

**LE TRAITEMENT POÉTIQUE DE L'IRRÉEL DANS *AURÉLIA* DE
NERVAL ET *LES FLEURS DU MAL* DE BAUDELAIRE**

Donatella du Plessis

**Dissertation submitted in fulfilment of the
requirements for the degree
Master of Arts
in the
Faculty of Human Sciences
University of KwaZulu-Natal**

Supervisor: Prof. F.E. Balladon

November 2011

I hereby declare that this dissertation, unless otherwise indicated in the text, is my own original work. This research has also not previously been submitted to any other institution for degree purposes.

Signature:



Student number:

206510783

Date:

25 November 2011

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre 1. Introduction	3
1.1 Introduction	3
1.2 Revue de la littérature	6
1.2.1 Une définition de l'irréel	6
1.2.2 Méthode de critique littéraire	8
1.2.3 Revue de la littérature sur Nerval	9
1.2.3.1 Le rôle de l'ésotérique et de l'éclectisme de religion dans l'irréel Nervalien	9
1.2.3.2 La dualité d'esprit du narrateur nervalien	11
1.3 Revue de la littérature sur Baudelaire	14
1.3.1 Le Mal	14
1.3.1.1 L'originalité du traitement baudelairien du Mal	14
1.3.1.2 La dualité de l'imagerie baudelairienne	15
1.4 La mise en parallèle de Nerval et de Baudelaire	16
1.5 Conclusion	17
Chapitre 2. L'exil et la Rédemption	18
2.1 Introduction	18
2.2 Partie I : L'Exil et la ville	18
2.2.1 Paris et Nerval	18
2.2.2 Paris et Baudelaire	28
2.2.2.1 L'exil et la ville dans <i>Le Cygne</i> et comparaison avec <i>Aurélia</i>	29
2.2.2.2 L'exil et la ville dans <i>Les Sept Vieillards</i> et comparaison avec <i>Aurélia</i>	36
2.3 Partie II : La Rédemption	44
2.3.1 La Rédemption dans <i>Aurélia</i>	44
2.3.2 Le refus de la Rédemption dans <i>Abel et Caïn</i> et <i>Les Litanies de Satan</i> et comparaison avec <i>Aurélia</i>	54
2.3.2.1 Le refus de la Rédemption dans <i>Abel et Caïn</i>	55
2.3.2.2 Le refus de la Rédemption dans <i>Les Litanies de Satan</i>	61
2.4 Conclusion	66
Chapitre 3. Mortelle Madone : la dégradation de la femme	67
3.1 Introduction	67
3.2 Le rôle de l'imagination dans la destruction de l'innocence et de la bonté dans <i>Aurélia</i>	68
3.3 La destruction de la beauté par imagination dans <i>À Celle qui est Trop gaie</i> et <i>Madrigal Triste</i> et comparaison avec <i>Aurélia</i>	77
3.4 La dégradation de la femme dans <i>Une Charogne</i> et comparaison avec <i>Aurélia</i>	91
3.5 La dégradation de la femme dans <i>À Une Madone</i> , comparaison avec <i>Aurélia</i>	99

3.6 Conclusion	109
Chapitre 4. Conclusion	110
Liste d'ouvrages consultés	113
Annexes	115
Annexe 1	116
Extrait 1. <i>Aurélia</i> : Chapitre II. Parties IV et V.	116
Extrait 2. <i>Aurélia</i> : Chapitre II. Parties V et VI	119
Annexe 2. <i>Les Fleurs du Mal</i> : <i>Le Cygne</i> et <i>Les Sept Vieillards</i>	123
Annexe 3. <i>Les Fleurs du Mal</i> : <i>Abel et Caïn</i> et <i>Les Litanies de Satan</i>	127
Annexe 4. <i>Aurélia</i> : Chapitre I. Parties VII et VIII	131
Annexe 5. <i>Les Fleurs du Mal</i> : <i>À Celle qui est Trop gaie</i> et <i>Madrigal Triste</i>	134

Chapitre 1

1.1 Introduction

Il se trouve dans l'imagination humaine un nombre infini d'univers différents. Celui qui les imagine est explorateur. L'explorateur peut passer de la mer aux montagnes, des hauteurs du ciel jusqu'aux profondeurs de l'enfer, le ciel au-dessus de lui un bleu vif, un noir claustrophobe ou un paysage nuageux qui précède l'orage. En imaginant un nouveau monde, l'explorateur s'évade, les rêves vivants de l'imagination lui donnant la force de faire face à la réalité brutale. Cependant, même l'imagination la plus puissante n'est pas capable d'éviter la réalité. D'abord, le rêve et la réalité commencent lentement à se chevaucher, et ce n'est que du coin de l'œil que l'explorateur aperçoit les spectres de la réalité. Ensuite, il commence à se douter, son espoir lui disant que ce ne sont que des hallucinations insignifiantes, sa raison lui disant que les fondations de cet univers magique commencent à s'affaiblir. Finalement, les spectres croisent le chemin de l'explorateur et le regardent dans les yeux, leur regard ne promettant que la damnation et la ruine. L'explorateur doit alors choisir de passer le reste de sa vie en s'évadant des ténèbres qui ne sont visibles qu'à lui, ou de se défendre, et de changer son rôle passif dans son imagination en rôle actif.

Dans le cadre de la littérature française du dix-neuvième siècle, Gérard de Nerval et Charles Baudelaire ont tous les deux vécu cette expérience de l'imagination, une expérience qui est mise en œuvre par la nouvelle *Aurélia* de Nerval et le recueil *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, les deux ouvrages que l'on va étudier dans cette thèse. L'irréel mis en vie par l'imagerie dans ces deux œuvres représente un monde duel qui est paradisiaque mais aussi infernal. Ce dernier aspect de l'irréel est caractérisé par un sens vif et élevé d'une réalité devenue symbolique, les craintes de l'écrivain se manifestant dans les paysages du monde imaginaire habité par lui. C'est le traitement poétique de cet aspect infernal de l'irréel qui constitue le domaine de cette thèse, car c'est en quittant ou en embrassant cet enfer que la transformation d'une imagination passive en imagination active a lieu. Le but de cette thèse est d'observer l'évolution du rôle de l'écrivain dans son imagination dans une étude détaillée de l'imagerie utilisée par Nerval dans certains extraits d'*Aurélia* et par Baudelaire dans huit poèmes des *Fleurs du Mal*. Cette étude de

l'imagerie sera effectuée en trois étapes. D'abord, nous allons voir comment, dans *Aurélia* et dans *Les Fleurs du Mal*, l'imagerie nous présente l'imagination de l'écrivain devenu autonome, autonome à tel point que l'écrivain en devient victime, jouant un rôle passif là-dedans, impuissant à arrêter la manifestation de ses sentiments d'exil et d'abandon dans son monde imaginaire. Cette analyse sera effectuée dans une étude comparative entre les parties IV et V du chapitre II d'*Aurélia* (Annexe 1, Extrait 1) et les poèmes *Le Cygne* et *Les Sept Vieillards* de Baudelaire (Annexe 2). Nous observerons ensuite comment l'écrivain entreprend la transformation de son rôle passif en rôle actif, reprenant le contrôle de son imagination pour se racheter. Pour cette analyse, nous étudierions les parties V et VI du chapitre II d'*Aurélia* (Annexe 1, Extrait 2) et les poèmes *Abel et Caïn* et *Les Litanies de Satan* de Baudelaire (Annexe 3). Enfin, nous verrons comment l'écrivain va plus loin dans son imagination active, l'utilisant comme arme pour punir et pour brutaliser. Cette analyse sera effectuée dans la comparaison des parties VI et VIII du chapitre I d'*Aurélia* (Annexe 4) avec les poèmes *À Celle qui est Trop gaie*, *Madrigal Triste* (Annexe 5), *Une Charogne* et *À Une Madone* (Annexe 6). Nous traverserons ces trois étapes dans deux chapitres séparés. Ce chapitre 1 est dédié à une contextualisation de la question centrale de la thèse, ainsi qu'à une revue de la littérature critique. Ensuite, dans le chapitre 2, nous étudierons le rôle passif de l'écrivain dans l'exercice de son imagination dans son interaction avec la ville de Paris, et comment la représentation de cette ville présente l'écrivain comme un exilé du royaume de Dieu qui est incapable de recevoir la grâce et à qui la Rédemption est refusée. Dans ce même chapitre, nous verrons comment l'écrivain utilise son imagination pour se racheter ou pour refuser de se racheter, son rôle passif dans l'exercice de son imagination se transformant en rôle actif. Finalement, dans le chapitre 3, nous analyserons la relation de l'écrivain avec la femme, et comment il fait évoluer son rôle actif dans son imagination en employant son imagination pour la faire souffrir. Cette analyse sera effectuée en examinant deux questions centrales : la destruction de la beauté de l'innocence de la femme et la dégradation de la femme par le poète, c'est-à-dire, comment elle est complètement dépouillée de sa nature humaine et de sa dignité. Chaque chapitre traitera séparément de Nerval et de Baudelaire avant de les comparer. Le but de cette comparaison est de démontrer que la représentation de certains concepts par Nerval et Baudelaire sont peut-être différents, mais que des parallèles thématiques existent dans leur traitement de l'irréel.

La contribution la plus importante de cette thèse aux études de Nerval et de Baudelaire est qu'elle propose une comparaison de deux écrivains qui ne sont presque jamais comparés. Nerval et Baudelaire ont tous les deux exhibé un individualisme extraordinaire et parfois extrême : Nerval, romantique, pré-surréaliste, ésotérique, mystique ; Baudelaire le premier à capturer l'esprit noir, sale et complexe de l'homme moderne. La pensée et l'esthétique exceptionnelles de Nerval et Baudelaire placent chacun dans la zone grise des œuvres qui évadent la classification et qui se trouvent aux côtés opposés de l'échelle littéraire. Il nous semble que c'est parce qu'on a classifié ainsi les œuvres de Nerval et de Baudelaire qui fait qu'il y a un manque d'études comparatives sur ces deux hommes de lettres : l'on se concentre trop sur la différence radicale entre leurs œuvres, et pas assez sur les similarités entre eux, similarités qui existent en abondance. Bien que les œuvres de Nerval et Baudelaire témoignent d'une grande individualité, il existe des parallèles thématiques dans leur traitement de l'irréel qui sont si frappants qu'une étude comparative sur eux est infiniment justifiable et nécessaire.

