femmes damnées*, *Lesbos*, et peut-être *Sed non*

Extrait de la publication

satiata. Même en imaginant qu'aient été perdues ou détruites d'autres pièces traitant du même thème, il est peu probable que le recueil annoncé en 1845-1847 ait développé beaucoup plus l'aspect strictement — et étroitement — saphique[30]. Il est surtout vraisemblable que, dans ces années-là, Baudelaire infléchit et approfondit la portée d'une œuvre qui ne se contentera pas de « psychologiser » les affres — volontiers empreintes de quelque *morbidezza* — d'un pauvre « moi », et dont la signification lyrique, comme nous le verrons, excédera le plan de la simple — ou complexe — confession personnelle.

Les années qui précèdent 1848 sont mal connues, et sont marquées par un probable état dépressif, et de sérieuses difficultés matérielles — auxquels on serait tenté de rattacher l'usage, avoué dans une lettre du 4 décembre 1847, du vin, et surtout de l'opium médicinal qu'était le laudanum — un « analgésique contre les douleurs et les troubles intestinaux [...] en relation avec la syphilis[31] » —, de cet opium auquel, plus que le hachisch, simple curiosité de l'année 1845 (mais dont le souvenir est peut-être perceptible dans un poème comme *La Vie antérieure*, par exemple), il sacrifiera pendant plus de dix ans et qu'il évoquera notamment dans *Le Poison*, dans *Le Voyage*, sans parler, bien sûr, des *Paradis artificiels* —, années marquées encore par l'entrée dans sa vie, au moins jusqu'à la fin de 1859, de Marie Daubrun, cette actrice aux yeux verts qui traversera, à partir de 1854-1855, une série de poèmes des *Fleurs*, du *Poison* à *A une Madone*, et marquées surtout par la lecture, en 1847, de Poe : « [...] j'éprouvai une commotion singulière », écrira plus tard Baudelaire[32]. Plus que le poète « surnaturaliste » et « réflexif » qui l'intéressera par la suite — il cite Poe dans la liste de ses « plagiats », et les projets de préfaces pour les *Fleurs* sont à certains égards une paraphrase de la *Philosophy of composition* et du *Poetic Principle*, — c'est l'art du conteur, dont la maîtrise a pu contribuer à cette curieuse paralysie de Baudelaire dans le domaine narratif, et l'aspect idéaliste, voire « mystique » de Poe qui semblent avoir retenu son attention. En effet, Baudelaire est alors sensible — et il le restera longtemps, au moins jusqu'en 1857 — à certains aspects de la tradition « illuministe », voire « hermétique[33] », mais aussi attentif aux spéculations unitaires d'un certain romantisme — le Balzac lecteur de Swedenborg, comme il appert du chapitre III de *Séraphîta*, Esquiros, l'abbé Constant, entre autres —, voire d'un certain socia-

Extrait de la publication

lisme utopique, comme celui de Fourier. Et spéculer sur l'harmonie du monde, cela peut conduire à déplorer l'absence d'harmonie sociale de la fin du règne de Louis-Philippe. Ainsi la révolte romantique du jeune déclassé qu'est devenu Baudelaire, confronté à l'expérience de la misère, la sienne comme celle des autres, et qui fréquente des gens subversifs comme Courbet, pouvait-elle n'être pas étrangère à certains des courants socialistes d'alors, et en tout cas le rendait certainement hostile à « un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve », comme il écrit dans *Le Reniement de saint Pierre*.

