

## BAUDELAIRE : CHAOS ET CRÉATION

### BAUDELAIRE : CHAOS AND CREATION

Eduardo Horta Nassif Veras<sup>1</sup>

**Resumé** : Cet article a pour but d'analyser les rapports entre les images du chaos et la création poétique dans l'œuvre de Baudelaire. En partant des poèmes et des textes critiques où le mot « chaos » est effectivement employé, on essaie de montrer ensuite que ce symbole théologique se décompose en de nombreuses images poétiques de la dissolution répandues principalement dans les poèmes en prose de *Le Spleen de Paris*. Cette omniprésence du chaos est finalement interprétée comme un signe de vigueur et de résistance de la poésie dans le monde moderne.

**Mots-clés** : chaos ; modernité ; mythe ; Baudelaire ; poèmes en prose.

**Abstract**: This article aims to analyze relationships between the images of chaos and the experience of creation in Baudelaire's work. Starting from poems and critical texts in which the word "chaos" is actually used, we try to show that this theological symbol breaks down a prism in many poetic images predominantly found in the prose poems of *Le Spleen de Paris*. This omnipresence of chaos is ultimately interpreted as a sign of strength and resistance of poetry in the modern world.

**Keywords**: chaos; modernity; myth; Baudelaire ; prose poems.

### 1. La poétique du chaos

Le mot « chaos » apparaît plusieurs fois sous la plume de Baudelaire. En outre la reprise directe de ce vocable, l'usage d'autres termes pour exprimer la même idée de confusion, de manque d'ordre et de limites, peut attester la place centrale que ce concept provenant de la tradition théologique occupe dans sa poésie et dans sa pensée. Convertie en image poétique, le chaos fournit au poète un moyen de traduire sa vision de la vie, de l'art et de la modernité. Dans l'œuvre poétique de Baudelaire, le symbole théologique du chaos se divise comme un prisme en diverses images presque toujours en rapport avec la manière dont la tradition biblique désigne l'absence d'ordre, de forme et de vie caractérisant le temps d'avant la création.

Les deux premières apparitions de *chaos* dans la poésie de Baudelaire se trouvent dans les poèmes « Châtiment de l'orgueil » et De « profundis clamavi »<sup>2</sup> dont le dialogue avec la tradition théologique est évident. Le premier raconte l'histoire d'un grand

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Contato: eduardohnveras@gmail.com

<sup>2</sup> La toute première apparition de ce mot a lieu dans le poème « Châtiment de l'orgueil » dont la première publication date de juin 1850 (*Le Magasin des familles*). « De profundis clamavi » sort le 9 avril 1851 (*Le Messager de l'Assemblée*).

théologien qui, grâce à sa puissance intellectuelle, parvient à mettre en cause la divinité de Jésus, ce qui le fait tomber sur-le-champ dans un état d'idiotie complète. Son « châtiment » est décrit comme une sorte d'enfoncement dans le chaos : « Immédiatement sa raison s'en alla. / L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voilâ ; / Tout le chaos roula dans son intelligence ». Quant au deuxième poème, son rapport à la théologie se fait évident depuis le titre latin qui se réfère à la liturgie catholique. *Chaos* y apparaît directement associé à la nuit, un des éléments de la création selon la tradition judéo-chrétienne.

*De profundis clamavi* se laisse interpréter comme une espèce de confession par laquelle le poète exprime sa condition d'être dégradé et doué de conscience tout en décrivant la place qu'il occupe dans le monde. Le texte fait coïncider la description de l'espace et l'expression du désespoir du poète, description qui s'achève à la fin de la troisième strophe avec le terme « Chaos », écrit ainsi avec une grande capitale et précédé de l'adjectif « vieux ». Ces images annonçant le Chaos et gravitant autour de lui sont très attachées à la symbolique de la création telle qu'elle se présente dans le livre de la Genèse.

En tête de toutes ces images on retrouve le *gouffre*, dont le rôle poétique chez Baudelaire est inséparable de ses rapports avec la théologie de la chute, selon la lecture de Max Milner (1974). Le mot grec « chaos » est lui-même étymologiquement associé à l'abîme, à « une grande ouverture » ; il puise ses origines dans la langue sanskrite et ses racines orientales sont liées au mot *kha* qui signifie « cavité ». L'image du gouffre ou de l'abîme joue un rôle important dans le récit cosmologique judéo-chrétien, comme l'on peut voir dans le Chapitre Premier de la Genèse : « La terre était informe et toute nue, les ténèbres couvraient la face de l'abîme et l'Esprit de Dieu était porté sur les eaux<sup>3</sup>. » La description biblique de la terre d'avant la création garde encore d'autres rapports avec ce poème de Baudelaire. Aux images du gouffre, représentant l'univers avant le *fiat* divin, et à celle de l'espace informe et « nu », il faut ajouter celle des ténèbres, qui peut être associée au manque de chaleur dans le poème (« La froide cruauté de ce soleil de glace / Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos »), et celle des eaux, peu développée dans « *De profundis clamavi* », mais qui reviendra sous la plume de Baudelaire dans d'autres textes, notamment dans les poèmes du *Spleen de Paris*.

Le rapprochement avec le récit judéo-chrétien de la Création nous invite à tenir compte aussi de l'expression hébraïque *tôhu wâbohû* utilisée dans le premier chapitre de la Genèse et employée quelques-fois par Baudelaire tout au long de son œuvre. Elle

---

<sup>3</sup> Genèse I, 2 (trad. du Maître de Sacy)

apparaît d'abord dans une page du *Salon de 1846*, où l'auteur essaie d'établir une comparaison entre « l'époque présente » et les « époques passés » dans l'histoire de l'art :

Dans l'un, turbulence, tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme de gestes et d'attitudes, noblesse de convention, poncifs de toutes sortes, et tout cela visible et clair, non seulement dans les tableaux juxtaposés, mais encore dans le même tableau : bref, - absence complète d'unité, dont le résultat est une fatigue effroyable pour l'esprit et pour les yeux (II, 490)<sup>4</sup>.

Ici le *tohu-bohu*, le « vieux Chaos » dans la langue originale de la Genèse, permet au poète de critiquer l'absence d'unité, la confusion stylistique et la trivialité caractérisant l'art de son temps en contraste avec « l'unité profonde » marquant les tableaux du passé. Très semblablement au poème des *Fleurs du mal* cité ci-dessus, la turbulence et le mélange, en un mot le *chaos* de la peinture du présent trouble le moi et la conscience : avant c'était le comble de l'« horreur » suscité par le gouffre ; maintenant, c'est la « fatigue effroyable » qui attaque l'esprit et les yeux.