La similarité la plus importante entre l'irréel dans *Aurélia* et *Les Fleurs du Mal* est comment cet irréel est présenté. Nerval et Baudelaire sont tous les deux assujettis à une sorte de rêverie interne. L'état spirituel de ces deux écrivains voyageurs oscille entre ce que Baudelaire appelle « deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie »¹. Dans leurs irréels, Nerval et Baudelaire sont éternellement pris dans un cercle vicieux d'une existence infernale et une aspiration envers le divin. Bien que cette thèse ne se concentre que sur l'aspect infernal des mondes imaginaires de Nerval et de Baudelaire, ce qui ne constitue qu'une moitié de la vision imaginaire de ces deux hommes de lettres, il est cependant important de se rendre compte que l'horreur telle qu'elle est vécue par Nerval et Baudelaire, est un état très complexe et souvent si intense qu'il ressemble à une sorte d'extase. Cet état complexe conduit Nerval et Baudelaire à faire un voyage périlleux à l'intérieur d'eux-mêmes, les condamnant à une existence où plusieurs réalités se heurtent l'une contre l'autre. Notre thèse est donc importante dans son enquête sur cet état qui est connu par deux écrivains normalement considérés très différents, un état qui se manifeste dans leurs œuvres *Aurélia* et *Les Fleurs du Mal*.

¹ Baudelaire. *Mon cœur mis à nu*. www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm (Consulté le 27 juillet 2011)

Le but de cette thèse est aussi d'adopter une approche textuelle à l'interprétation de Nerval et Baudelaire plutôt que d'avoir recours au vaste nombre d'ouvrages critiques sur ces deux écrivains. Bien qu'il soit impossible d'entreprendre une étude sur Nerval et Baudelaire sans l'aide des critiques, le lecteur remarquera que leur rôle dans les analyses textuelles n'est pas dominant, et que le texte plutôt que la littérature critique est privilégié. Cette approche a été choisie pour laisser les mots parler pour eux-mêmes, et pour éviter que le sens d'un extrait ou d'un poème soit masqué ou corrompu par le vaste nombre d'interprétations sur *Aurélia* et *Les Fleurs du Mal*, dont plusieurs sont excessivement psychanalytiques et se concentrent trop sur ce que l'écrivain voulait dire plutôt que ce qu'il a dit vraiment.

Le but de notre thèse, toujours en adoptant une approche textuelle, est donc de déterminer quels sont les similarités thématiques entre *Aurélia* et *Les Fleurs du Mal* en examinant la représentation de la transformation d'une imagination passive en imagination active.

1.2 Revue de la littérature

1.2.1 Une définition de l'irréel

Pour une définition de l'irréel, nous nous sommes tournés vers Gaston Bachelard, qui donne des précisions sur la nature de l'imagination et son rôle dans l'écriture. Bachelard traite d'abord de la motivation pour la construction de l'imagination, ensuite de la distinction entre l'imagination et la rêverie, et finalement de la nature même de l'imagination. Nous discuterons tous les trois, car ils sont tous pertinents à cette thèse. Ils sont également pertinents à la définition de l'irréel qui nous intéresse dans cette partie du chapitre.

Selon Bachelard, c'est un désir de s'évader qui motive l'emploi de l'imagination : « il faut recenser tous les désirs de quitter ce qu'on voit et ce qu'on dit en faveur de ce qu'on imagine »². Ce désir de quitter la réalité est pertinent à Nerval et à Baudelaire. Exilé, Baudelaire se crée un royaume qui personnifie la damnation de l'homme ainsi que son aspiration vers le ciel, et il oscille entre ces deux éléments. L'imagination de Nerval est pareille : il est réfugié dans un

² Bachelard G. 1943. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. p.10

monde imaginaire qui existe déjà, mais qui est finalement le produit de son imagination et de sa folie, cette construction complexe le conduisant à un état d'âme bipolaire similaire à celui de Baudelaire. À cause de la dualité de la motivation derrière la construction de ces mondes imaginaires, les paysages des mondes imaginaires sont duels eux aussi, conduisant Nerval et Baudelaire à des endroits les plus paradisiaques et les plus infernales de leur propres imaginations.

Cependant, il ne faut pas confondre la capacité d'imaginer et celle de rêver. Selon Bachelard, les deux sont différents, la rêverie n'étant qu'une forme « d'imagination évasive »³ où la rêverie transporte le rêveur ailleurs « sans que nous puissions vraiment vivre toutes les images du parcours »⁴. Selon Bachelard :

Un vrai poète ne se satisfait pas de cette imagination évasive. Il veut que l'imagination soit *un voyage*. Chaque poète nous doit son invitation au voyage. Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime, une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique⁵.

L'imagination est donc une forme de rêverie dynamique et active, car pour créer un monde imaginaire dans l'écriture, le poète doit consentir à amener en voyage le lecteur et de partager avec lui sa perception de son monde imaginaire. Pour accomplir ce but, le poète doit alors jouer un rôle actif dans son imagination et dans son voyage imaginaire. Ce perspectif de l'imagination qui est supérieure à la rêverie à cause de sa nature dynamique et active est fort intéressant dans le cadre de cette thèse qui divise l'imagination en deux parties distinctes : active et passive. Le côté passif traite du poète comme victime de son imagination et incapable de contrôler les visions qu'il rencontre en pleine rue et qui renforcent son exil. Cependant, ces visions sont très vives et ne portent aucun sentiment de l'aller à la dérive qui, selon Bachelard, caractérise la rêverie passive. On peut donc affirmer qu'ici il existe un paradoxe : en partageant avec le lecteur l'angoisse de son rôle passif dans l'imagination, le poète transforme ce rôle passif en rôle actif.

³Bachelard G. 1943. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*.p.10

⁴*Ibid.*.p.10

⁵*Ibid.*.p.10

Finalement, Bachelard discute la nature même de l'imagination. Bachelard divise la poésie de l'imagination en deux parties distinctes : un voyage au pays du réel, et un voyage au pays de l'imaginaire. Il demande que le lecteur ne méprise pas ce premier au nom du deuxième, mais il constate que :

Le vrai voyage de l'imagination, c'est le voyage au pays de l'imaginaire, dans le domaine même de l'imaginaire...c'est le trajet qui nous intéresse et c'est le séjour qu'on nous décrit⁶.

Quant à cette thèse, elle traite de ce voyage au pays de l'irréel dont le séjour, plutôt que le trajet, nous intéresse, car ce sont les voyages physiques et spirituels de Nerval et Baudelaire dans leurs imaginaires que nous analysons dans cette thèse.

C'est donc le terme « domaine de l'imaginaire » qui personnifie le sens exact du terme « irréel » dans notre titre de thèse et qui constitue notre définition de ce mot. À cause du lien proche entre les mots « irréel » et « imagination », on utilisera ces deux termes d'une façon interchangeable dans nos analyses textuelles.

1.2.2 Méthode de critique littéraire

Puisque cette thèse se concentre si intégralement sur la question de l'image et de la thématique, la critique thématique de Bachelard est proposée comme méthode d'analyse. Cette méthode de critique examine la contribution de chaque image individuelle à la totalité de la vision imaginaire de l'auteur. En nous inspirant de cette théorie de Bachelard, nous analyserons les œuvres *Aurélia* et une petite sélection des poèmes des *Fleurs du Mal* comme des intrigues ayant lieu dans « le domaine de l'imaginaire » nommé *supra*. Dans cette revue littéraire, nous examinerons les œuvres critiques qui utilisent cette même méthode de critique et les opinions des spécialistes concernant l'importance de certaines images dans la totalité de l'imagination nervalienne et baudelairienne. D'abord, puisque Nerval et Baudelaire ne sont que rarement comparés, l'œuvre critique sur chaque écrivain sera traitée séparément. Ensuite, nous traiterons de la seule étude comparative que nous avons trouvée, dans une section séparée.

⁶Bachelard G. 1943. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. p.11

1.2.3 Revue de la littérature sur Nerval

Toute la recherche sur la critique thématique sur Nerval peut être simplement groupée autour de deux questions centrales : le rôle de l'ésotérique dans l'imagerie nervalienne, et la dualité d'esprit du narrateur nervalien. Ce dernier est sans doute le plus complexe, car elle se compose de toute la complexité de la pensée nervalienne, y compris les sentiments d'exil et le désir d'appartenance et de Rédemption qui jouent un rôle si important dans l'imagerie nervalienne. La représentation textuelle de chacun de ces concepts contribue à la grandeur du monde imaginaire d'*Aurélia*. Nous traiterons séparément du rôle de l'ésotérique dans l'imagerie nervalienne, et la dualité d'esprit du narrateur nervalien.

1.2.3.1 Le rôle de l'ésotérique et de l'éclectisme de religion dans l'irréel nervalien

Il est impossible d'entreprendre une étude sur Nerval sans tomber sur les thèmes de l'influence de l'ésotérique et de l'éclectisme de religion dans son œuvre. Les symboles influencés par l'occulte, le mysticisme et les religions orientales imprègnent tout le récit d'*Aurélia*. Selon les spécialistes de cette question de l'ésotérique, le rôle qu'elle joue est considérable pour la compréhension d'*Aurélia*, chaque image contribuant à la représentation globale de l'irréel et des émotions sur lesquelles cette représentation est fondée.

