

Le paysage urbain, métaphore d'une beauté artefact
(The Urban Landscape, a Metaphor for an Artifact of Beauty)

Ioana BUD
Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca
Centrul Universitar Nord din Baia Mare
Facultatea de Litere

Abstract: *The present research concerns a well-known subject, beauty, but treated from a different point of view: a modern beauty, as a spatial metaphor of an artifact, an anthropomorphic beauty, relying on the Baudelairian collection Les Fleurs du mal, more precisely on the second part of the volume, Tableaux Parisiens. For Baudelaire, who initiated the birth of the great modern poetry, beauty is associated with modernity, but a new touch of urban beauty is emphasized. The goal of this article is the Baudelairian quest for truth, symbol of anthropomorphism (sometimes metaphorical, sometimes metonymic), which, later, will be the bane of the New French Novel.*

We also propose to treat the Baudelairian city, a teeming city of dreams, as a spatial metaphor of modernity: the negative meaning of this space (the world of big cities, characterized by ugliness, sins, solitude, drugs, antidotes against daily banality, etc.), alongside abnormality, a metaphor for the revolt against the banality of the world and against tradition.

Keywords: *metaphor; metonymy; bizarre beauty; obscure geography;*

Prenant une grande distance par rapport aux romantiques (Lamartine, Musset, Hugo), Baudelaire élimine de l'art tout ce qui est narratif et rhétorique, le poète étant doublé par le critique, hanté par le mysticisme de « l'art pour l'art » (Valéry 147). Le rôle du poète est d'extraire la beauté du mal, raison pour laquelle le macabre devient métaphore de la valeur esthétique (par exemple *La Charogne*). Si pour les romantiques, la nature était la métaphore spatiale du bonheur, un état d'âme, en consonance avec le bouleversement intérieur du moi lyrique, pour Baudelaire, la nature est synonyme des paysages carcéraux, une géographie obscure fermée sous une coupole spleenétique du ciel. Dans ce monde baudelairien, apparaît un personnage nouveau, la foule, comme métaphore corporelle de l'espace urbain. Le but de notre recherche sera de traiter les aspects métaphoriques de la métropole baudelairienne.

Introduire au XIX^e siècle le thème de la ville dans la poésie était quelque chose de très moderne, le poète s'inscrivant à contre-courant du

romantisme (qui puisait son inspiration dans la nature, vue comme un état d'âme). La ville se dresse chez Baudelaire comme un lieu d'encrage identitaire, un univers disphorique, propre à fantasmer, menacé par l'angoisse existentielle. En ce qui concerne l'histoire des *Fleurs du mal*, il y a toute une chronologie qui s'en dresse. Entre 1852 et 1854 Baudelaire adressa de nombreux poèmes à Apollonie Sabatier, la célébrant, malgré sa réputation de courtisane de grande classe, comme sa madone et sa muse. En 1854 il eut une brève liaison avec l'actrice Marie Daubrun. Entre temps, la réputation grandissante de Baudelaire comme traducteur de Poe et comme critique d'art lui permet enfin de publier certains de ses poèmes. En juin 1855, *La Revue des deux mondes* a publié une séquence de 18 de ses poèmes sous le titre général des *Fleurs du mal*. Les poèmes, que Baudelaire avait choisis pour leur style original et leurs thèmes saisissants, lui valurent la notoriété. L'année suivante, Baudelaire signe un contrat avec l'éditeur Poulet-Malassis pour qu'un recueil de poèmes complet paraisse sous le titre de *Fleurs du mal*. Avec l'avènement de la première édition des *Fleurs du mal* en juin 1857, 13 de ses 100 poèmes sont aussitôt inculpés d'atteinte à la religion ou aux bonnes mœurs. Après de maintes tentatives, en août, six des poèmes ont été retirés du livre à cause de leur prétendue obscénité, Baudelaire encourant une amende de 300 francs (réduite plus tard à 50). Les six poèmes ont été réédités pour la première fois en Belgique en 1866 dans le recueil *Les Épaves*, et leur interdiction officielle ne sera révoquée qu'en 1949. En grande partie à cause de ces circonstances, *Les Fleurs du mal* sont devenues synonymes de dépravation, de morbidité et d'obscénité, et la légende de Baudelaire comme le dissident condamné est née.