Dans un autre texte critique postérieur consacré à Théodore de Banville, Baudelaire recourt encore une fois à cette expression de *tohu-bohu* et à deux autres expressions relevant de la théologie afin de présenter une brève description de la ville de Paris à son époque, procédure qui anticipe la manière dont le poète décrira la Capital dans des poèmes en prose comme « Un Plaisant » et « Perte d'auréole » sur lesquels on reviendra après. Baudelaire emprunte trois images à la Bible pour en faire son portrait du Paris moderne :

Paris n'était pas alors ce qu'il est aujourd'hui, un tohu-bohu, un capharnaüm, une Babel peuplé d'imbéciles et d'inutiles, peut délicats sur les manières de tuer le temps, et absolument rebelles aux jouissances littéraires (II, 162).

Afin de mettre en relief le caractère chaotique de la ville moderne, Baudelaire l'associe à trois références bibliques : d'abord au *tohu-bohu* cosmologique, ensuite aux villes de capharnaüm<sup>5</sup> et Babel. En ce qui concerne l'expression *tohu-bohu*, on serait tenté d'y voir la reproduction d'une catachrèse répandue dans le langage quotidien à l'époque de Baudelaire. De son origine théologique gréco-chrétienne désignant « le premier état de la terre avant l'intervention créatrice de Dieu », traduction occidentale du

<sup>4</sup> Les références au texte de Baudelaire apparaîtront toujours entre parenthèses, le chiffre romain indiquant le tome et le chiffre arabe la page. Elles se rapportent à l'édition dirigée par Claude Pichois : Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975; t. II, 1976.

<sup>5</sup> Il faut remarquer que ce mot était déjà employé à l'époque dans le langage familier pour désigner, selon de dictionnaire Le Robert, un « lieu qui renferme beaucoup d'objets en désordre ».

terme hébreu « connu en français sous la forme *tohu-bohu* », le mot bascule au cours des siècles vers le sens figuré, mis en usage et banalisé dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>6</sup> Néanmoins l'usage que Baudelaire en fait pour décrire une ville n'est pas sans correspondance avec la tradition biblique. On ne s'étonnera pas de voir ce terme de « tohu » revenir à plusieurs reprises dans les Écritures appliqué à la terre, plus généralement, à une ville en ruine, plus particulièrement, et dans un sens plus large désignant « l'état de la terre où la vie est impossible » (BEAUCHAMP, 1970, p. 162). L'application de l'image cosmique du *tohu* à la description d'une ville en ruine dans quelques livres de la Bible « indique que le *tohu* est l'état de l'inhabitable, la négation de l'organisation architectonique » (BEAUCHAMP, 1970, p. 162). Paul Beauchamp identifie cette application du terme de *tohu* dans deux importants passages d'Isaïe (24, 10 ; 34, 11), dont le deuxième, portant sur la destruction de la terre d'Edom par Dieu, fut traduit de la sorte par Lemaître de Sacy :

Le butor et le hérisson la posséderont ; l'ibis et le corbeau y établiront leur demeure ; Dieu étendra la ligne sur elle pour la réduire au néant, et le niveau pour la détruire de fond en comble<sup>7</sup> (LA BIBLE, 1990, p. 920).

La terre décrite par le prophète Isaïe est livrée aux oiseaux échassiers et au hérisson avant d'être anéantie par la furie de Dieu. L'anéantissement correspond à l'effacement de toute orientation, de toute forme reconnaissable et significative, de tout ce qui est *création*. Par conséquent, l'association du *tohu* avec le désert, par exemple en Dt 32, 10,<sup>8</sup> porte moins sur l'aridité de la terre que sur la dilution de ses frontières. On est donc prêt à remarquer, toujours avec l'exégète Paul Beauchamp,

que le tohû n'est point essentiellement la stérilité de la terre, qui entraînerait la faim ou la soif, mais l'absence de ce qui oriente et met en relation dans l'espace : chemins, lumière, constellations (Dieu étant le Septentrion sur le tohû : Jb 26, 7), villes, toute trace et toute image reconnaissable (BEAUCHAMP, 1970, p. 162).

Baudelaire emploiera ces termes de « chaos » et de « tohu-bohu » comme des images poétiques décrivant la ville de Paris aussi bien dans les « Tableaux parisiens » que dans *Le Spleen de Paris*. Cette rencontre de la poésie urbaine avec les symboles cosmiques paraît dépasser les limites du simple usage rhétorique en manifestant la vision profonde de Baudelaire à l'égard de la modernité et de la poésie elle-même. Dans la session des *Fleurs du mal* consacrée à Paris, Baudelaire emploie de nombreuses images

<sup>6</sup> Voir *Le Robbert, dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey. Voir aussi les entrées « chaos » et « tohu-bohu » dans Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française 1873 – 1874*, consultable sur gallica.bnf.fr

<sup>7</sup> Is. 34, 11 (trad. du Maître de Sacy).

<sup>8</sup> Suivant la traduction du Maître de Sacy, ce verset décrit l'endroit où le Seigneur a trouvé son peuple : « (...) une terre déserte, dans un lieu affreux et dans une vaste solitude » (LA BIBLE, 1990, p. 243)

associables au chaos, le pêle-mêle caractéristique de la ville moderne avec laquelle le poète a toujours établi des relations très ambiguës, exprimant tantôt de la fascination tantôt de l'horreur à son égard (COMPAGNON, 2014, p. 169). Les poèmes des « Tableaux parisiens » annoncent une procédure qui deviendra centrale dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris* à savoir, l'emploi d'images associées aux champs sémantiques des eaux, de la décrépitude, de l'informe et de la multiplicité comme des symboles du chaos de la ville et de la manière dont le poète l'aperçoit. Dans le poème qui inaugure cette session du recueil en vers, on retrouve cette belle métaphore navale nous renvoyant tout de suite à la mer comme un symbole de la ville moderne : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » (I, 82)

Entourée symboliquement d'eau, la ville baudelairienne est à son tour un symbole d'horreur et d'extase, de malaise et de rêve, de *chaos* et de *création*. On est autorisé à y voir une image de la lutte entre la raison organisatrice et le tohu-bohu de la réalité extérieure. Ce n'est pas par hasard que la « fourmillante cité, cité pleine de rêve », dont parle Baudelaire dans le poème « Les Sept vieillards », occupe une place si importante dans les deux recueils du poète. La ville moderne est une source d'inspiration *parce qu'elle défie la raison, la puissance structurante et signifiante de l'homme* ; ainsi le chaos se définit-il à la fois comme une menace à la conscience et comme un élément clef dans l'expérience poétique baudelairienne :

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;  
La tempête en jouant déroutait ses efforts,  
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords !

On retrouve ici l'image de la mer, cette fois en désignant l'absence de « bords », d'orientation, d'organisation architecturale de la réalité, pour reprendre l'expression de Paul Beauchamp. « Blessé par le mystère et par l'absurdité » du monde qui l'enferme, le poète moderne traverse la ville, comme s'il traversât le « temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles » (I, 11), toujours à la recherche du sens, de la beauté et de la poésie.

On ne pourrait pas passer à l'analyse des images du chaos dans les poèmes en prose avant de mettre en relief encore une fois le caractère, voire le substrat mythique du chaos baudelairien. Il suffit pour autant de remarquer dans un poème tel que « Les Petites Vieilles » le rassemblement de toutes les images associées au chaos jusqu'ici évoquées. Décrivant les personnages du poème comme des « monstres disloqués » qui « furent jadis des femmes » et des « monstres brisés, bossus / ou tordus », le poète n'hésite pas à y ajouter deux symboles attachés au chaos biblique, ceux de l'eau et de la nuit : « (...) Ils

[les monstres] ont des yeux perçants comme une vrille, / Luisant comme ces trous où l'eau dort dans la nuit » (I, 89).

Cette image des trous remplis d'eau dans la nuit n'est pas sans rappeler celle de l'abîme couvert par les ténèbres primordiales, suivant Gn 1, 2. Cette association entre les yeux des vieilles et une cavité remplie d'eau retourne encore une fois dans ce même poème à la fin la première session : « Ces yeux sont des puits fait d'un million de larme » (I, 90).

Le mot « chaos », lui-même, apparaît finalement dans la dernière session du poème, toujours comme un moyen de décrire – ou de symboliser – le désordre de la *ville*, son caractère ruineux, qui n'est pas sans association avec la décrépitude des *vieilles*, autant de marques de la déchéance de l'homme auxquelles le poète s'identifie et desquelles il se fait pourtant capable d'extraire du plaisir et de la beauté :

Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,  
À travers le chaos des vivantes cités,  
Mères au cœur saignant, courtisanes ou saintes,  
Dont autrefois les noms par tous étaient cités (I, 91).

Le recours à la symbolique de la création comme un moyen de représentation du chaos de la vie et de la ville modernes devient très important, voire fondamentale dans *Le Spleen de Paris*. Le mot « chaos » y apparaît deux fois, mais si l'on se permet d'ajouter à ce vocable toutes les images associées dans le récit biblique de la Création à l'expérience du chaos, telles que celles des eaux, des ténèbres et de l'abîme, sans citer les plusieurs moyens d'exprimer l'effacement des limites, des formes reconnaissables qui sont partout dans ces poèmes, on se rendra compte du rôle très important que la notion théologique du chaos et l'ensemble de symboles y associés jouent dans le dernier recueil de Baudelaire. Prenons comme point de départ un des deux poème dans lesquels le mot « chaos » apparaît effectivement. Le poème « Un Plaisant » commence par peindre ce tableau de la ville de Paris :

C'était l'explosion du nouvel an : chaos de boue et de neige, traversé  
de mille carrosses, étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de  
cupidité et de désespoirs, délire officiel d'une grande ville fait pour troubler  
le cerveau du solitaire le plus fort.

Au milieu de ce tohu-bohu et de ce vacarme, un âne trottait  
vivement, harcelé par un malotru armé d'un fouet (I, 279).

En outre l'usage de ce mot de « chaos » et de celui, encore plus biblique, de « tohu-bohu », l'ouverture de ce poème met en œuvre toute une série d'expressions et d'images concourant à la présentation d'un tableau chaotique et troublant de la ville

moderne. Ces expressions peuvent être classées d'abord selon leur caractère plus ou moins abstrait. D'un côté, il y a les images associées à la multiplicité, à la fragmentation, à la profusion des sensations et surtout à l'effacement des limites et des formes (« explosion », « chaos de boue et de neige », « mille carrosses », « étincelant », « grouillant », « vacarme »). De l'autre, on retrouve des termes abstraits, attachés à l'interprétation que le poète donne sur le tableau qu'il peint de la ville (« cupidités », « désespoirs », « délire »).

L'image de l'explosion revient plusieurs fois dans les poèmes en prose de Baudelaire symbolisant presque toujours l'éclatement du monde ordonné, c'est-à-dire de tout ce qui est *cosmos*. Les effets de cette rupture de l'univers organisé sur le poète sont pourtant très ambigus, étant donné que dans quelques poèmes l'explosion est associée à des expériences esthétiquement positives, entraînant le plaisir, la fascination ou même la jouissance quoique parfois perverse, dont l'explosion de la marchandise du vitrier mise en pièces dans « Le Mauvais » vitrier nous offre un très bon exemple. L'expression apparaît du moins deux fois associée à une expérience psychologique, d'abord dans « Le Vieux saltimbanque », quand le poète essaie de décrire l'extase environnant, toujours en contraste avec la figure débile du personnage : « Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité » (I, 296).

L'expression est employée aussi pour exprimer les sentiments du poète lui-même à la fin du poème « Any where out of the world » : « *Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » »* » (I, 357)

Dans le paragraphe initial d'« Un Plaisant », l'explosion se réfère encore une fois au passage de l'unité vers la pluralité, celle-ci se définissant, dans le tableau baudelairien, par les « innombrables rapports » de sensations et de stimulus caractérisant la ville moderne. Cette explosion correspond à une sorte de *big-bang* et les fragments qu'en ressortent sont la matière première du poète de la modernité, qui essaie toujours, dans son acte *créatif*, de faire face au *chaos*. Le poème constitue donc une sorte de mosaïque de sensations dont le poète rend esthétiquement compte. C'est ainsi que le poème nous fait entendre et voir le passage des « mille carrosses » sur la neige boueuse, le vacarme et les coups de fouets.