Son activité lors de la révolution de 1848 importe peu à l'intelligence des *Fleurs*. Il suffira de rappeler ces notes rétrospectives de *Mon cœur mis à nu* : « Mon ivresse en 1848. [...] Goût de la vengeance. Plaisir *naturel* de la démolition. Ivresse littéraire ; souvenir des lectures. [...] Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime. [...] 1848 ne fut amusant que parce que chacun y faisait des utopies comme des châteaux en Espagne[34] ». Malgré des grâces à Proudhon, Baudelaire ne fut pas un insurgé « socialiste », ni même un « militant ». Mais il y a peut-être des traces d'idéologie socialisante dans le nouveau titre projeté pour son recueil de poèmes. Le 30 novembre 1848, Jean Wallon, dans *L'Echo des marchands de vin*, annonce « *Les Limbes*, poésies socialistes », et récidive dans le *Bulletin de censure* de décembre 1848 : « [...] aujourd'hui nous voyons annoncé [...] : *Les Limbes*, pour paraître le 24 février à Paris et à Leipsick. Ce sont sans doute des vers socialistes et par conséquent de mauvais vers. Encore un devenu disciple de Proudhon par *trop* ou *trop peu* d'ignorance[35] ». Cette date n'était sans doute pas donnée au hasard, et l'allusion à la révolution de 1848 était nette. On a donc parfois, à la suite de Jean Pommier[36], songé aux « périodes limbiques », qui sont, dans le langage fouriériste, l' « âge de début social et de malheur industriel » qui précède l'avènement espéré de la société « harmonienne ». Des pièces comme *Abel et Caïn* peut-être, *La Rançon* sûrement, au moins dans son premier état (pour cette pièce, Baudelaire lui-même parlait de « socialisme mitigé »), ont pu correspondre à cette interprétation du titre.

Il n'est pas impossible non plus que Baudelaire ait voulu jouer de l'ambiguïté, en y superposant une allusion à l'acception théologique du mot, à ce lieu marginal d'incerti-

Extrait de la publication

tude, de suspens privatif, de relatif exil, et d'attente indéfinie, où sont placés les païens justes et les enfants morts sans baptême, lieu que décrit Dante dans le livre IV de son *Enfer* : Baudelaire en a cité un long passage dans le *Salon de 1846*. Surtout, on songera à une idée de lieu crépusculaire, intermédiaire, et à ces « limbes insondés de la tristesse » dont parle Baudelaire, à propos d'une toile de Delacroix, également dans le *Salon de 1846*[37]. On a aussi cité un passage de Sainte-Beuve, au chapitre XVIII de *Volupté*, évoquant « de vrais limbes dans une lumière blafarde et bizarre ; une inertie mêlée d'angoisse » ; des vers de Philothée O'Neddy, associant, dès 1841, à « une vaine et vague anxiété », à la « névrose », à « l'hallucination » et au « spleen » ces « limbes noirs qui circonscrivent l'âme,/ Quand l'atmosphère est grise et le soleil sans flamme ! » ; Balzac, dans un passage de *Louis Lambert* où les « limbes » sont le lieu de la fatigue et de la tristesse, après le voyage dans « les vastes campagnes de l'intelligence[38] ».

Quoi qu'il en soit, nous savons qu'en 1849 Baudelaire donne à copier un volume de ses poésies, cependant que son ami Asselineau se souviendra avoir vu en 1850 « le manuscrit de ses poésies magnifiquement copié par un calligraphe, et qui formait deux volumes in-4° cartonnés et dorés[39] ». En juin 1850, ce titre est encore annoncé dans *Le Magasin des familles*, comme celui d'un livre « destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne ». Baudelaire songeait-il alors à présenter une sorte de réécriture poétique de la *Confession d'un enfant du siècle* de Musset — ce Musset qu'il qualifiera en 1859 de « paresseux à effusions gracieuses[40] » —, à exposer, un peu comme Balzac, un nouveau mal du siècle, en mêlant un pessimisme foncier à des préoccupations qui relevaient d'un humanitarisme plus ou moins vague ? Quand paraissent, le 9 avril 1851, le jour des trente ans de Baudelaire, dans *Le Messager de l'Assemblée*, journal républicain, onze sonnets extraits des *Limbes*, avec une note précisant que ce livre « est destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne », il semble que les « mélancolies » l'emportent sur les « agitations », ces dernières étant explicitement récusées par le dernier texte de cette publication : *Les Hiboux*, dont la leçon pascalienne anticipe les déclarations désabusées d'un Baudelaire qui se dira « dépolitiqué » après le coup d'Etat du 2 décembre 1851[41]. Les autres sont, dans l'ordre : le premier *Spleen*, *Le Mauvais Moine*, *L'Idéal*, *Le Mort joyeux*,