Selon Richer, qui a défini le domaine de l'archétype nervalienne : «Nerval [utilise] à ses fins personnels des mythes préexistants, les actualisant, les valorisant du même coup dans un sens particulier pour en faire des 'types' »⁷. Nerval utilise ces mêmes types pour construire une mythologie personnelle de son « univers magique »⁸. Cette mythologie personnelle comprend souvent une comparaison entre Nerval lui-même et des figures héroïques archétypales « prométhéennes ou orphiques »⁹ comme « Napoléon, Faust, Caïn, Lilith, Prométhée »¹⁰. Nerval, en tant qu'artiste, se croit donc en révolte contre Dieu. Dans son emploi des figures archétypales, Nerval se met au même plan qu'eux et se fait alors le roi de son propre univers. Selon Marie,

⁷ Richer J. 1970. Nerval : *Expérience et Création*.p.12

⁸*Ibid.* p.12

⁹*Ibid.* p.13

¹⁰*Ibid.* p.13

l'identification de Nerval avec les figures orphiques contribue au récit initiatique que Nerval favorise : « il va poursuivre Eurydice à jamais perdue, descendre dans l'Érèbe et l'appeler aux livides rivages ; puis, par la magie et l'ascétisme, il voudra s'évader de la terre vers la pure demeure des âmes »¹¹. Puisque *Aurélia* est un récit initiatique, les images orphiques employées par Nerval contribuent à la totalité de cette vision initiatique mystique. Cependant, ce ne sont pas seulement des archétypes héroïques généraux que Nerval emploie pour construire son irréel. Pour revenir à Richer, l'irréel nervalien se construit aussi de la manifestation de chaque archétype dans une religion ou une culture particulière et de l'interprétation de cet archétype par Nerval. Par exemple, l'emploi que fait régulièrement Nerval des types en provenance de la mythologie des civilisations anciennes est dû à la grande quantité d'archétypes, d'allégories et de symboles qui se trouvent dans ces mythologies, et que Nerval a adaptés pour assurer leur intégration dans son univers imaginaire. Richer atteste aussi que Nerval n'a pas seulement attribué les caractéristiques des « grandes images archétypes »¹² à lui-même, mais aussi aux personnes qu'il a connues. C'est pour cette raison que l'image de la Mère est toujours un avatar de Jenny Colon¹³, peu importe dans quelle tradition cette image est présentée. Cependant, il est important de se rendre compte que Nerval lui-même n'était pas au courant de cette construction d'une nouvelle mythologie de sa part : il a traité cette construction comme un phénomène « [extérieur] à lui et [doué] de réalité objective »¹⁴. Donc, pour Nerval, la mythologie préexistante et sa mythologie personnelle représentaient la même chose, et il utilisait les deux dans la conception de son propre irréel.

L'opinion critique concernant les motivations psychologiques pour cette complexité exhaustive de l'irréel nervalien est plus ou moins homogène. Selon Knapp, c'était en se perdant dans la vaste étude de ces religions mystiques que Nerval cherchait une façon de mettre fin à la solitude que lui imposaient ses doutes spirituels. Il se convainc que ses visions schizophrènes mettaient en évidence une mission divine plutôt qu'un état mental fragile¹⁵. C'est en pratiquant l'éclectisme religieux et en regroupant dans le même ouvrage les influences de toutes les

¹¹ Marie A.1955. *Gérard de Nerval: le poète et l'homme*. p.168

¹² Richer J.1970. *Nerval : Expérience et Création*. p.17- 18

¹³ Actrice de laquelle Nerval était amoureux et qui a influencé presque la totalité de ses relations réelles et imaginaires avec les femmes.

¹⁴ *Ibid.* p.18

¹⁵ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.106

religions qui font partie de cet éclectisme que Nerval a construit un irréel d'une très grande complexité symbolique qui a préféré l'unité universelle à la solitude personnelle. Chaque image individuelle qui est influencée par une multitude de religions différentes crée une unité très complexe qui libère et étouffe à la fois le narrateur. Selon Richard, cet éclectisme de religion de Nerval, qui est responsable pour la profonde complexité imagière de son irréel, est en fait signe d'une grande incertitude religieuse de la part de l'écrivain¹⁶. Béguin se concentre aussi sur cette question de l'incertitude, affirmant que la crainte du narrateur nervalien se trouve, en grande partie, dans le choix qu'il est enfin obligé de faire entre les religions orientales qui l'ont tant soulagé, et le christianisme, religion qui peut mettre fin à la malédiction divine à laquelle il se croit assujéti¹⁷. L'opinion globale des critiques concernant les motivations psychologiques pour l'éclectisme de religion de Nerval est donc que cet éclectisme est révélateur d'une grande incertitude religieuse et spirituelle, ainsi que d'un sentiment profond d'abandon et de solitude.

1.2.3.2 La dualité d'esprit du narrateur nervalien

L'ésotérique et l'éclectisme de religion chez Nerval et leur rôle dans l'imagerie nervalienne font partie de la question plus large de la dualité d'esprit du narrateur nervalien. Le récit d'*Aurélia* est dominé par le désir du narrateur d'appartenir à un ensemble. Dans cet ouvrage on trouve des images liées à ce désir d'appartenir, ainsi qu'à l'exil, car le narrateur vit chacun de ces sentiments. Au début de la nouvelle, c'est dans le monde imaginaire que le narrateur cherche à combler sa solitude, et le tiraillement entre rêve et réalité est doux pour lui, car il contemple une unité spirituelle qui comble sa solitude sans être obligé de quitter ceux qu'il aime. Cependant, selon Knapp, il y a un moment spécifique où les doutes du narrateur commencent à le suivre dans l'irréel, se manifestant dans des visions terrifiantes qui transforment le monde de ses rêves en enfer. Le narrateur se croit exclu du royaume de Dieu et puni par Dieu pour avoir mal interprété l'univers imaginaire et le rôle du narrateur là-dedans. Le narrateur aspire à se libérer de cet exil en se comportant d'une façon christique. Quand ces tentatives d'imiter le Christ échouent, il est plongé encore une fois dans l'angoisse et éprouve des sentiments de profonde

¹⁶Richard J.P.1955. *Poésie et profondeur*. p.23

¹⁷Béguin A. 1945. *Gérard de Nerval*. p.45

culpabilité¹⁸. Le narrateur oscille entre angoisse et extase et donc, entre condamnation de soi et inflation de soi, créant une dualité émotionnelle et psychologique dans le pays du réel qui se reflète dans le conflit d'images paradisiaques et infernales qui caractérise l'irréel nervalien. Selon Béguin, cet état de tiraillement entre rêve et réalité se caractérisant par « deux ou trois réalités s'y enchevêtrant, ou plutôt deux ou trois perceptions différentes de la même réalité »¹⁹ est à l'origine de la grande complexité du discours nervalien. Selon Poulet, c'est notamment dans les images mythologiques et cosmologiques qui dominent dans l'irréel nervalien que se trouve cette complexité, cette *dualité* nervalienne, car ces images sont caractérisées par un cercle vicieux de « désordres et [de] contradictions » :

À l'épanouissement de telle force spirituelle succède un tragique déclin. À telle ascension de l'être dans un univers céleste correspond une descente aux Enfers. Dans son corps comme dans son âme, Nerval se trouve entraîné dans un cycle, fait de clarté et d'ombre, de nuit et de jour²⁰.

Pour Poulet, l'imagerie nervalienne, qui est représentée comme étant dans un cycle continu d'ascension au ciel et de descente aux Enfers, crée un monde imaginaire qui change continuellement et qui représente l'état de l'âme du narrateur. Poulet affirme que c'est dans son aspiration vers une unité avec l'univers que le narrateur souhaite se libérer de cette dualité d'esprit. Dans le récit d'*Aurélia*, la dualité d'esprit du narrateur le rend incertain de son rôle dans cette unité, et il se torture par la question terrifiante – suis-je le bon ou suis-je le mauvais ?

Cette dualité de l'âme du narrateur nervalien qui se manifeste dans les images de ce cycle vicieux entre le ciel et l'enfer a aussi été le sujet d'un nombre considérable d'études littéraires psychanalytiques, car la schizophrénie et la cyclothymie de Nerval ont contribué de façon importante à la vision globale créée par l'imagerie dans *Aurélia*. Selon Jeanneret, une des critiques psychanalytiques les plus renommées dans le domaine nervalien, le narrateur d'*Aurélia* est saisi à la fois par un désir orgueilleux d'être l'égal de Dieu, tout aussi par un persistant effacement de soi. La combinaison de l'aspiration à la divinité et l'effacement de soi se montre dans le comportement contradictoire et paradoxal du narrateur d'*Aurélia*. Il cherche à être l'égal

¹⁸ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. .p.313

¹⁹ Béguin A. 1945. *Gérard de Nerval*. p.14

²⁰ Poulet G. 1987. *La pensée indéterminée II : Du Romantisme au début du XXe siècle*. p.83

de Dieu, prétendant tout comprendre et tout savoir, contemplant même une lutte contre Dieu, mais néanmoins reconnaissant le droit de Dieu de l'exiler de son royaume pour son audace et tentant désespérément de se racheter aux yeux de Dieu. L'image du « double » qui tourmente le narrateur en menaçant son passage dans le monde des esprits est symbole de cette dualité et de l'incapacité du narrateur de choisir un seul univers. Le narrateur tente de combattre contre le double, mais il finit par s'anéantir. L'intégralité d'*Aurélia* est caractérisée par le discours d'un narrateur si perdu et si prêt à s'accuser et à se condamner qu'il est incapable de comprendre ses propres sentiments, ni les motivations et les désirs qui sont à l'origine de ces sentiments. Cette perspective psychologique est soutenue par Porter, qui affirme que les incessantes accusations et condamnations de soi de la part du narrateur sont en fait dues à la personnalité mélancolique de Nerval, sa colère inconsciente vers Aurélia se métamorphosant en colère contre lui-même. Selon Richard, critique thématique plutôt que psychanalytique qui apporte cependant une perspective importante à cette question, le narrateur d'*Aurélia* n'est pas Nerval, mais « une sorte d'*anti-Nerval* »²¹ qui « tente de se fabriquer un nouvel être »²² et de se convaincre que sa folie n'est qu'un « accident »²³. En se concentrant sur la négation de son être et la fabrication d'un nouveau, Nerval-homme et Nerval-narrateur se perdent, s'attrapant donc entre joie et angoisse. L'attitude critique vers cette dualité d'esprit et la complexité psychologique nervalienne est qu'elle se montre dans le texte dans le tiraillement continu entre les images paradisiaques et infernales qui sont révélatrices de l'état d'âme du narrateur.