Il sera intéressant d'examiner de plus près quelques pièces de cette mosaïque. D'abord il faut souligner les images de la boue et de la neige en tant que compléments nominaux du substantif « chaos ». Après l'explosion, c'est le chaos *de boue et de neige* qui joue le rôle d'introduction au tableau baudelairien de la ville. Cette image concentre

deux éléments de la symbolique de la Création : dû à leur condition mi liquide mi solide, la boue et la neige participent, en tant qu'images poétiques, à l'abolissement de toutes les formes reconnaissables, à l'effacement des lignes et des frontières permettant d'apercevoir l'identité de chaque objet du monde créé. Il faut toujours rappeler le rôle que l'élément liquide joue dans le récit biblique de la Création. Ainsi que la terre et les ténèbres, les eaux constituent aussi une sorte de cadre de l'acte créatif, puisqu'elles étaient déjà là, « avant » la première parole de Dieu (BEAUCHAMP, 1970, p. 158).

L'obsession baudelairienne du nombre est à la base d'un autre morceau de la mosaïque, celui représentée par les *mille carrosses* traversant le boulevard. Cette image nous invite à revenir sur ces deux extraits de la première *Fusée* dans lesquels Baudelaire rapproche le nombre, l'expérience urbaine et l'ivresse :

Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre.

Tout est nombre. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre. (I, 649)

On serait tenté de voir dans ces expériences de « plaisir » et de « jouissance » un signe de la vision en positif que Baudelaire conserverait de l'ivresse éprouvée par le flâneur dans ses errances sur Paris. Mais cela ne serait pas tout à fait correct, étant donné le caractère éminemment ambigu que l'ivresse porte dans sa pensée, ce qu'on peut voir dans d'autres textes de sa plume sur l'ivresse et dans le contraste entre ces extraits de la *Fusée* citée ci-dessus et les propos plutôt négatifs de l'ouverture du poème en prose dont il est question ici.<sup>9</sup> Ainsi que tous les éléments symboliques du chaos, la multiplication du nombre à l'infini doit, elle aussi, être considérée comme une puissance ambiguë, puisqu'elle est à la base à la fois de la destruction du *monde* et de la création de l'*art* modernes. On verra bientôt que cette ambiguïté du chaos est attestée aussi en théologie.

Pour le moment on se bornera à souligner une dernière image *chaotique* dans la mosaïque baudelairienne de la ville, celle de la lumière, qui n'est pas sans rapport avec son contraire, les ténèbres. Jouant, lui aussi, le rôle de complément du substantif « chaos », le participe présent « étincelant » attire d'abord notre attention sur les stimulus

---

<sup>9</sup> Voir par exemple cet avertissement dans *Le Poème du hachisch*, dans *Les Paradis artificiels* : « Mais j'ai déjà averti le lecteur qu'il n'y a rien de positivement surnaturel dans l'ivresse du hachisch ; seulement, ces analogies revêtent alors une vivacité inaccoutumée ; elles pénètrent, elles envahissent, elles accablent l'esprit de leur caractère despotique » (I, 419). Un peu plus loin, Baudelaire associe l'ivresse procurée par le hachisch qui caractérise les poètes panthéistes, auxquels, il faut s'en rappeler, il s'en prend très fortement dans l'article sur l'école païenne. Toujours d'après *Le Poème du hachisch* : « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux » (I, 419).

visuels ressortant de la scène. Lié d'abord au champ sémantique de la lumière, il n'est pas très difficile d'apercevoir que le verbe « étinceler » est pourtant employé dans le poème pour mettre l'accent plutôt sur l'excès aveuglant de brille que sur le pouvoir illuminateur des étincelles. L'éclat des joujoux et des bonbons compose ce « kaléidoscope » (COMPAGNON, 2014, p. 154) de sensations, de couleurs, de formes et de sons dont se fait la ville baudelairienne. Liée au chaos par la syntaxe même de la phrase d'ouverture, la lumière ne donne pas vraiment à voir, puisqu'elle ne permet pas au poète de distinguer les objets dans leur identité mais comme un tas de fragments d'une scène absurde qu'il essaie de capturer et d'organiser dans le cadre du poème.

Cette tentative d'organiser poétiquement le chaos de la vie/ville moderne explique la division de ce paragraphe en deux parties sémantiquement opposées. Si la première moitié est composée plutôt de substantifs concrets, c'est-à-dire de vocables renvoyant à la réalité matérielle, les compléments du participe présent « grouillant » inaugurent une séquence de substantifs abstraits entraînant le déplacement du regard poétique de la scène vers l'individu, du tableau vers le spectateur, du chaos de la ville vers la subjectivité du poète. Ce mouvement vers l'abstraction entraîne donc la *séparation* du sujet et de l'objet. En d'autres mots, il représente le dégagement du poète, de l'individu qui refuse et résiste à l'attraction destructrice du chaos. De cette manière, les termes employés dans la deuxième partie du paragraphe représentent plutôt l'effet de la scène sur le poète, qui n'hésite pas désormais à juger éthiquement ce qu'il voit et décrit<sup>10</sup>. Or, la ville chaotique de Baudelaire « grouille »<sup>11</sup> de « cupidités » et de « désespoirs », et tout ce désordre physique et moral qui la caractérise se définit aux yeux du poète comme « délire » capable de perturber le « cerveau du solitaire le plus profond ». Ce n'est pas la première fois qu'on voit dans la poésie de Baudelaire cette opposition entre chaos et conscience, entre désordre et raison. On l'avait déjà retrouvée plus haut dans le poème en vers « Les Sept vieillards ». L'insistance sur une telle opposition montre que ce conflit est à la base de la représentation baudelairienne de la vie moderne.

Une très brève remarque sur la deuxième apparition de chaos dans *Le Spleen de Paris* suffira pour avancer. Le mot est employé aussi dans « Perte d'auréole » pour désigner à nouveau le désordre de la ville, qui encadre encore une fois l'action du poème :

Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au

<sup>10</sup> Voir l'interprétation d'Edward Kaplan sur ce poème. Edward K. Kaplan, *Baudelaire et Le Spleen de Paris, l'esthétique, l'éthique et le religieux*, Traduction d'Élise Troglic, Paris, Classiques Garnier, 2015.

<sup>11</sup> L'emploi de ce verbe dans ce contexte mérite aussi d'être souligné. Il renvoie en même temps aux idées de mouvement et de confusion.

galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam (I, 352).