Extrait de la publication

Les Chats, La Mort des artistes, La Mort des amants, Le Tonneau de la haine, De profundis clamavi, La Cloche fêlée. A cet ensemble, qui porte déjà la marque d'une volonté d'organisation et de distribution significatives, il convient d'ajouter les douze poèmes que Baudelaire tente de faire paraître à la fin de 1851 ou au début de 1852 dans la toute jeune et nouvelle *Revue de Paris* dont Gautier est alors un des directeurs. Cette série comporte les deux *Crépuscules, A une Mendiante rousse, La Rançon, Le Vin des chiffonniers, Le Reniement de saint Pierre, Bohémiens en voyage, La Mort des pauvres, Les Métamorphoses du vampire, La Fontaine de sang, Le Guignon, Un voyage à Cythère.* La revue ne publiera que *Le Reniement de saint Pierre,* et *L'Homme et la mer,* que Baudelaire avait envoyé par la suite.

A ce stade (Baudelaire mentionne pour la dernière fois les *Limbes* dans une lettre à Watripon de mai 1852), on sent se dessiner quelques-unes des lignes de force thématiques du futur recueil. Dans la publication du *Messager de l'Assemblée,* où le « Spleen » et l' « Idéal » sont déjà présents au moins par des titres, l'inspiration chrétienne tombe en déshérence chez ce « mauvais moine », le poète « fainéant », qui se voudrait capable de tirer une œuvre de « sa triste misère » ; anticipant sur l'axiome dostoïewskien (si Dieu n'existe pas, tout est permis), *L'Idéal* dit alors la tentation nocturne et criminelle qui s'empare d'un « cœur profond comme un abîme » ; puis, dans *Le Mort joyeux,* la tentation de cette mort-sommeil, où « dormir [...] comme un requin dans l'onde », prend place avant l'apparente diversion animalière, empreinte de spiritualité et de sensualité, qu'apportent *Les Chats,* ces figures identificatoires idéales du poète ; artistes et amants (ce qu'étaient aussi, à leur manière, les chats) se tournent ensuite vers une mort devenue espoir, qui s'oppose au destin insatiable et comme insomniaque d'un moi hanté, parasité tout entier et comme tétanisé[42] par une « haine » inexpiable autant qu'était inépuisable le « tonneau » des Danaïdes, ou encore à la version plate, misérable, spleenétique, de la vie — « univers morne à l'horizon plombé », « voix affaiblie » d'une âme « fêlée » — dont témoignent *De profundis clamavi* ou *La Cloche fêlée.* Et la série s'immobilise sur ces « hiboux » méditatifs et emblématiques dont nous avons déjà parlé.

De façon plus confuse, la série de la *Revue de Paris* fait apparaître, dans les deux *Crépuscules,* une poésie urbaine non exempte d'harmoniques sociaux ou humanitaires,

TABLE

Introduction 7

Les Fleurs du mal 51
Dédicace 53
Au lecteur 55
Spleen et Idéal 57
Tableaux parisiens 125
Le Vin 149
Fleurs du mal 157
Révolte 169
La Mort 177
Les Épaves 187
Galanteries 201
Epigraphes 209
Pièces diverses 215
Bouffonneries 223
Poèmes apportés par l'édition de 1868 229
Bribes 241
Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861 247
Projets de préfaces 251

Notes et variantes 259
Indications bibliographiques 335
Bibliographie chronologique des Fleurs du Mal 341
Tableau de concordance 351
Chronologie 357
Table alphabétique 367

GF Flammarion

10/04/154704-IV-2010 – Impr. MAURY Imprimeur, 45330 Malesherbes.
N° d'édition N.01EHPN000314.N001 – Mars 1991 – Printed in France.
Extrait de la publication