L'échec des *Fleurs du mal* a été un coup dur pour Baudelaire, et les dernières années de sa vie ont été affligées par un sentiment croissant d'échec, de désillusion et de désespoir. Peu de temps après la condamnation de son livre, il a eu une liaison physique brève et apparemment bâclée avec Apollonie Sabatier. Bien que Baudelaire ait écrit certaines de ses plus belles œuvres au cours de ces années, peu ont été publiées sous forme de livre. Après avoir publié ses premières expériences de poésie en prose, il entreprend de préparer une seconde édition des *Fleurs du mal*. En 1859, alors qu'il vivait avec sa mère à Honfleur, où elle s'était retirée après la mort d'Aupick en 1857, Baudelaire a produit en succession rapide une série de chefs-d'œuvre poétiques commençant par *Le Voyage* en janvier, et culminant par son plus grand poème, *Le Cygne*, en décembre. Parallèlement, il compose deux de ses essais de critique d'art les plus provocateurs, *Le Salon* de 1859 et *Le Peintre de la vie moderne*, en 1863. Ce dernier essai, inspiré par le dessinateur Constantin Guys, est largement considéré comme une déclaration prophétique des principaux éléments de la vision et du style impressionnistes, une décennie avant l'émergence réelle de cette école.

Au moment de la mort de Baudelaire, beaucoup de ses écrits étaient inédits et ceux qui avaient été publiés étaient épuisés. Cependant, cela allait bientôt changer. Les futurs dirigeants politiques, qui ont assisté à ses funérailles se décrivaient déjà comme ses disciples, et au XX^e siècle, il a été reconnu comme l'un des meilleurs poètes français du XIX^e siècle.

Le chef-d'œuvre poétique de Baudelaire, l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, se compose de 126 poèmes disposés en six divisions d'étendue variable. Baudelaire a toujours insisté sur le fait que le recueil n'était pas un « simple album » mais qu'il avait « un début et une fin », chaque poème ne révélant tout son sens que lorsqu'il est lu par rapport aux autres dans le « cadre singulier » dans lequel il est placé. Un poème préliminaire indique clairement que la préoccupation de Baudelaire concerne la situation humaine générale. La collection peut mieux être lue à la lumière du poème final, *Le Voyage*, comme un voyage à travers soi et la société à la recherche d'une satisfaction impossible qui échappe à jamais au lecteur voyageur. Quant à la structure du recueil, on remarque au début *La Dédicace*, un texte en exergue, dédié à Théophile Gautier, parfait magicien des lettres françaises. Baudelaire lui dédie ces « fleurs malades » avec le sentiment de la plus profonde humilité. Vient ensuite *Au Lecteur*, un long poème qui ouvre le recueil et sert de préface et d'avertissement en même temps, car d'entre tous les maux, l'ennui, « ce monstre délicat », est le plus pernicieux. Le lecteur, en jouant le jeu de la lecture, n'y pourra échapper. Les six parties qui suivent mettent en évidence les thèmes de la poésie baudelairienne : *Spleen et Idéal* (la double postulation), *Tableaux parisiens* (le thème de la ville), *Le Vin* (l'une de grandes tentations de la chair), *Fleurs du Mal* (structure du recueil en miroir) et *La Révolte* (symbole de la destruction, solution proposée à l'homme afin de dépasser sa condition misérable). *La Mort* clôt avec *Le Voyage*, le dernier et le plus long poème sur lequel s'achève le recueil, celui-ci étant une forme euphémistique de la mort : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau. » (Baudelaire: 147)

La section des *Fleurs du Mal* intitulée *Tableaux parisiens* n'existait pas lors de la publication de la première version du recueil (1857), étant ajoutée plus tard (1861). Les *Tableaux parisiens* ne représentent autre chose que la métaphore de la solitude dans la multitude. Pour cadre géographique, l'auteur fixe la grande ville. Pour cadre temporel, c'est « le présent-limite, cette durée fragile, chaque jour condamné à mourir et renaître, que Baudelaire nomme la *modernité* » (Richard 150).

Le titre de la section *Tableaux parisiens* renvoie au fait que les personnes qui y sont dépeintes sont réalisées par une multitude d'images visuelles (couleurs, formes, attitudes), composant un grand tableau qui représente une allégorie de Paris. Les *Tableaux parisiens* constituent la

métaphore spatiale des vices, de la misère (comme le suggère la rime des homophones villes/ viles du deuxième poème de la section, *Soleil* : « Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, Il ennoblit le sort des choses les plus viles »), mais aussi de la possibilité d'une beauté nouvelle.