Il suffit encore une fois de tenir compte du complément qui qualifie le mot « chaos »; dans le poème précédent, c'était le chaos « de boue et de neige » ; ici, c'est le chaos « mouvant ». L'idée de mouvement se présentait déjà dans « Un Plaisant » grâce surtout à l'image de la « traversée de mille carrosses » qui composait la mosaïque ou plutôt le kaléidoscope baudelairien. Mais l'association directe avec le *chaos* syntaxiquement exprimée dans « Perte d'auréole » décèle le goût du poète pour toute forme de mouvement, dont la fascination toujours exercée par la mer, toujours la mer, sur sa sensibilité est l'exemple le plus célèbre : « Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement », écrit-il dans un fragment de *Mon cœur mis à nu* (I, 696). Il n'est pas donc par hasard que la ville moderne et la foule soient souvent comparées à la mer dans sa poésie (COMPAGNON, 2014, p. 225), ce qui nous ramène encore une fois au symbolisme des eaux, représenté indirectement par l'image de la boue, présente aussi dans la description de la ville dans « Perte d'auréole ».

Tous ces symboles forment une espèce de réseau tournant autour du *chaos* baudelairien : l'explosion, la boue et la neige, le mouvement, la mer... Tous ces éléments renvoient à l'informe, à l'effacement des lignes ; mais aussi à une puissance vivante, quoiqu'absurde, innommable hors de l'univers symbolique<sup>12</sup>. Les théologiens sont d'accord sur le fait que le chaos biblique est, lui aussi, une puissance innommable, une sorte d'énergie concourant pas seulement à la destruction mais aussi à la création (FANTINO, 2000, P. 300). On aura l'occasion de mieux comprendre cette duplicité en analysant de plus près la profusion de ces symboles de la Création dans d'autres poèmes du *Spleen de Paris*, à commencer par celui des eaux, présent de manière indirecte dans les deux extraits analysés ci-dessus.

## **2. L'eau informe et multiforme**

L'image de la mer est partout dans l'œuvre de Baudelaire. Miroir de l'homme (« L'Homme et la mer »), symbole effrayant de sa condition déchue (« Obsession ») et de la défaite de la raison en face du chaos (« Sept Vieillards ») dans *Les Fleurs du mal*, la

---

<sup>12</sup> Selon Paul Ricœur, « le sens symbolique est constitué dans et par le sens littéral, lequel opère l'analogie en donnant l'analogie » ; il est donc irréversible et irréductible à tout concept, à toute paraphrase, à toute traduction qu'on puisse en donner. Voir à ce-propos P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. II., Paris Gallimard, 2009, p. 219.

mer, symbole aussi du sublime dans *Mon cœur mis à nu*, concentre toute l'ambiguïté caractérisant les rapports de Baudelaire au chaos. L'« immense mer dont les bords ne se laissent qu'à peine apercevoir » (I, 338) est un réservoir de l'extase, puisqu'il sert d'image pour parler de la femme aimée, comme dans cet extrait d'« Un Hémisphère dans une chevelure » : « tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats... » (I, p. 300). Toujours dans *Le Spleen de Paris*, la mer est associée encore à une divinité dont le poète a du mal à faire son deuil, comme dans cet extrait de « Déjà » :

Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste. Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer infiniment variée dans son effrayante simplicité (I, 338)

Enfin la mer représente dans la poétique de Baudelaire l'infini,<sup>13</sup> la totalité dans ses deux dimensions inséparables, en tant que plénitude, en tant que mort. C'est aussi pour cette raison qu'elle participe directement à la symbolique de la Création. Grande métonymie des eaux primordiales, la mer renvoie à la puissance destructive, diluvienne de l'élément eau dans presque tous les récits cosmogoniques et principalement dans la Bible (ELIADE, 1949, p.168 ; 1980, p. 212). Les eaux y sont associées au chaos comme point de départ, puisqu'elles composaient l'univers avant la première parole divine, mais aussi comme destruction et comme retour catastrophique à l'origine, dont l'épisode du déluge (Gn 7, 11 et 8, 2) et celui de l'engloutissement des Égyptiens dans la Mer Rouge (Ex 15, 5) nous fournissent les meilleurs exemples.

Baudelaire emploie à plusieurs reprises dans les poèmes en prose des images renvoyant à l'immersion, à l'effacement des frontières entre le sujet et l'objet par l'enfoncement sous l'eau. Des mots tels que le substantif « bain » et les verbes « plonger », « nager » et « noyer » sont très nombreux dans *Le Spleen de Paris*. Ainsi, dans « Le Confiteor de l'artiste », le poète s'écrie-t-il dans le deuxième paragraphe : « Grande délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! » avant de nous expliquer par la suite que « dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite ! » (I, p. 278). Si la dissolution du moi est associée à la mort de la conscience, ce qui suscite l'horreur du poète comme on le voit dans le poème du Hachisch, elle est par contre souvent attachée aussi à l'extase. Cela est très bien représenté par « La Chambre double » et « Un Hémisphère dans une chevelure », deux poèmes en prose engageant de

---

<sup>13</sup> On le voit bien dans ces lignes de « L'Invitation au voyage » en prose : « Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; - et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi (I, 303). »

nombreuses images aquatiques, le premier en se rapportant à la « senteur exquise » qui « nage dans [l'] atmosphère » (I, p. 280) d'une chambre idéalisée par le poète, et le second en comparant les cheveux de la femme aimée à « l'eau d'une source » où le poète souhaiterait « plonger tout [son] visage » (I, p. 300).

Le mot « bain » apparaît cinq fois dans les poèmes en prose, dont trois associé à l'obscurité, l'autre image du chaos sur laquelle on reviendra par la suite. L'image du bain est utilisée dans le paragraphe initial d'un des principaux poèmes du recueil, « Les Foules » :

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. (I, p. 291)

Ce poème nous présente « encore un indice de la liquéfaction [...] de la foule urbaine », (COMPAGNON, 2014, p. 225) et encore un exemple du dialogue de Baudelaire avec la symbolique de la Création. Comme dans le mythe biblique, ici les eaux jouent un rôle très important. C'est le « bain de multitude » qui permet au poète de « jouir de la foule » et de se travestir, d'entrer « dans le personnage de chacun » sans se perdre complètement, comme on peut lire dans la continuation du poème. En d'autres termes, le poète qui sait « jouir de la foule » touche au chaos sans s'anéantir, plonge dans la multitude sans se noyer. On retrouve ici à nouveau ce double mouvement de fusion et de séparation, analogue à celui de la « vaporisation et de la centralisation du moi » (I, 676). Si la création divine est avant toute chose un acte de séparation, de division, de différenciation,<sup>14</sup> on est autorisé à affirmer que le poète de la ville, grâce à son « goût du travestissement et du masque », devient capable de refaire le chemin mythique, en se replongeant au sein de l'unité pour y puiser ses forces créatives et s'en échapper avant que son identité ne fût anéantie. Il s'agit bien d'une dialectique de la « communion » (I, p. 291) et de la pensée, de l'union et de la séparation.