Donc, l'opinion critique générale sur l'analyse thématique de Nerval est que les images du paradis et de l'enfer provenant de la mythologie archétypale, et le changement continu entre l'un et l'autre créent une totalité imaginaire qui est changeable et frénétique, reflétant ainsi le doute de soi et la condamnation du soi du narrateur nervalien.

²¹ Richard J.P. 1955. *Poésie et profondeur*. p.17

²² *Ibid.* p.17

²³ *Ibid.* p.18

1.3 Revue de la littérature sur Baudelaire

1.3.1 Le Mal

Dans notre analyse de la critique thématique sur Baudelaire, nous regrouperons tous les auteurs sous le titre « le Mal », car c'est le traitement de ce concept par Baudelaire qui constitue les fondations de l'irréel de Baudelaire. La présentation baudelairienne du Mal est nuancée et très originale, ne traitant pas l'enfer d'une perspective unidimensionnelle, mais comme un état d'existence où l'enfer domine, tandis que le Paradis est toujours visible. D'abord, nous discuterons l'originalité de Baudelaire dans son traitement de cette question du Mal. Ensuite, nous discuterons la critique du rôle joué par les images représentant l'enfer et le paradis.

1.3.1.1 L'originalité du traitement baudelairien du Mal

Le traitement baudelairien du Mal, ainsi que le rôle du Mal dans l'œuvre et dans l'imagerie de Baudelaire, ont été assujettis à un grand nombre d'analyses et de mésinterprétations, notamment en ce qui concerne l'originalité du traitement baudelairien du Mal. Ruff, baudelairien classique, résume parfaitement le rôle du Mal dans Baudelaire : « Il est clair que l'originalité de Baudelaire n'est pas d'avoir pensé le problème du Mal, vieux comme l'humanité, mais d'en avoir tiré une conception nouvelle de la poésie et de l'art en général »²⁴. Ce n'est pas que Baudelaire s'est concentré sur la question du Mal qui constitue sa grande originalité : c'est plutôt son traitement de cette question dans la construction de son propre esthétique. Selon Ruff, Baudelaire a été « un agent 'catalyseur' de la plus haute importance »²⁵ qui fait cependant partie d'un « courant des idées qui remonte fort loin »²⁶, notamment dans la littérature perverse du dix-huitième siècle, littérature qui est née d'un grand bouleversement social qui a relâché toute restriction et qui a abandonné toute « moralité ». L'influence sur Baudelaire de cette littérature perverse, ainsi que de la littérature philosophique traitant du Mal, est explorée en détail par Catani. Il cite de Maistre, Laclos, Sade et Poe comme les auteurs/philosophes qui ont contribué le plus à la diversité de la représentation imagière du Mal dans l'œuvre de Baudelaire. C'est aussi la

²⁴Ruff M. 1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*.p.8

²⁵*Ibid.* p.8

²⁶*Ibid.* p.8

conviction de Salvan que c'est *comment* Baudelaire traite du Mal plutôt que son *choix* de traiter du Mal qui est responsable pour son originalité, une originalité qui caractérise son imagerie. Salvan affirme que la « métaphysique du mal » créée par Baudelaire « rappelle davantage le panthéisme romantique que le dogme pur et simple du péché original »²⁷. Baudelaire a créé une esthétique du Mal, et c'est là où se trouve son originalité. Chaque image maléfique dans l'œuvre de Baudelaire contribue à la grande totalité de cette esthétique.

1.3.1.2 La dualité de l'imagerie baudelairienne

La clé à la totalité de l'imaginaire baudelairien se trouve dans la façon inhabituelle que Baudelaire présente sa perception de l'enfer et du Mal, et comment le Paradis y est toujours visible; le traitement de ces deux concepts créant une dualité d'esprit. Selon Pichois :

[Baudelaire] a choisi pour son royaume cette *frange* qui borde l'enfer et d'où l'on aperçoit encore le ciel. Ce n'est pas le purgatoire, c'est proprement les limbes, où l'âme se décolore, sous l'effet de la désespérance, de la sublunaire grisaille du lieu, tout en reflétant parfois les soleils et les éclairs de la transcendance céleste ou infernale. Ce royaume a un nom : Romantisme, au sens que Baudelaire donne à cette « manière de sentir » dans le *Salon de 1846* : intimité, spiritualité, couleur, modernité, aspiration vers l'infini, mélancolie, - en bref, spleen et idéal²⁸.

La dualité du poète baudelairien qui se reflète dans l'imagerie des *Fleurs du Mal* est donc une conséquence de la dualité du monde imaginaire où il se trouve, un monde qui est assez proche à l'enfer avec toute l'angoisse et l'exil qui s'y trouve, mais où l'aspiration vers le ciel et vers l'Idéal est toujours possible. Selon Starkie, cette caractéristique duelle du monde des *Fleurs du Mal* se trouve dans le titre final du recueil, ainsi que dans le titre précédent. D'abord, Baudelaire a choisi pour titre *Les Limbes*, un titre qui a une signification énorme dans le contexte de la présente discussion car il se réfère sans doute « au sens théologique de Limbe, à la lisière de l'Enfer où demeurent ceux à qui on a refusé le ciel parce qu'ils n'ont pas encore reçu la grâce du baptême »²⁹. Le poète des *Fleurs du Mal* est donc un damné qui est exilé de la grâce de Dieu.

²⁷ Salvan J. 1960 Le sens de la chute dans l'œuvre de Baudelaire. p.127

²⁸ Pichois C. 1967. *Baudelaire : Études et Témoignages*. p.204-205

²⁹ Starkie E. 1957. *Baudelaire*. p.358-359. 'Its theological sense of *Limbo*, the region on the borders of Hell where dwell those who have been denied heaven because they have not yet received the grace of baptism'. Notre traduction.

Cet état occupe une place centrale dans cette thèse, car la totalité du chapitre 2 est dédiée à une analyse de l'imagerie se référant à l'exil du narrateur/poète par Dieu et ses tentatives de regagner le Paradis. Cette interprétation de la volonté du poète de regagner le Paradis est soutenue par Starkie. Selon elle, Baudelaire, dans son exploration vive de l'enfer, désire « exprimer sa haine du péché et du vice auxquels l'homme est assujéti, et sa compassion pour la misère de sa dégradation, prenant en compte son aspiration vers l'élévation »³⁰. La misère de l'exil du poète en enfer et la gloire de ses aspirations vers le ciel qui nous sont communiquées dans l'imagerie infernale des *Fleurs du Mal* nous montre donc la dualité de l'esprit du poète.

Poulet aussi reconnaît cette dualité du poète baudelairien, disant que l'aspiration du poète vers le ciel et son désir de sortir de l'enfer se trouve dans son emploi de l'imagination. Selon Poulet, l'imagination du poète est la clé à son aspiration vers l'idéal, permettant au poète de surmonter sa condition limbique et de tirer « un paradis d'un enfer et une fleur de beauté du mal où il est contraint de vivre »³¹. Le poète est donc capable de se créer un paradis aux bords de l'enfer, son imagination l'aidant à atteindre ce but. Donc, l'imaginaire des *Fleurs du Mal* est caractérisé par les réflexions du poète sur sa damnation et sur ses aspirations vers le ciel : deux états contrastés qui se manifestent dans l'imagerie contrastée du recueil.

Dans cette revue de la littérature sur Baudelaire, nous avons vu comment l'imagerie des *Fleurs du Mal* contribue d'abord à un traitement très original du concept du Mal. Ensuite, nous avons vu comment cette représentation imagière du Mal et de l'Enfer crée une dualité d'esprit et d'imagerie dans *Les Fleurs du Mal*, une dualité qui est caractérisée par la damnation de l'homme et son aspiration vers le divin.

1.4 La mise en parallèle de Nerval et de Baudelaire

La seule étude comparative entre Nerval et Baudelaire que ce chercheur a réussi à trouver est celle de Bays : *The Orphic Vision of Nerval, Baudelaire and Rimbaud*. Bien que l'article traite d'*Aurélia*, il ne traite pas des *Fleurs du Mal* de Baudelaire mais de ses *Paradis Artificiels*.

³⁰ Starkie E. 1957. p.373. 'To express his loathing of the sin and vice to which man is prone, and his compassion for the misery of his degradation, considering his aspiration for higher things'. Notre traduction.

³¹ Poulet G. 1980. *La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud*. p. 40

Cependant, sa perspective sur l'irréel de Nerval et de celui de Baudelaire est pertinente à notre thèse. C'est cette perspective, c'est-à-dire le traitement de la manifestation du rêve et de l'inconscient dans l'irréel de Nerval et Baudelaire dans l'article, que l'on discutera ici.

Selon Bays, la similarité la plus importante entre Nerval et Baudelaire est le lien construit par eux entre la rêverie et la chute. Par exemple, dans *Aurélia*, Nerval appelle ses voyages dans le monde du rêve une descente aux enfers. Baudelaire emploie les images du gouffre, du palimpseste et de la sensation d'être immergé dans de l'eau pour décrire ses voyages dans l'inconscient dans *Les Paradis Artificiels*. Toutes ces images se réfèrent à la question de la *descente* et Nerval et Baudelaire créent un lien entre le rêve et la descente aux enfers. Ce parallèle imagier est particulièrement pertinent à la totalité de l'imagerie décrite dans notre thèse, car elle traite de l'aspect infernal de l'imagination chez Nerval et chez Baudelaire. La représentation de la descente aux enfers, ainsi que de la décision du poète de sortir de l'enfer, ou d'y rester est la question centrale de notre thèse, et Bays reconnaît l'importance de cette question, ainsi que de son rôle, dans l'irréel nervalien et baudelairien.