La deuxième section des *Tableaux parisiens* décrit un cadre temporel de 24 heures de vie dans la cité, à travers lequel le voyageur baudelairien, désormais métamorphosé en flâneur, se déplace en quête de délivrance des misères de soi, pour trouver à chaque instant des images de souffrance et d'isolement, qui lui rappellent trop pertinemment les siennes. Le contexte historique est aussi relevant, car menant une partie de sa vie à Londres, Napoléon III rentre à Paris et décide de transformer la capitale dans une ville moderne, en concevant un projet de rénovation urbaine. « L'Empereur s'y investit complètement. Il confie l'action de rénovation au préfet de la Seine, Georges-Eugène Haussmann. » (Fayet, 285). Ses travaux dureront 17 ans, de 1853 à 1870. Suite à ce projet, Haussmann réalise une ségrégation verticale et horizontale, dans le sens que les pauvres sont rejetés vers la périphérie de l'est et du nord, comme par exemple le XX^e arrondissement ou Belleville. Baudelaire en témoigne justement de ces pauvres dans les *Tableaux parisiens*.

La spatialité se construit chez Baudelaire à l'aide des personnages qui ne sont pas du tout à leur aise dans l'endroit où ils mènent leur existence. On parle d'un écart, tout comme dans le cas du principe selon lequel la métaphore repose sur une « incorrection » ou un « délit » (Kleiber 35), une sorte d'anomalie sémantique, une contradiction avec la logique. On pourrait interpréter à travers cet angle la manière dont Baudelaire envisage l'espace citadin. Le flâneur se contente de déambuler dans la ville moderne, sans vouloir rien créer. Le flâneur est en mouvement, tout en devenant symbole de modernité. L'« ennui vital », la vitesse, le loisir, l'agitation de masse, tous ces enjeux se subsument au rapport intime entre flâneur et mouvement, ou plutôt à l'*identité* qui, au moins fugitivement, existe entre eux.

Il y a un *sentiment* fondateur concernant les représentations modernes (y compris artistiques) que l'homme a de lui-même, des autres et du monde entier. Le sentiment en question est très difficile à définir par des mots, irréductible en quelque sorte. Même dans cette irréductibilité peuvent être identifiées les difficultés que la littérature doit affronter, pour les représenter. Il y a une sorte d'encombrant, composé de sensations qui attaquent l'homme moderne dans son rapport à la ville, lorsqu'elle est traversée, épiée, pressentie, démembrée et reconstruite. Ce mélange d'intuitions, de sens, est présenté dans la figure paradigmatique du flâneur moderne, et personne n'est plus proche de représenter ce modèle que les croquis parisiens de Baudelaire.

La ville est faite par le bourgeois capitaliste, par l'homme d'État à la peau grasse et aux cheveux d'oiseau ressemblant à un charognard, qui se déplace dans son bureau vitré avec la même habileté qu'un chat détrempe se déplacerait dans un ascenseur hermétique. La ville est faite pour le *flâneur*, pour son plaisir, pour son désespoir ; entier, nu, étendu devant le sujet pour qu'il s'y perde, s'évapore, se dissipe dans la ville. Dans une réflexion lucide, Baudelaire dit que la ville s'associe au flâneur chroniqueur et philosophe à la fois pour le lieu préféré des promeneurs et des fumeurs et que le flâneur, à son tour, est pour lui-même « un moyen infaillible de guérir l'ennui ». L'ennui, que le flâneur transformera en ennui vital, c'est la cause du pèlerinage errant, le principal dispositif qui guide la recherche désespérée et incertaine du flâneur. L'ennui, cet immense trou que la vie laisse quand elle s'en va, quand elle nous laisse nous laissant encore plus vivants, embrasés de vie. Ce vide intérieur, que d'ailleurs le flâneur *n'essaiera* pas - comme il serait facile de le supposer - de combler avec des impressions, mais simplement de s'en accompagner dans ses recherches sans fin.