Le « bain » apparaît aussi dans le deuxième paragraphe de « La Chambre double », poème dans lequel Baudelaire imagine « une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle* » (I, p. 280), une chambre idéale en opposition à la chambre réelle, « ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui » (I, p. 281). La

---

<sup>14</sup> Le livre de Paul Beauchamp déjà cité essaie de rendre compte de cette caractéristique de la Création selon le récit biblique. Voici la question dont partent toutes ses analyses exégétiques : « Pour quoi, par exemple, l'acte de diviser, cloisonner, différencier, prend-il valeur dans la Bible au point que S. Paul encadre sa doctrine de la résurrection dans la description d'un cosmos où rien n'est semblable à rien, et sa doctrine de l'Église dans la différenciation des parties du corps? » Paul Beauchamp, *op. cit.*, p. 8

chambre idéale est le foyer des sensations raffinées, des couleurs et des parfums exquis, des meubles et des objets « doués d'une vie somnambulique » et d'une « langue muette » (I, p. 281). Cette chambre étant associée à une expérience d'extase purement sensoriale, donc d'amoindrissement de la conscience, le poète y apparaît comme un sujet langoureux, ce qui convoque des images liées à l'immersion dans l'eau. D'abord celle du bain : « l'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. – C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse » (I, 280) ; et puis, celle de la nage : « une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude » (I, 280). Ajoutons que cette expérience de langueur exclue toute intervention de la raison analytique, à laquelle participe aussi l'art : « sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème » (I, 280). En considérant toute l'ironie cachée dans ce poème censé faire l'éloge absolu de la volupté, de la jouissance sans fin, l'absence de l'art dans la chambre idéale où le poète jouit d'une « éternité de délices », nous aide à comprendre la frontière entre la totalité, le sans bords, et l'activité artistique. Cette ligne divisant les deux chambres représente la frontière entre l'Éternité (avec une grande capitale, comme dans le poème) et le temps, entre l'univers de l'unité, de l'indifférencié, et celui de la conscience, de la finitude, de la réalité qui fait l'horreur du poète. Et c'est bien sur cette ligne que le poète essaie de se tenir, cette ligne démarquant les terrains de l'idéal et de la réalité déchu<sup>15</sup>.

L'image de l'immersion sous l'eau contribuant à la représentation de l'extase entraînant l'effacement de la conscience est accompagnée, dans le même extrait du poème cité ci-dessus, d'une autre image capable de donner l'idée du passage de l'individualité vers l'unité. Le poète essaie de mieux symboliser l'expérience mystique du bain en ajoutant à cette image aquatique deux images appartenant au champ sémantique de la lumière, ou plutôt de son absence. Plus forte encore que l'image du crépuscule, dont l'achèvement coïncide avec la nuit, celle de l'éclipse attire l'attention parce qu'elle est capable de symboliser l'absence de lumière en tant qu'un phénomène limité dans sa durée ; tel que l'éclipse, le rêve de volupté du poète est un *moment* de dissolution de toute individualité, de toutes les lignes qui composent le *cosmos*, le monde des choses *claires*

---

<sup>15</sup> La chambre idéale représente à la limite une expérience diabolique : « à quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? » (I, p. 281), alors que la chambre réelle est bien celle de la « cheminée sans flamme et sans braise » (I, p. 281), c'est-à-dire le foyer du spleen. Il faudrait chercher le pouvoir de l'art baudelairien *entre* ces deux expériences, entre le vieux chaos et le cosmos déchu.

et *distinctes*. L'image de l'éclipse met à nouveau en relief ce double mouvement de plongement et d'émersion, de vaporisation et de centralisation du moi dont se compose l'expérience poétique de Baudelaire. Tels que tout mouvement vers le chaos, vers la désagrégation des éléments, le bain, l'immersion sous l'eau, et l'éclipse, l'absence de lumière solaire ou lunaire, ne peuvent être que des phénomènes transitoires, parce que leur prolongement à l'infini coïncide avec la destruction complète, c'est-à-dire avec la mort.

L'association entre l'immersion dans l'eau et l'obscurité a lieu aussi dans d'autres poèmes du *Spleen de Paris*. « Déjà », par exemple, nous offre dès ses premières lignes un très beau tableau du soleil couchant dans la mer :

Cent fois déjà le soleil avait jailli, radieux ou attristé, de cette cuve immense de la mer dont les bords ne se laissent qu'à peine apercevoir ; cent fois il s'était replongé, étincelant ou morose, dans son immense bain du soir. (I, 337)

Cette description très poétique du cycle des jours rassemble plusieurs éléments de la symbolique baudelairienne du chaos, tels que ceux de l'immensité de la mer, de l'absence des bords, du plongement, du bain et de l'obscurité. Dans ce poème, le poète exprime sa joie d'être éloigné de la terre et de pouvoir chaque jour témoigner de cette « incomparable beauté » de la mer en contraste avec les autres passagers « affolés par l'image de la terre absente » (I, 338). L'immense « bain du soir », image qui rappelle le mystère de la communion, symbolise ici toujours l'effacement des lignes et le contact provisoire avec l'éternité, suivant les buts de toute expérience mystique. Tandis que les passagers regrettent le monde familier, le poète, lui, fait l'éloge de ce territoire limitrophe de la mer, choix qui peut être pris pour une belle métaphore de la condition de la poésie de Baudelaire elle-même.

Finalement, l'association entre l'eau et l'obscurité se fait présente aussi dans les poèmes « À une heure du matin » et « Any where out of the world », qui partagent une même expression composée de la fusion entre le symbole de l'eau et celui de l'absence de lumière. Nous pourrions bien dire que l'image du « bain de soir » engendre celle, plus complexe, du « bain de ténèbres ». Dans les deux poèmes, cette expression-ci apparaît comme une image de la détente et du repos. Dans le premier, elle se rapporte plutôt à un sentiment de soulagement éprouvé par le poète dans le retour à la maison après une journée très fatigante : « Enfin ! il m'est dont permis de me délasser dans un bain de ténèbres » (I, 287) ; dans « Any where out of the world », le poète, en proposant à son âme d'aller vivre au pôle, s'écrie : « Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres » (I, 357). Malgré quelques différences concernant chaque contexte, les images des eaux et des ténèbres sont toujours associées à une sorte de retour à la totalité. Elles

sont donc du côté de la « vaporisation du moi », pour employer encore une fois cette expression de Baudelaire.