Donc, selon Bays, c'est cette représentation de l'imagination comme un état de descente aux enfers qui représente le parallèle le plus frappant entre le traitement de l'irréel par Nerval et Baudelaire.

1.5 Conclusion

Dans cette introduction, nous avons discuté la structure proposée de la thèse ainsi que de l'importance de la thèse, une définition de l'irréel, et une revue de la littérature pertinente à notre sujet. Puisque nous avons établi la nature générale des paysages contenus dans l'irréel de Nerval et de Baudelaire, il faut maintenant entreprendre une exploration plus approfondie de ce monde imaginaire par des analyses textuelles.

Chapitre 2

L'Exil et la Rédemption

2.1 Introduction

Ce chapitre est consacré à observer la manifestation imagière de l'exil spirituel dans le monde imaginaire dans *Aurélia* et *Les Fleurs du Mal*. Il comprendra deux parties. La première (Annexe 1, Extrait 1 et Annexe 2) traitera de l'interaction de Nerval et Baudelaire avec la ville de Paris, labyrinthe spirituel où l'imagination est toute puissante et transporte l'écrivain, malgré lui, dans un monde où il devient victime des manifestations imaginaires de ses propres craintes. Nous montrerons que la ville de Paris joue un rôle primordial dans la représentation du narrateur ou du poète comme un exilé spirituel qui a perdu la grâce, au sens religieux, et n'a pas d'espoir de se libérer de cet exil en se rachetant. Sa violente angoisse est projetée sur la ville, faisant ainsi de Paris un univers infernal parallèle au monde réel. La ville sert donc de métaphore pour le drame plus conséquent vécu par le poète dans son univers intérieur. Pour illustrer cet exil du poète, nous analyserons les parties IV et V du chapitre II d'*Aurélia* et deux poèmes de Baudelaire, *Le Cygne* et *Les Sept Vieillards*. La deuxième partie du chapitre traitera de l'imagination comme moyen de sortir de l'exil et montrera comment l'imagination passive se transforme en imagination active pour entreprendre cette libération. Cette transformation de l'imagination en acteur sera démontrée par une analyse des parties V et VI du chapitre II d'*Aurélia* (Annexe 1, Extrait 2) et des poèmes *Abel et Caïn* et *Les Litanies de Satan* de Baudelaire (Annexe 3).

2.2. Partie I : L'Exil et la Ville

2.2.1.1 Paris et Nerval

Notre analyse du rapport entre la représentation de Paris par Nerval et son état d'exil sera basée sur les parties IV et V du chapitre II d'*Aurélia*, où le narrateur endure la plus douloureuse de toutes ses épreuves. Le début de ce chapitre représente une grande transition dans le récit d'*Aurélia*, car il suit directement la tentative du narrateur d'empêcher le mariage d'Aurélia qui constitue la fin du chapitre II. La conséquence de la ténacité du narrateur est d'être exilé du

monde des esprits qu'il a lui-même créé dans son imagination pour se réunir avec Aurélia. Il est torturé par la culpabilité et le remords d'avoir ainsi dérangé le monde de son imagination. Cet univers imaginaire lui avait rassuré d'immortalité après la mort, et que la mort n'est qu'une façon de se réunir avec ceux que l'on aime. Exilé de ce monde imaginaire, le narrateur perd toute possibilité de se réunir avec Aurélia, la femme décédée de laquelle il était amoureux, et qu'il avait élevée à un statut de déesse bénéfique dans son monde imaginaire. Le chapitre II d'*Aurélia* est alors consacré aux tentatives désespérées du narrateur de se racheter aux yeux de Dieu pour regagner le monde des esprits. La représentation de la ville de Paris joue un rôle très important dans cette nuit noire de l'âme vécue par le narrateur, car c'est par l'intermédiaire du paysage urbain que l'imagination du narrateur lui dévoile des signes de la condamnation ou de l'approbation divine. C'est en examinant l'interaction du narrateur avec ce paysage parisien imaginaire que l'on identifiera les sentiments du narrateur vers son exil spirituel.

Le début du chapitre II est consacré à la lutte intérieure du narrateur, qui lamente son exil du monde des esprits. Le narrateur se croit exilé par Dieu pour sa pratique de l'éclecticisme de religion³², une philosophie qui, selon le narrateur, est le résultat naturel d'une éducation classique au Valois qui l'avait entouré de légendes et superstitions et dont l'éducation scolaire était trop influencée par les valeurs séculaires de la Révolution³³. Le narrateur se met tout de suite à la recherche de la Rédemption divine, mais il se croit victime d'un complot universel qui empêche cette Rédemption :

Des événements inexplicables pour moi semblèrent se réunir pour contrarier ma bonne résolution. La situation de mon esprit me rendait impossible l'exécution de travaux convenus (...) La masse des réparations à faire m'écrasait en raison de mon impuissance³⁴.

Dans l'extrait ci-dessus, on voit la rapidité avec laquelle la paranoïa spirituelle écrase la joie, la certitude, bref la « bonne résolution » du narrateur. Cette paranoïa est particulièrement pertinente à la représentation de Paris, car c'est à travers la vie quotidienne à Paris que le narrateur interprète ce qu'il croit être des signes divins, qui lui sont destinés, de l'approbation ou de la

³² Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.312

³³ *Aurélia*.II.IV.1.9 - 33

³⁴ *Ibid.* p.32

condamnation divine. Selon Jeanneret, le narrateur croit qu'« à travers le tissu de la vie quotidienne, c'est la Providence qui parlerait, selon un code convenu, reconnaissable et intelligible »³⁵. La conséquence de son effort à interpréter continuellement les événements qui signifieraient l'approbation ou la condamnation, est que l'état de l'âme du narrateur « oscille entre l'impuissance extrême (son incapacité de recevoir la grâce) et l'inflation (*imitatio Christi*³⁶)»³⁷. Cet étouffement psychologique le conduira à contempler le suicide, ainsi qu'à avoir des visions apocalyptiques de la ville qui représentent, à leur tour, le désordre qui règne dans l'esprit du narrateur suite à ses sentiments d'exil.

Notre étude de la représentation de la ville comme métaphore pour une âme exilée à qui la grâce est refusée commence au moment où le narrateur se dirige vers la maison d'un poète allemand auquel il doit de l'argent. Le narrateur tombe sur une dispute dans la rue, et, s'en mêlant, échoue dans ses tentatives de séparer les deux combattants. Tout à coup, le narrateur a une vision d'« un ouvrier de grande taille » qui passe portant un enfant sur l'épaule gauche. Le narrateur interprète cette vision d'une façon catholique : « Je m'imaginai que c'était saint Christophe portant le Christ, et que j'étais condamné pour avoir manqué de force dans la scène qui venait de se passer »³⁸. Dans cette vision religieuse, le narrateur voit un symbole de son exil du royaume de Dieu, renforçant la culpabilité qu'il ressent pour son incapacité de faire du bien et de recevoir la grâce en se comportant d'une façon christique. Selon Knapp, l'image de Saint Christophe contribue à la culpabilité et à l'*imitatio Christi* du narrateur, car c'était Saint Christophe, un géant, qui a porté l'enfant Jésus sur le dos pendant plusieurs jours. L'effort de cette action a finalement tué Saint Christophe, car le poids du Christ était, pour lui, l'équivalent de celui de tous les péchés et les fardeaux du monde³⁹. En conséquence, dans la tradition biblique, Saint Christophe est devenu un symbole du sacrifice. Donc, cette vision qui apparaît au narrateur représente pour lui le fardeau de ses péchés qui lui est insupportable à cause de son incapacité de recevoir la grâce⁴⁰. Cette vision peut donc être interprétée comme le premier signe de son exil

³⁵ Jeanneret M. 1978. *La Lettre Perdue : Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. p.203

³⁶ Le désir d'imiter Jésus-Christ.

³⁷ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.316

³⁸ *Aurélia*.II. IV.1.49 - 51

³⁹ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.314

⁴⁰ *Ibid* p.313

qui se manifeste dans la ville et comme le premier exemple de la passivité du narrateur quand il s'agit de l'imagination.

Angoissé par la vision de Saint Christophe, le narrateur continue sa promenade en ville où il « [erre] en proie au désespoir dans les terrains vagues qui séparent le faubourg de la barrière »⁴¹. L'usage du verbe « errer » souligne l'exil du narrateur, car sans être racheté, il ne lui reste pas un chemin clair à suivre : il n'a pas de place dans le monde, réel ou spirituel. Il est nomade et surtout *seul*. Ce nomadisme solitaire est renforcé par le cadre des « terrains vagues ». Suspendu dans les Limbes, le narrateur désire expier ses péchés, mais il est trop impuissant et trop condamné pour réaliser ce but, interprétant chaque vision qu'il rencontre en ville comme un renforcement de son incapacité de recevoir la grâce spirituelle. Ces « terrains vagues » de la ville représentent ceux de son propre âme.

Le narrateur se dirige ensuite vers le centre de Paris. Dans la rue de la Victoire, il rencontre un prêtre qu'il supplie d'entendre sa confession. Le prêtre, qui part en soirée, lui refuse cette requête, lui disant de venir lui parler le lendemain. Pour le narrateur, ce refus est un symbole du rejet de Dieu, son imagination mettant dans la bouche de ce prêtre ces paroles divines qui lui nient le privilège le plus fondamental du catholicisme, la confession. Ce privilège, qui est accordé même aux pécheurs les plus vils, n'est pas accordé au narrateur, le rendant plus vil et moins capable d'être racheté qu'un meurtrier ou violeur. Ensuite, ayant échoué de se racheter par l'intermédiaire d'un prêtre, le poète va tout de suite à l'église : « Désespéré, je me dirigeai en pleurant vers Notre-Dame de Lorette »⁴². Les larmes du narrateur montrent évidemment son angoisse, mais aussi un désir enfantin d'être rassuré et réconforté, interprétation qui est renforcée par les actions du narrateur dans l'église.