Les personnages qui peuplent cet espace citadin sont: des vieillards, des aveugles, des prostituées, la détresse physique en souhaitant montrer son attendrissement pour les hommes en souffrance. Baudelaire se tourne désormais directement vers la ville de Paris, évoquant les mêmes thèmes que la section précédente. Dans *Paysage*, il évoque une ville vivante:

« Et, voisin des clochers écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. » (Baudelaire 167)

L'orateur entend les bâtiments et les oiseaux chanter, comparant également les lampes des fenêtres aux étoiles. Il considère la ville comme un lieu hors du temps, passant de saison en saison avec aisance. C'est aussi un espace de rêve et de fantaisie. *Les Tableaux parisiens* comprennent certains des plus grands poèmes de Baudelaire, notamment *Le Cygne*, où le souvenir d'un cygne échoué en totale dérision, près du Louvre devient le symbole d'une condition existentielle de perte et d'exil transcendant le temps et l'espace. Le cygne sera la métonymie du poète, et par extension symbole de l'homme moderne, bouleversé par les changements apportés au fil du temps. Symbole de la puissance et de la grâce, « une vivante épiphanie de la lumière » (Chevalier, 1990 : 332). L'orateur déplore alors la destruction du vieux Paris dans *Le Cygne*. Baudelaire juxtapose alors l'image pure, mais exilée d'un cygne blanc à l'image sombre et brisée de la ville : « Paris

change ! mais rien dans ma mélancolie/ N'a bougé ! palais neuf, échafaudages, blocs,/ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie/ Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. » (Baudelaire 176)

La présence d'Andromaque en deuil évoque le thème de l'amour dans les rues de la ville. *Le Cygne* est dédié à Victor Hugo, car celui-ci était exilé au moment où Baudelaire écrivait ces vers. La figure d'Andromaque représente la métaphore de l'exilé. Le cygne implore le ciel pour la pluie mais n'obtient aucune réponse. L'orateur s'efforce de s'attaquer à la nouvelle ville mais ne peut oublier la figure désespérée du cygne ainsi que le sort d'Andromaque, qui a été enlevée peu après le meurtre de son mari.

La spatialité baudelairienne se caractérise par des paysages carcéraux, une géographie obscure sous une coupole spleenétique du ciel, dominée par la pluie (métaphore de la mort). La ville baudelairienne, « fourmillante cité de rêves » est esthétisée à l'aide des métaphores : par exemple, entre « clochers » et « mats » (dans le premier poème des *Tableaux, Paysage*) : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité ». La géo- poétique est urbaine. « Couleurs, sons, formes, tout s'y cogne et y hurle en d'épouvantables dissonances. » (Richard 152)

La poétique de l'espace est développée par Georges Poulet dans *Études sur le temps humain*, où il perçoit l'espace baudelairien comme une métaphore du temps. Il perçoit cet espace sous un angle binaire : « Si donc la durée paradisiaque a son analogie exacte en l'étendue, le temps infernal a sa correspondance en l'absence d'espace, en le vide. Son symbole, c'est le gouffre. » (Poulet 373) Par le démon de la vision, *Les Fleurs du Mal* complètent l'image dramatique de l'homme, augmentant le poids de la tragédie. Le héros baudelairien ne traverse pas seulement l'enfer de la souffrance, par un simple mouvement vers l'enfer, comme il le fait dans des poèmes comme *Béatrice* ou les *Métamorphoses du vampire*, ou de l'enfer, comme dans *Bénédiction* ou *Ascension*, mais il accueille dans son âme l'enfer, comme une condamnation pour la vie. La condamnation acquiert la taille de la grandeur profonde, un vain vecteur qui croise en mouvements horizontaux, d'une manière ou d'une autre, des événements de son destin : l'avenir ou les rêves du passé. L'épopée de la vie est inutile dans ce cas. Le désespoir naît de la découverte de l'âme éternellement fixée dans l'espace de la souffrance. Le temps et le mouvement de l'âme ont quitté Baudelaire : le poète est abandonné au désespoir. L'esprit brille, mais l'âme est blessée. Cette double postulation déchire l'être.