À l'image déjà très puissante de l'immersion vertical sous l'eau on doit ajouter celle, très vigoureuse aussi, de l'enveloppement horizontal par les ténèbres. La rencontre entre ces puissances symboliques du chaos touche à l'absolu et à l'éternité, ce mot très baudelairien (COMPAGNON, 1993) qui sera repris par Rimbaud quelques années plus tard dans un poème capable de rassembler presque tous les symboles cosmiques dont il fut question ici jusqu'à ce moment : « Elle est retrouvée / Quoi ? – l'Éternité / C'est la mer allée / Avec le soleil » (RIMBAUD, 2009, p. 215).

### **3. Le deuil profond de la Nuit**

En ce qui concerne les ténèbres tout simplement, on les retrouve en tant que symbole du retour à l'indifférencié dans de nombreux poèmes en prose, sans oublier que parmi les titres que Baudelaire envisageait de donner à son recueil se trouve celui de *Poèmes nocturnes* (I, 1228). En outre l'association avec le bain, on retrouve le mot « ténèbres » lié à d'autres symboles du chaos analysés plus haut, comme dans cet extrait de « Le Désir de peindre » réunissant aussi d'autres références à l'obscurité :

Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profonde. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres (I, 340).

L'extrait joue sur deux images très attachées à la symbolique de la création, celle de l'obscurité et celle de l'abîme, celle-ci représentée par ces mots de « profonde » et d'« antre ». L'obscurité, quant à elle, sert d'abord comme symbole du mystère de la femme aimée et ensuite comme fond contre lequel l'éclair de ses yeux apparaît. L'éclat inquiétant de ce regard féminin est défini comme une explosion dans les ténèbres. Remarquons que l'obscurité dont se compose la vie du poète ne donne pas lieu à la lumière, calme et stable, mais à l'éclair, intense et éphémère, image plus proche de la fascination et même de la terreur que de la tranquillité et de la clairvoyance. Cela explique les épithètes plutôt ambiguës attribuées à la femme dans la suite du poème : « soleil noire », « astre noire versant la lumière », « lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent », « lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée ». Toutes ces images nous permettent de comprendre que la « lumière » ressortant de ses yeux est moins le contraire que la confirmation de l'obscurité

en tant que symbole de la dilution des formes et de l'évanouissement de l'individualité, conformément à la chute du poème: « Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard » (I, 340).

En outre son apparition en Gn 1, 2, les ténèbres reviennent dans d'autres textes bibliques en association avec le chaos. L'exemple le plus remarquable de cet usage du symbole de l'obscurité se trouve dans le récit du prophète Jérémie : « J'ai regardé la terre, et je n'y ai trouvé qu'un vide et qu'un néant ; j'ai considéré les cieux, et ils étaient sans lumière<sup>16</sup> » (LA BIBLE, 1990, p. 959). Ainsi que les eaux, les ténèbres symbolisent une masse amorphe, opposée à toute individualité reconnaissable. Si l'on parle d'un retour vers le chaos, elles symbolisent l'engloutissement, l'éteignement de toute forme individualisée au sein de la totalité. Chez Baudelaire ces symboles sont employés aussi bien dans la description de la réalité objective, comme la ville par exemple, que dans la représentation de la subjectivité en état d'évanouissement ou d'« anéantissement », pour récupérer ce mot utilisé par le poète dans l'ouverture de « La Belle Dorothée ».<sup>17</sup>

L'éloge de Baudelaire à l'obscurité est marqué de la même duplicité que celui de la mer. Plaisir et volupté, d'un côté, déperdition et désespoir, de l'autre, sont les mots qui définissent mieux ce double caractère de la relation du poète au chaos. Le poème « Le Crépuscule du soir » présente une excellente vision de cette duplicité concernant les ténèbres. Celles-ci y sont associées en même temps à l'apaisement et à la folie, à la « déesse Liberté » et au deuil. Si le crépuscule « excite les fous », il représente pour le poète « la délivrance d'une angoisse » (I, 312). Contrairement à ce qui se passe dans l'histoire racontée par Baudelaire dans le poème sur les deux amis « que le crépuscule rendait tout malades », le poète insiste sur les effets positifs que la nuit exerce sur lui : « la nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien » (I, 316). Cela s'explique sans doute en fonction de sa condition de poète en contraste avec celle des deux personnages plongés dans la folie. En tant qu'un homme de génie, il fait l'éloge de la Liberté, de l'unité, de l'effacement de tout point de repère, et cet éloge, à l'opposée de la folie, est la marque de l'artiste puisant l'acte créatif dans le contact *conscient* avec le chaos. On attribue ici le même rôle à l'obscurité que dans le poème « Le Désir de peindre », celui d'arrière-plan permettant l'apparition de toute lumière, de tout éclat, de toute beauté :

<sup>16</sup> Jérémie, 4, 23, trad. Lamaître de Sacy

<sup>17</sup> « Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement » (I, 316).

On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sobre laisse entrevoir les splendeurs amortis d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé ; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ceux feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit. (I, 316)

Or, la Nuit, avec une grande capitale, représente bien le cadre de la création artistique, la condition *primordiale* de l'inspiration, ce qui permet l'apparition (la visualisation) des « feux de la fantaisie ». Tout le poème est composé par des antithèses et par des juxtapositions telles que celles formées par les arrière-fonds de la « gaze transparente », du « noir présent » et du « deuil profond de la Nuit » auxquels se juxtaposent, tout en se détachant de leur cadre, « les splendeurs amortis » de la « jupe éclatante », le « délicieux présent » et les « feux de la fantaisie ». Il est propre à ces arrière-fonds de représenter l'absence de toute forme, le manque universalisé dans l'image du « deuil profond » et, grâce à l'emploi de la grande capitale, le vide, le néant où s'inscriront les étincelles de la poésie. En d'autres mots, ils sont la représentation symbolique du chaos précédant la création première et toute *récréation* renvoyant toujours à ce modèle mythique originel.