Une fois dans l'église, le narrateur « [se jette] au pied de l'autel de la Vierge, demandant pardon pour [ses] fautes »⁴³. Cette action représente encore une tentative de la part du narrateur d'être racheté, cette fois par l'intermédiaire de la Vierge, la mère de Jésus. Le choix de l'autel de la Vierge sert à renforcer la foi du narrateur dans le pouvoir de la divinité féminine normalement

⁴¹*Aurélia*.II.IV.1.51 - 52

⁴²*Ibid.*1.59

⁴³*Ibid.*1.58 - 59

personnifiée par Aurélia, reine du monde des esprits. Exclu de ce monde et donc privé du confort que ce monde lui apporte, c'est dans la figure maternelle par excellence que le narrateur cherche la pitié. Cependant, ce confort ne lui est pas accordé: « Quelque chose en moi disait « La Vierge est morte et tes prières sont inutiles »⁴⁴. Cette crainte de la mort de la Vierge exprime deux peurs du narrateur. D'abord, elle représente la crainte du narrateur de la destruction de la féminine éternelle, bref, d'Aurélia, la divinité du monde des esprits. Si Aurélia est morte, le confort apporté au narrateur par le rôle maternel dans son monde imaginaire n'existe plus. De plus, la mort de la Vierge représente une autre interdiction d'être racheté. Dieu semble lui barrer tous les chemins vers la Rédemption, renforçant ainsi son exil et sa solitude et son statut passif dans son imagination.

Maintenant que toute tentative du narrateur d'être racheté par intermédiaire a échoué, le seul chemin vers la Rédemption qui lui reste est de prier à Dieu lui-même. Il rejoint alors la messe dans l'église, glissant de son doigt une bague gravée des mots « *Allah ! Mohammed ! Ali !* ». Immédiatement, quelques bougies s'allument dans le chœur. Cette image est pertinente par rapport à la question de la langue divine qui révèle au narrateur l'approbation ou la condamnation divine. La bague gravée de mots en provenance de la tradition musulmane est symbole de l'éclecticisme du narrateur⁴⁵. En ôtant cette bague, le narrateur rejette cet éclecticisme, provoquant un signe immédiat de l'approbation divine⁴⁶: l'illumination des bougies dans le chœur. Cependant, ce message divin ne suffit pas pour faire rentrer l'espoir dans l'âme du narrateur :

L'on commença un office auquel je tentais de m'unir en esprit. Quand on en fut à l'Ave Maria, le prêtre s'interrompit au milieu de l'oraison et recommença sept fois sans que je pusse retrouver dans ma mémoire les paroles suivantes. On termina ensuite la prière, et le prêtre fit un discours qui me semblait faire allusion à moi seul⁴⁷.

La phrase « je tentais de m'unir en esprit » montre que même après avoir vu un signe de l'approbation divine, le narrateur est incapable de progresser au-delà d'une *tentative* de s'unir au

⁴⁴ *Aurélia*.II.IV.1.59 - 60

⁴⁵ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.314

⁴⁶ Jeanneret M.1978. *La Lettre Perdue : Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. p.203

⁴⁷ *Aurélia*.II.IV.1.63 - 67

service religieux, renforçant sa séparation de Dieu. Selon Knapp, le narrateur est « toujours incapable de recevoir la grâce, ou même de participer à la messe »⁴⁸. Il oublie ses prières et n'arrive toujours pas à participer au service. Sa paranoïa augmente dans sa constatation que le prêtre « fit un discours qui [lui] semblait faire allusion à [lui-seul] »⁴⁹. Selon Knapp, la condamnation ressentie par le narrateur d'*Aurélia* représente non seulement celle de Dieu, mais celle du narrateur lui-même. Le narrateur n'accepte pas du tout le mal chez l'homme et aspire à la bonté absolue, qui est impossible ; il ne tient pas compte de la dualité humaine s'exposant donc à un état psychologique très dangereux. Le fait que le narrateur prend son auto-condamnation pour une condamnation divine intensifie ses sentiments d'exil et de damnation, mais les bloque aussi, ainsi ces émotions ne peuvent s'exprimer que dans la violence ou le suicide⁵⁰.

Après être sorti de l'église, c'est bel et bien le suicide que le narrateur envisage :

Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. À plusieurs reprises, je me dirigeai vers la Seine, mais quelque chose m'empêchait d'accomplir mon dessin⁵¹.

Il est important que le narrateur utilise l'expression « me détruire » plutôt que « me suicider », car il y a une brutalité à cette première qui fait allusion à une mort horrible, évoquant l'intensité de l'angoisse du narrateur. Cependant, on peut voir que le « quelque chose » qui empêche le narrateur de se suicider suggère une force invisible que l'on pourrait interpréter comme étant l'intervention d'Aurélia⁵². Regardant le ciel, il voit que les étoiles « venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies [qu'il avait] vues à l'église »⁵³ :

Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me dis : « La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes

⁴⁸ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. p.314

⁴⁹ *Aurélia*.II.IV.1.67

⁵⁰ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. p.314

⁵¹ *Aurélia*.II.IV.1.70 - 72

⁵² Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.314

⁵³ *Aurélia*.II.IV.1.73 - 74

apercevront qu'il n'y a plus de soleil ? » (...) Arrivé vers le Louvre, je marchai jusqu'à la place, et, là, un spectacle étrange m'attendait. À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté, se rapprochant ou s'éloignant des étoiles qui grandissaient ou diminuaient tour à tour⁵⁴.

Les sentiments insupportables d'exil qui se sont transformés en un désir de se suicider, sont maintenant projetés sur la Nature⁵⁵. Au lieu de se détruire, le narrateur imagine que l'Apocalypse est venue⁵⁶. La représentation de cette Apocalypse est celle d'un bouleversement des éléments et des forces naturelles. Le narrateur constate que « la nuit éternelle commence », une crainte qui évoque l'imagerie de l'extrait cité *supra*, surtout dans l'image d'un « soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries ». La lumière du soleil est corrompue dans l'image du soleil devenu « noir », image de l'obscurité qui descend maintenant sur l'âme du narrateur et sur la terre. Cette obscurité est intensifiée par l'image du « ciel désert » : il n'y a ni étoiles ni nuages pour éclairer la terre (ou l'âme du narrateur) et pour y restaurer la lumière et l'espoir. La violence centrale à cette angoisse destructive du narrateur est incarnée par l'image du « globe rouge de sang au-dessus des Tuileries ». L'imagerie suggère que ce globe est la lune, car le narrateur observe le soleil noir et ce globe rouge en même temps, faisant allusion à un crépuscule du soir pendant lequel on observe le soleil et la lune. Il est également possible que cette observation à la fois d'un soleil et d'une lune ne soit qu'une étape avancée du désordre de la nature et de l'âme du narrateur, mais l'idée d'un crépuscule du soir est plus probable, car cette image est beaucoup plus appropriée à l'état de l'âme du narrateur à ce moment : le narrateur vit un crépuscule spirituel. C'est donc après avoir vu simultanément un soleil noir et une lune colorée de sang que le narrateur arrive au Louvre, où un « spectacle étrange »⁵⁷ l'attend. Il vit le temps d'une façon accélérée : « des nuages rapidement chassés par le vent, (...) [et] plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité »⁵⁸. Cette accélération du mouvement des éléments naturels renforce le bouleversement de la nature que l'on a déjà noté. Le narrateur croit que la terre est sortie de son orbite et « qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté, se rapprochant ou s'éloignant des étoiles qui grandissaient ou diminuaient

⁵⁴ *Aurélia*.II.IV.1.74 - 83

⁵⁵ Knapp B. 1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. p.315

⁵⁶ *Ibid.* p.315

⁵⁷ *Aurélia*.II.IV.1.79

⁵⁸ *Ibid.*1.80-81

tour à tour ». Comme le narrateur, la terre erre « comme un vaisseau démâté » : privée de la Rédemption divine, elle est maintenant condamnée à errer, comme une planète nomade. Cette errance ressemble à une lutte ou à une confusion plutôt qu'à un état d'aller à la dérive, car le vaisseau de la terre est « démâté » : il est privé de toute direction et condamné à être ballotté sur les vagues de l'éternité. Le vaisseau de la terre n'est même pas libre à chercher quelque lumière, car à chaque fois que la terre s'approche d'une étoile, cette étoile diminue, grandissant quand le vaisseau s'éloigne. Cette image est symbole des tentatives du narrateur d'être racheté que l'on a analysé *supra*, l'échec de chaque tentative représentée par l'éloignement des étoiles. On voit ainsi comment le ciel de la ville de Paris reflète l'incapacité du narrateur de recevoir la grâce et ses sentiments de solitude et d'exil spirituel. La violente condamnation de soi qu'il ressent, et qu'il prend pour la condamnation de et l'exil par Dieu, est projeté sur le ciel de Paris⁵⁹, créant des images de l'Apocalypse et de la négation absolue avec une absence totale de lumière, de paix et de l'ordre. Ce sont dans ces visions apocalyptiques que la passivité du narrateur dans son imagination est la plus évidente : paralysé par l'impuissance, le narrateur souffre chaque vague de désespoir dirigé vers lui par son imagination.