Dans ses poèmes, Baudelaire expose son crédo à la fois poétique et philosophique, esthétique et moral. Il s'agit avant tout de la doctrine des *Correspondances*, qu'il avait découverte chez Swedenborg, chez Joseph de Maistre ou même chez Théophile Gautier, chez Wagner ou chez Platon. Baudelaire a conscience de l'originalité de sa poésie, de sa dimension

picturale: dans sa critique de *l'Exposition universelle* de 1855, il trouve chez le peintre Delacroix le principe qu'il met en place dans ses *Correspondances*. Il propose dans ce poème une esthétique nouvelle, faisant de la poésie un moyen de déchiffrer le monde. Le sonnet *Correspondances*, texte canonique poétique explicite et implicite à la fois, appartient à la première section *Spleen et Idéal* des *Fleurs du Mal*. Dans l'esprit de certaines réminiscences platoniciennes, l'univers des formes sensibles n'est que le reflet de l'univers transcendant. C'est l'instinct du Beau qui fait pressentir à l'homme cet au-delà et qui lui fait considérer la terre, et la ville, plus précisément, comme un lieu d'exil. L'âme humaine, qui vit dans l'imperfection, aspire vers la perfection, sans jamais l'atteindre.

C'est justement la raison pour laquelle le lecteur découvrira dans la description de Paris un *topos* oxymore. On découvre une capitale moderne, bruyante, un cadre inquiétant, un labyrinthe : « la rue assourdissante autour de moi hurlait » (*A une Passante*). Le cadre temporel est superposé à celui spatial (dans *Le Crépuscule du soir*), Baudelaire dressant une image négative de Paris nocturne. L'acceptation négative de la modernité est visible par les sujets suivants : la laideur, les péchés, la solitude, les drogues (antidotes contre la banalité de la vie) et l'anormalité, l'orgie parisienne, comme principes de la poésie moderne. Les antinomies y abondent : le poète est béni et maudit, l'homme est en proie au spleen et à l'idéal, la femme est animal et ange. Car, selon Baudelaire, « il y a dans l'homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. » Paris apparaît comme un enfer moderne, où « la prostitution, allégorisée par la majuscule, met l'accent sur le supplice parisien que le poète désire fuir ». (Hadeh 72)

« La Prostitution s'allume dans les rues;/.../ Partout elle se fraye un occulte chemin/ Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ». Pierre Brunel considère que la nuit « peut incarner un temps qui dévore les êtres à l'image de Chronos qui avale ses petits » (Brunel 160) La description précise et détaillée, connue sous l'appellation d'ekphrasis, est présente dans le poème *Le Squelette laboureur*, qui nous plonge dans le gouffre de la mort. C'est surtout le cas du deuxième quatrain, qui choque par une définition de la Beauté: « Dessins auxquels la gravité/ Et le savoir d'un vieil artiste,/ Bien que le sujet en soit triste,/ Ont communiqué la Beauté. » (Baudelaire: 134) Définie, dans *Les Sept vieillards*, comme « fourmillante cité, cité pleine de rêves » (Baudelaire 103), la ville de Paris est hors du temps et de l'espace, recevant un caractère fantasmagorique, une fuite utopique, selon la terminologie de Paul Ricœur, un rêve social, vision utopique traitée comme une sorte d'attitude schizophrénique envers la société :

« L'utopie de Paris conçu comme bon lieu se transforme en dystopie (mauvais lieu), un rêve de cauchemar. L'utopie, en revanche, est

toujours en extériorité : elle est le nulle part, le possible. Le contraste entre idéologie et utopie nous permet d'appréhender les deux faces de la fonction imaginative dans la vie sociale » (Ricœur 243).

Le regard claustré du poète, atténuant l'impact dur de son échec et de ses regrets, perçoit l'idéal comme un état imaginaire de bonheur, d'extase et de volupté, où le temps et la mort n'ont pas leur place. Baudelaire utilise souvent l'imagerie érotique pour transmettre le sentiment passionné de l'idéal. Cependant, le locuteur est constamment déçu, alors que la rate reprend son règne. Il est sans cesse confronté à la peur de la mort, à l'échec de sa volonté et à l'étouffement de son esprit. La métaphore spatiale de la ville est, par excellence, représentation de cette double postulation qui se trouve dans l'âme humaine, en directe liaison avec le ciel et la terre : « les cités, établies au centre du monde, y reflètent l'ordre céleste et en reçoivent les influences. Elles sont aussi les images de centres spirituels ». (Chevalier 1014) Pourtant, alors même que le locuteur du poème est contrarié par le spleen, Baudelaire lui-même ne renonce jamais à sa tentative de rendre le bizarre beau, une tentative parfaitement exprimée par la juxtaposition de ses deux mondes. La femme est la principale source de symbolisme de Baudelaire, servant souvent d'intermédiaire entre l'idéal et le spleen. Ainsi, alors que l'orateur doit passer ses mains dans les cheveux d'une femme pour évoquer son monde idéal, il compare plus tard son amante à un animal en décomposition, lui rappelant qu'un jour elle embrassera des vers à sa place. Son amante est à la fois sa muse, lui procurant une perfection éphémère, et une malédiction, le condamnant à un amour non partagé et à une mort prématurée. Les femmes incarnent ainsi à la fois ce que Baudelaire appelait l'élévation vers Dieu et ce qu'il appelait la descente progressive vers Satan: ce sont des guides lumineux de son imagination mais aussi des vampires monstrueux qui intensifient son spleen, ou sa mauvaise humeur. Il y a chez Baudelaire une valorisation constante de l'artificiel, un antinaturalisme qui s'appuie sur la révolution industrielle du XIX^e siècle. Cela aura comme résultat le règne de l'inanimé: le froid, la transparence, la stérilité, l'antinature, la préférence pour le paysage urbain, plutôt que le paysage naturel. Le discours baudelairien est apocalyptique : la violence langagière décrit avec beaucoup de cruauté un cygne « évadé de sa cage », avec le bec assoiffé, auprès d'un ruisseau sans eau (*Le Cygne*), sous un ciel ironique et adressant des reproches à Dieu.