#### **4. L'immense vallée et la puissance de la poésie**

L'analyse des images du chaos dans les poèmes de Baudelaire nous apprend que l'art baudelairien puise ses forces dans ce double mouvement de déperdition et de concentration (I, 649), de plongement dans l'unité et de rétablissement de l'individualité et de l'ordre. Ce double mouvement s'oriente vers les axes horizontal et vertical : celui de la ville, sur lequel le poète flâneur se déplace, et celui plutôt symbolique où le même poète entreprend une descente, telle que les descentes mythiques aux enfers. Ceux deux axes se croisent dans les nombreuses images par lesquelles Baudelaire associe la ville de Paris à une sorte d'abîme, à un espace où il faut plutôt *descendre*<sup>18</sup>. Le parallélisme entre la cavité et les eaux est attesté dans le récit biblique de la création ainsi que dans les diverses images de l'immersion, du plongement, de la descente dans l'eau retrouvées dans les poèmes en prose. Symboliquement, on peut dire que Baudelaire *descend* toujours dans la ville, cette « immense vallée » (I, 311). Dans la Bible, l'image de l'abîme fait la liaison entre les thèmes de la terre et celui des eaux (BEAUCHAMP, 1970, p.164).

<sup>18</sup> Dans une conférence présentée au Canada, en 1970, Max Milner montre analyse l'obsession de Baudelaire par le mouvement de la descente, qu'il n'hésite pas à expliquer en recourant aux rapports du poète à la théologie de la chute. Max Milner, « La poétique de la chute », dans *Regards sur Baudelaire*, actes du colloque de London (Canada), 1970, Lettre moderne, coll. Situations, 1974, p. 85-111

Elle y est souvent utilisée aussi pour désigner tant la mer que le ciel en mettant de cette façon en relief le format voûté du cosmos.

L'image du cosmos en creux n'est pas absente chez Baudelaire. À part les associations entre la mer et l'abîme, désignant l'abîme d'en bas, le ciel est par fois évoqué comme une sorte de cavité, comme la « voûte nocturne » du poème XXIV des *Fleurs du mal*<sup>19</sup> ou « la coupole spleenétique du ciel » (I, 283) sous laquelle marchent les personnages du poème en prose « Chacun sa chimère ». La ville apparaît comme une sorte de cavité ou d'abîme aussi dans le célèbre projet d'épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*. Dans ce poème, on voit le poète qui monte sur la montagne afin de contempler la ville en bas dans toute son ampleur (I, 191). Le même poème nous offre encore une belle image des rapports mystico-érotiques que le poète établit avec la ville tout en mettant l'accent sur le pouvoir régénérateur, nous dirions ici plutôt *créatif*, de cette expérience :

Mais, comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,  
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin,  
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse (I, 191)

Il est important de remarquer que le pouvoir rajeunissant de ce contact ambigu avec le *tohu-bohu* de la ville, représenté dans le poème par l'image de l'énorme catin, se renouvelle « sans cesse ». Cela veut dire que le double mouvement dont on a parlé plus haut doit être compris comme un mouvement perpétuel, de répétitions infinies, ce qui pourrait bien être associé à un autre mythe, celui de l'éternel retour.

Ici on se contentera de souligner encore une fois le caractère théologique du rapport que Baudelaire établit avec la ville, suivant ce fragment de *Fusées* : « Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi, c'est tous; Tous, c'est moi. Tourbillon » (I, 651). Antoine Compagnon avait déjà remarqué, dans sa dernière grande étude sur le poète, que la ville chez Baudelaire « est perçue du côté des ses implications métaphysiques, voire théologiques, comme une sorte d'archétype ou d'idée reproduisant la multitude éternelle » (COMPAGNON, 2014, p.172). Mais à ce caractère théologique nous voudrions ajouter le côté poétique de cette expérience de la ville, parce que la *descente* dans le « gouffre » de Paris, l'immersion sous les eaux de la foule entreprise par le poète constitue, à vrai dire, une expérience de communion et de *création* à la fois. Si le chaos théologique est « sous-jacent à tout le créé » (FANTINO, 2000, p. 300), on peut affirmer sur l'expérience baudelairienne, en reprenant ces autres mots d'Antoine Compagnon, que « le chaos urbain a la puissance de la poésie » (COMPAGNON, 2014,

<sup>19</sup> « Je t'aime à l'égal de la voûte nocturne » (I, 27).

p. 219). On se souvient que dans les *Fleurs du mal* le poète soutient qu'il fallait justement « plonger au fond du gouffre », dans tout son ambiguïté, « Enfer ou Ciel, qu'importe ? », « pour trouver du nouveau ! » (I, 134). Cette poétique du plongement dans le chaos semble, en fin de compte, se confirmer dans les poèmes en prose, « cet idéal obsédant » né « surtout de la fréquentation des villes énormes » et « du croisement de leurs innombrables rapports » (I, 275), où nous avons retrouvé ce prisme de symboles renvoyant au mythe biblique de la création, référence qui doit être prise, au-delà de la théologie tout simplement, pour un véritable miroir de la poésie baudelairienne elle-même.

## 5. Références

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975-1976 2v. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

BEAUCHAMP, Paul. *Création et séparation* : étude exégétique du chapitre premier de la Genèse. Paris : Aubier, 1970.

COMPAGON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.

COMPAGNON, Antoine. « Baudelaire, devant l'éternel », IN : Martini BERCOT et André GUYAUX (dir.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris, Honoré Champion, 1989, p. 105.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1949.

ELIADE, Mircea. *Images et symboles* : essais sur le symbolisme magico-religieux. Paris : Gallimard, 1980.

FANTINO, Jacques. « La notion de chaos en science et dans la Bible », *Revue des sciences religieuses*, 74 n. 3 (2000), pp. 292 – 303

KAPLAN, Edward K. *Baudelaire et le Spleen de Paris*: L'esthétique, l'éthique et le religieux. Traduction d'Élise Trogrlic. Paris: Classiques Garnier, 2015.

LA BIBLE. Traduction de Lemaître de Sacy. Paris : Robert Laffont, 1990.

MILNER, Max. « La poétique de la chute ». *Regards sur Baudelaire*. Actes du colloque de London (Canada, 1970). Paris : Lettres Modernes, 1974. p. 85-111. Coll. Situations.

RICŒUR, Paul. « La Symbolique du mal », *Le Volontaire et l'involontaire, I – Finitude et culpabilité*. Paris: Gallimard, 2009, p. 467.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Éditions établie par André Guyaux. Avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Paris : Gallimard, 2009. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

Artigo aceito em 25/07/2017