Après avoir vu ce présage de la fin du monde dans le ciel parisien, le narrateur attend l'Apocalypse. Cependant, il se réveille le lendemain et se trouve étonné de revoir la lumière. Il entend le son de ce qu'il appelle un « chœur mystérieux » : « des voix enfantines répétaient en chœur : *Christe ! Christe ! Christe !* »⁶⁰. Bien que le narrateur se rende compte que ce chœur n'est que celui de l'église voisine, il interprète ce chant comme un signe secondaire de l'imminent Apocalypse, pensant que « l'on a réuni (...) un grand nombre d'enfants pour invoquer le Christ »⁶¹. Cette conviction de la part du narrateur constitue une prolongation de la projection de la violente angoisse interne du narrateur sur la ville et sa conviction totale que le monde va finir. Cependant, le narrateur n'est même pas prêt à espérer qu'il n'a peut-être pas raison : « mais le Christ n'est plus ! (...) ils ne le savent pas encore ! »⁶². Dans cette remarque, il renforce ses sentiments de solitude et d'exil en se rendant le seul être qui est au courant de l'Apocalypse. Le narrateur passe encore une heure à écouter le chœur, avant de se lever et d'aller

⁵⁹Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.315

⁶⁰*Aurelia*. I. IV.1.90

⁶¹*Ibid*.1.92

⁶²*Aurélia*.II.IV..1.92 - 93

aux galeries du Palais Royal. Le narrateur observe que « probablement le soleil avait encore conservé assez de lumière pour éclairer la terre pendant trois jours, mais qu'il usait de sa propre substance, et, en effet, je le trouvais froid et décoloré »⁶³. Cette image renforce celle du « soleil noir » que le narrateur a vu la veille et qui représentait la fin de toute lumière dans le monde et le bouleversement des éléments naturels. Ce soleil « froid et décoloré » représente aussi son état de l'âme: démuni et affaibli, il s'achète un petit gâteau pour lui donner assez de force pour aller à la maison du poète allemand. En arrivant chez le poète, il lui dit que « tout était fini et qu'il fallait [se] préparer à mourir »⁶⁴. Cette contestation représente la première fois que le narrateur parle de sa conviction que la fin du monde est proche à un autre être humain. Ce dévoilement de ses craintes les plus intimes renforce chez le lecteur le sentiment de l'impuissance que ressent le narrateur. Le poète appelle sa femme, qui demande au narrateur ce qu'il a. « Je ne sais, » répond le narrateur, « je suis perdu »⁶⁵. Dans cette phrase simple et touchante, qui rend le narrateur semblable à un petit garçon, se résume toute l'angoisse et la douleur que le narrateur a vécues jusqu'à ce point : brisé par son exil, par son incapacité de recevoir la grâce, ainsi que par son interprétation des symboles apocalyptiques, invisibles aux autres, le conduisent vers un état d'âme pleine de désordre. Après cette confession à la femme du poète allemand, il est tout de suite conduit à une maison de santé.

Le narrateur entre dans une maison de santé, d'où il sort après un mois. Il reprend ses « pérégrinations autour de Paris »⁶⁶, il compose « péniblement » « une de [ses] meilleures nouvelles »⁶⁷, et il est saisi, après la publication de cette dernière, d'une « insomnie persistante »⁶⁸. Pendant une de ses promenades, ses visions recommencent, provoquées par une dispute avec un inconnu qui représente la manifestation physique et violente des sentiments d'exil du poète discutés *supra*. Seulement les larmes du facteur, avec lequel le narrateur se dispute, l'empêchent de le tuer. Le narrateur est « attendri », peut-être, par son observation d'une personne qui est, comme lui, angoissée. Reprenant sa promenade, le narrateur se trouve à l'église Saint-Eustache, où le désespoir de son âme se dévoile dans des phrases pleines de pathos.

⁶³ *Aurélia*.II.IV.1.95 - 97

⁶⁴ *Ibid.*1.99

⁶⁵ *Ibid.*1.100

⁶⁶ *Ibid.*1.103

⁶⁷ *Aurélia*.II.V.1.105

⁶⁸ *Ibid.*1.109

Je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère. Les pleurs que je versai détendirent mon âme, et, en sortant, de l'église, j'achetai un anneau d'argent⁶⁹.

Dans ces prières devant l'autel de la Vierge, le narrateur renforce son dévouement à la divinité féminine. En pensant à sa mère, le narrateur montre aussi son désir d'être un fils dont sa mère peut être fière⁷⁰, renforçant ses sentiments de négation de soi. Son achat de la bague évoque la tendresse du narrateur pour les babioles exotiques, une préférence pour laquelle il se croit puni par Dieu. Cependant, c'est sans le moindre regret que le narrateur achète la bague et passe par la maison de son père et le Jardin des Plantes, avant de se rendre aux galeries d'ostéologie. Là, encore, il a une vision apocalyptique.

J'allai ensuite visiter les galeries d'ostéologie. La vue des monstres qu'elles renferment me fit penser au déluge, et, lorsque je sortis, une averse épouvantable tombait dans le jardin. Je me dis : « Quel malheur ! Toutes ces femmes, tous ces enfants, vont rentrer mouillés !... » Puis je me dis : « Mais c'est plus encore ! C'est le véritable déluge qui commence. ». L'eau s'élevait dans les rues voisines ; je descendis en courant la rue Saint-Victor, et, dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment, l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller. L'espoir rentra dans mon âme⁷¹.

Comme dans le cas des visions apocalyptiques vues par le narrateur devant le Louvre, cet extrait est représentatif de la projection de la profonde angoisse du narrateur sur la Nature⁷². Cependant, au lieu de croire que la terre est sortie de son orbite, le narrateur se sent maintenant menacé par la possibilité d'une inondation universelle, un signe de l'Apocalypse qui lui est déjà signalé par les visions des « monstres » dans la galerie d'ostéologie. Le narrateur voit cette Apocalypse autour de lui (« l'eau s'élevait dans les rues voisines ») et cette vision le terrifie, car il « [descend] en courant la rue Saint-Victor ». Dans cette vision apocalyptique, l'impuissance et la passivité du narrateur dans son imagination atteint un point culminant, car c'est à ce moment que le narrateur doit décider de rester impuissant, ou d'agir. Donc, pendant que le narrateur court, son *imitatio*

⁶⁹ Aurélie.II.V.1.114 - 116

⁷⁰ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.315

⁷¹ Aurélie.II.V.1.118 - 127

⁷² Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma* p.315

Christi se manifeste encore, car il croit que c'est à lui d'arrêter l'inondation et de sauver l'humanité. De plus, il croit absolument que c'est en jetant sa bague vers « l'endroit le plus profond » qu'il sauvera la terre. Ce geste du narrateur est tout de suite récompensé par Dieu et la Providence, car « l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller ». Le retour du soleil représente l'approbation divine. Le narrateur, et ses tentatives de se racheter, ont finalement été reconnus par Dieu, et le narrateur est maintenant libre de prendre le chemin vers la Rédemption.

Dans cet extrait d'*Aurélia*, nous avons examiné les tentatives du narrateur de s'échapper de son exil par Dieu, et comment le narrateur a interprété certains événements dans sa vie comme des signes du refus du Ciel de lui accorder la Rédemption. Nous avons ainsi vu comment le narrateur a joué un rôle passif dans l'exercice de sa propre imagination et comment il était victime de visions apocalyptiques en provenance de cette imagination. Cependant, en jetant la bague dans la Seine, le narrateur arrête l'inondation universelle, symbole de la colère divine. Le narrateur interprète cet événement comme un signe de Dieu qu'il est libre de tenter de se racheter. Ce signe divin est une préface à la transformation de l'imagination passive en imagination active que l'on examinera dans la deuxième partie du chapitre.

2.2.2 Paris et Baudelaire

L'exil imposé par Dieu est un thème dominant dans le recueil *Les Fleurs du Mal* d'où sont tirés les poèmes que nous étudierons dans ce chapitre. Baudelaire croyait que l'état de poète représentait en lui-même un état d'exil du royaume de Dieu ; il considérait donc tous les poètes « condamnés à marcher à la mort et à la gloire à travers leurs propres ruines »⁷³. Comme Nerval, Baudelaire ressent plus profondément son exil quand il est dans la ville⁷⁴, un endroit où les spectres, représentant pour lui sa propre damnation, le croisent sur son chemin. Dans notre analyse des poèmes *Le Cygne* et *Les Sept Vieillards*, nous étudierons comment « la scène intérieure se superpose (...) au théâtre urbain [et comment] l'âme de Baudelaire se projette sur

⁷³ Emmanuel P.1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*.p.32

⁷⁴ Ruff M.1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*. p.342

Paris »⁷⁵. Nous déterminerons ainsi comment le poète transforme son rôle passif dans son imagination en rôle actif.

2.2.2.1 L'exil et la ville dans *Le Cygne* et comparaison avec *Aurélia*

Le thème de l'exil est évoqué dans la première strophe du *Cygne* dans la référence, provenant de la tradition classique⁷⁶, d'Andromaque : princesse troyenne dans l'*Iliade* d'Homère et héroïne de la tragédie de Racine, Andromaque est symbole de l'exil. Dans la mythologie grecque, elle témoigne du meurtre de son mari, Hector, par Achille, et la mutilation subséquente du corps d'Hector. Pendant la chute de Troie, elle est témoin du meurtre brutal de son fils toujours enfant, Astyanax, et se trouve obligé d'être la concubine de Pyrrhus, fils d'Achille et meurtrier de son beau-père, le roi Priam. Andromaque est arrachée à la ville où elle est princesse et où demeurent ceux qu'elle aimait. Elle est ramenée en Grèce, un pays où son statut comme princesse de Troie la rend étrangère et aliénée dans le pays où elle est née, et elle vit parmi ceux qui ont assassiné sa famille. Dans la première strophe du *Cygne*, le poète déclare : « Andromaque, je pense à vous ! », établissant alors un lien émotionnel entre le poète-exilé et le personnage d'Andromaque, la reine des exilés. Dans les vers 2 à 4, le poète commence ses réflexions sur la transformation de la ville, appelant le « petit fleuve », la Seine, un « Simois menteur ». Dans la mythologie grecque, le Simois est à la fois le nom du grand fleuve de Troie et le dieu de ce fleuve. C'est sur ce fleuve qu'Andromaque a pleuré son mari mort, où elle a versé « l'immense majesté de [ses] douleurs de veuve ». La Seine est un « pauvre et triste miroir » par comparaison, un petit fleuve se trouvant dans une ville misérable et dégradée, pleine de solitude et de saleté, une ville qui n'a ni la grandeur ni la majesté de Troie, ville immortelle au cœur de l'histoire la plus légendaire de la mythologie mondiale. Ce tableau sombre de la Seine sert d'introduction à la représentation de la ville de Paris qui suivra, ainsi que son lien avec la misère, la solitude et l'exil.