La météo nous présente un monde sous la coupole spleenétique du ciel, mélange de la brume qui « ongeait la hauteur », et d'« un brouillard sale et jaune » qui inonde l'espace (*Les sept vieillards*), métaphore de la cendre de l'âme, de l'épuisement spirituel.

« Je veux, pour composer chastement mes églogues,/ Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,/ Et, voisin des clochers, écouter en rêvant/ Leurs hymnes solennels emportés par le vent./ Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,/ Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;/ Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,/ Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. » (*Paysage*)

L'énumération met en évidence cette aspiration du poète vers l'idéal, sa double postulation. La ville industrielle est transfigurée, la métaphore entre la fumée et le fleuve et l'allitération en « r » soutenant la capacité de la poésie d'embellir le monde. « Les fleuves de charbon monter au firmament/ Et la lune verser son pâle enchantement ».

Dans le poème *À une Mendiante rousse*, la négativité, l'idéalité est vide, car l'Idéal n'est plus possible. On perçoit cette négativité sous un double aspect: ontologique (car tout finit avec la mort) et métaphysique. Dans cette acception, Baudelaire vient avec un autre discours poétique, nous offrant une nouvelle vision sur la femme, vue comme un corps pascalien, en termes poétique, la femme-oxymore. Elle est soit la mendiante rousse (la couleur rousse étant longtemps associée au mal), soit une figure qui n'appartient pas du tout aux canons esthétiques. Il fait du corps de la vieille femme un objet de beauté (*Les Petites Vieilles*), en prouvant encore une fois la modernité de son esthétisme. À première vue, la description des femmes est contradictoire, des monstres que le poète nous invite à aimer :

« Des êtres singuliers, décrépits et charmants/ Ces monstres disloqués furent jadis des femmes/ Eponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus/ Ou tordus, aimons-les ! ce sont encore des âmes./ Sous des jupons troués et sous de froids tissus ». (Hadeh 105)

Cette description renvoie à la métaphore d'une « d'une monstruosité affaiblie qui renvoie à une beauté décadente et avilie. » (Hadeh 190) Fantôme du passé, cette typologie de femme représentera pour le poète une source d'inspiration et de fascination. L'ambivalence discursive transforme ces corps laids en sujets nobles. Le corps n'est que l'espace difforme, laid, sale qui abrite de nouvelles formes de beauté, qui « tourne aux enchantements ». Ces « Èves octogénaires » n'abritent plus des charmes féminins, raison pour laquelle le poète parle d'elles au masculin, tout comme l'indique l'anaphore du pronom personnel « ils » :

« Ils rampent, flagellés par les bises iniques,/.../ Ils trottent, tout pareils à des marionnettes ;/ Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,/.../ Ils ont les yeux divins de la petite fille.

Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit. »

La Madone « transpercée » est la métaphore de la féminité redoutable. En *Danse macabre*, la femme est vue comme une allégorie de la mort. Le portrait pictural de la mendicante se remarque par la blancheur (métaphore malade). Le discours descriptif s'appuie sur des épithètes péjoratives, la force destructive étant renversée par l'adverbe vraiment et par l'allitération en « r » : « vraiment affreux », « pareils aux mannequins », « vaguement ridicules/ Terribles, singuliers comme les somnambules ». Ils représentent la métaphore de l'homme qui tâtonne dans le noir, métonymie de l'homme ordinaire cherchant une réponse au mystère de sa condition de déchéance : « Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles » ? La simple contemplation de la voûte céleste renvoie à la double postulation baudelairienne, aux correspondances verticales (entre ce monde et un autre supérieur), dans l'esprit de certaines réminiscences platoniciennes, où l'univers des formes sensibles n'est que le reflet de l'univers transcendant. L'âme humaine, qui vit dans l'imperfection, aspire vers la perfection, sans jamais l'atteindre.

La partie finale de cet article porte sur une taxonomie des métaphores citadines, que nous avons essayé d'identifier dans les poèmes de Baudelaire. Traditionnellement, la métaphore a été vue comme une comparaison abrégée ou comme une analogie, jouant sur une ressemblance entre deux phénomènes. On a identifié la présence de la métaphore nominale : « le gouffre de tes yeux » (*L'Amour du mensonge*), de la métaphore explicative : « Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs/ Et têtent la Douleur comme une bonne louve ! Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs ! » (*Le Cygne*), à côté de la métaphore verbale (beaucoup de syntagmes contenant le verbe *fleurir*), métaphore appositive : « ces mâts de la cité », dans *Paysage*, métaphores de la création poétique, édifices fabuleux dont il est le créateur, comme le suggère les adjectifs possessifs : « mes féériques palais ». Le poème *Émeute* n'est autre chose que la métaphore des violences urbaines, issues des inégalités sociales. Dominée par le règne du minéral et de l'inanimé, la section des *Tableaux* s'avère être la métaphore spatiale des vices humains et de la misère.

La poésie de Baudelaire évoque ainsi de manière obsessionnelle la présence de la mort. Les démons, les vampires et les monstres féminins rappellent également constamment au lecteur sa mortalité. Cependant, le temps qui passe, notamment sous la forme d'un Paris nouvellement remodelé, isole le locuteur et le fait se sentir aliéné de la société. Ce thème de l'aliénation le laisse seul face à l'horrible contemplation de lui-même, et aux espoirs d'une mort consolante. Baudelaire met davantage l'accent sur la proximité de la mort en s'appuyant sur l'imagerie religieuse et la fantaisie. Il croit sincèrement que Satan contrôle ses actions quotidiennes, faisant du

péché un rappel déprimant de son manque de libre arbitre et de sa mort éventuelle. La vision du monde comme prison de l'homme tombé dans le temps a une origine orphique. Mais Baudelaire ajoute une nuance moderne, consistant dans la crise morale de l'homme, qui traverse les trois espaces métaphysiques de l'œuvre de Dante, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, dans l'ordre inverse. Ce renversement des valeurs ne peut se comprendre que par l'idée de modernité, définie aussi dans l'essai *Le Peintre de la vie moderne* comme la prééminence du temporel sur l'éternel, de l'artificiel sur le naturel, source de l'art éphémère, contingent, moitié dont l'autre moitié est le perpétuel et l'immuable ou inaltérable. Voilà donc dans la vision du poète des *Fleurs du Mal* la dualité de l'art moderne.

Bibliographie :

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*, Paris : Poulet- Malassis et de Broies, 1857.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal - Journaux intimes Fusées* (Choix). Paris: Éditions Pocket, 1919.
- Brunel, Pierre, « Récit poétique et récit mythique, la question des incipit». *Mythe et récit poétique*, Véronique Gély (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Collection « Littératures ». (1998) : 21–34.
- Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1990.
- Fayet, Aurélien. *L'histoire de France tout simplement*. Paris : Groupe Eyrolles, 2009.
- Hadeh, Maya. *La mythologie dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire*. New York : Peter Lang Publishing, 2015.
- Kleiber, Georges. « Métaphore: le problème de la déviance ». *Langue française. Les figures de rhétoriques et leur actualité en linguistique* 101 (1994) : 35-56.
- Magri-Mourgues, Véronique. « Lectures des Tableaux parisiens: entre référence et imaginaire». *L'information grammaticale* 96 (2003) : 27-34.
- Poulet, Georges. « Baudelaire ». *Etudes sur le temps humain*. Tome I. Paris: Agora, 1989.
- Richard, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil, 1955.
- Ricœur, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil, 1997.
- Valéry, Paul. *Variétés II*. Paris : Gallimard, 1930.