Les strophes 2 et 3 du poème situent l'intrigue. Le poète pense à Andromaque quand il voit le fleuve et puis traverse « le nouveau Carrousel », dévoilant dans l'emploi du mot « nouveau » que

⁷⁵ Jackson J.E. 1982. *La Mort Baudelaire : Essai sur 'Les Fleurs du Mal'*. p.85

⁷⁶ Pichois C. 1967. *Baudelaire : Études et Témoignages*. p.213

le poème a lieu dans un Paris nouveau au poète, un Paris qui est « [bouleversé] par les travaux du plan Haussman »⁷⁷ et qui « provoque aussitôt le surgissement du souvenir et avec lui la conscience du temps passé »⁷⁸. Ce scénario est confirmé par l'observation nostalgique que « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/Change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel) ». Il est établi dans l'emploi du mot « hélas » que le poète ne se sent pas chez lui dans ce nouveau Paris, et qu'il est dérangé par la rapidité avec laquelle Paris change et par les souvenirs et les visions que ces changements lui apportent. En disant que la forme d'une ville change « plus vite (...) que le cœur d'un mortel », le poète fait de Paris à la fois une ville inconstante par laquelle le poète se sent trahie et une ville qui ressemble à une chose vivante. La ville est comme « le cœur d'un mortel », et le cœur est ce qui garde un organisme en vie. Dans ces sentiments de malaise suscités par le nouveau Paris, le thème de la ville comme toile de fond pour la condition d'exilé est poursuivi.

Dans les strophes 3 et 4, le poète rêve du vieux Paris ; il se souvient d'un « camp de baraques » caractérisé par le désordre : les « tas de chapiteaux ébauchés », « les gros blocs verdis par l'eau des flaques » et « le bric-à-brac confus ». Dans la strophe 4, il se souvient d'un matin où il se tenait devant une ménagerie qui faisait partie de ce camp de baraques. Le poète est là à l'aube pendant que la ville se réveille. Dans l'image de « la voirie [qui] pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux », le poète renforce le sens de désordre et de saleté qu'il a créé dans la strophe 3, détruisant le silence et la paix avec « un sombre ouragan » de saleté, donnant un caractère physique et brutal à cette destruction du silence. C'est en se rappelant cet environnement misérable que le poète arrive, dans les strophes 5, 6 et 7, à l'image centrale du cygne, qui, en se trouvant dans ce même environnement lamentable et sale plutôt que dans son habitat naturel, sera le symbole principal de l'exil dans ce poème.

Dans la strophe 5, le poète décrit le cygne qui « s'était évadé de sa cage », évoquant ainsi le désespoir de l'emprisonnement et le désir d'être libre. Ce qui rend le cygne sublime et gracieux dans l'eau le rend ridicule et impuissant sur terre : ses « pieds palmés » sont mal faits pour marcher sur le pavé sec, qui frotte contre eux, et le beau « blanc plumage » du cygne n'est qu'un

⁷⁷Jackson J.E.1982. *La Mort Baudelaire : Essai sur 'Les Fleurs du Mal'*.p.87

⁷⁸*Ibid.*p.87

fardeau qu'il traîne après lui en essayant de retrouver l'eau. Cependant, cette souffrance ne sert à rien, car le cygne se dirige « près d'un ruisseau sans eau », et il ouvre le bec pour boire de l'eau qui n'existe plus. La métaphore de l'exil du cygne de son environnement naturel, l'eau, est alors renforcée, car après avoir souffert ainsi, le cygne ne rentre toujours pas chez lui, et l'*appartenance*, lui est niée. La liberté n'est pas douce, mais un piège, un chemin envers un exil encore plus terrible.

Dans les strophes 6 et 7, l'angoisse du cygne qui se rend compte que l'eau lui est niée est évoquée, ce qu'il éprouve étant contrasté avec ce qu'il désire. Dans les vers 21 et 22, le cygne désire ardemment être rafraîchi par l'eau de « son beau lac natal », symbole de la vie dans laquelle il est le plus majestueux et le plus gracieux des bêtes et ce qui le ressuscitera de la demi-mort qu'il souffre dans une cage et sur la terre. Cependant, au lieu d'être rafraîchi par l'eau, c'est « dans la poudre » que le cygne baigne ses ailes blanches. Le cygne adresse une prière émouvante et désespérée, non pas à Dieu, mais aux éléments qui le restaureront à l'eau : « Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? ». Les paroles du cygne sont les paroles d'un exilé qui souhaite rejoindre le monde de l'eau auquel il appartient et sans lequel il est un « malheureux, mythe étrange et fatal », mal à l'aise dans la séparation de son habitat. Dans le vers 7, le poète est frappé par les gestes du cygne, qui crie au ciel comme l'homme d'Ovide. Cette image se réfère au poète latin exilé de Rome, une raison pour cet exil étant sa publication de l'*Ars*, recueil satirique provocateur dont la publication coïncidait malheureusement avec l'exil de la fille de l'empereur Auguste pour promiscuité sexuelle⁷⁹. Ainsi est forgé le lien entre le poète et le cygne qui est le sujet de ce poème. Comme le cygne, le poète, figure ovidienne, se croit exilé de son propre « beau lac natal », suppliant la pitié du ciel, mais restant oublié par Dieu. Le poète s'identifie avec l'impuissance du cygne, car il joue lui-même un rôle passif dans une imagination qui l'attrape sur terre, comme ce cygne. La douleur de l'exil du cygne est renforcée par ses cris « vers le ciel ironique et cruellement bleu », l'absence de nuages ou d'orages soulignant le refus du ciel de sauver le cygne et de soulager son angoisse et sa douleur. L'angoisse du cygne est évoquée par l'image de « son cou convulsif tendant sa tête avide, / Comme s'il adressait des reproches à Dieu ! ». Le cygne se convulse pour reprocher le ciel qui refuse de le sauver, et c'est dans ce mouvement que le poète s'identifie de plus en plus avec le

⁷⁹ Cary M et al.1949.*The Oxford Classical Dictionary*.p.631

cygne. Donc, dans la première partie du poème le cygne est une métaphore pour l'exil du poète et le malaise qu'il ressent dans ce nouveau Paris qui lui est étrange, impuissant tel qu'il est à mettre fin à ce malaise, apporté à lui par son imagination.

Dans la deuxième partie du poème, le lien entre le poète et l'exil est poursuivi et le poète présente au lecteur tout un défilé d'exilés différents. Dans la strophe 8, le poète observe que « Paris change ! mais rien dans [sa] mélancolie/ N'a bougé ! ». Dans cette remarque, il y a une transposition des sentiments d'exil et d'abandon du poète quand il s'agit de la ville la ville, car le poète se sent cloué sur place d'une façon spirituelle. Le poète voit l'évolution et la construction du nouveau Paris comme symbole angoissant de son propre échec d'évoluer pareillement : « palais neufs, échafaudages, blocs, /Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie. ». Le poète est entouré par une ville en construction ; lui, il est trop impuissant même pour tenter l'évolution et la « construction » de son propre esprit, surchargé et paralysé tel qu'il est par la mélancolie : « mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs ». Le poète est trop impuissant pour sortir de son exil. Son rôle dans son imagination reste donc passif.

Dans les strophes 9 et 10 les images du cygne et d'Andromaque, comme symboles de l'exil sont réintroduites: « Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:/Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous ». La réintroduction de l'image du cygne à ce moment du poème est importante, car le poète vient d'exprimer dans la strophe 8 combien sa mélancolie lui est douloureuse. Quand l'image du cygne lui vient à l'esprit pour une deuxième fois, sa réaction émotionnelle est plus intense. L'image « opprime » le poète, car les « gestes fous » du cygne sont une analogie pour l'intensification de sa solitude et de son exil : les gestes du cygne sont la manifestation physique de l'angoisse du poète. Le vers 35 et 36 confirme cette interprétation par une comparaison explicite : le cygne est « comme les exilés, ridicule et sublime, /Et rongé d'un désir sans trêve ! ». Le cygne, ridicule sur terre, sublime dans l'eau, son habitat naturel, désire ardemment quitter son exil et de réintégrer à « son beau lac natal ». Le ciel, en lui refusant de la pluie et de l'orage, assure que ce désir reste « sans trêve ». Le cygne, comme le poète, est exilé, se sentant mal placé dans un lieu qui n'est pas naturel pour lui. Dans la strophe 10, le poète revient à l'image d'Andromaque pour renforcer l'exil de cette dernière : « Andromaque, des bras d'un grand époux tombée, /Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus ». Le « transfert »

d'Andromaque à Pyrrhus est un état de chute ; elle tombe des bras d'un « grand époux » sous la main de Pyrrhus, qui est appelé « superbe », mais qui néanmoins réduit Andromaque au même statut de « vil bétail ». Andromaque, princesse de Troie, a perdu d'une manière brutale tout ce qu'elle aimait. Elle a elle-même perdu sa dignité en devenant concubine, et se trouve exilée parmi ceux qui la traitent comme prisonnière. Le fardeau insupportable et douloureux de cette femme malheureuse est représenté par l'image d'Andromaque « auprès d'un tombeau vide en extase courbée ». L'exil ressenti par Andromaque est renforcé par sa double désignation comme « Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus ! », Hélénus étant l'homme qui épouse finalement Andromaque. Andromaque est veuve et épouse à la fois, chacun de ces statuts étant en provenance de son exil. En pensant à Andromaque dans cette partie du poème, après avoir observé le cygne, symbole de l'exil, le poète renforce son identification avec Andromaque et alors avec la condition d'exilée et l'impuissance soufferte par elle.

La strophe 11 est consacrée à l'image de la négresse qui est, comme le cygne, exilée de son « habitat » natal. La peine de cette séparation se montre dans l'apparence de la négresse : elle est « maigre et phtisique », sa santé détruite par la séparation. Elle est décrite comme « piétant dans la boue », renforçant la bassesse de sa condition. Comme le cygne à la recherche de l'eau, la négresse cherche « Les cocotiers absents de la superbe Afrique/Derrière la muraille immense du brouillard ». Ces images de l'exotique juxtaposées avec le brouillard évoquent vivement le sentiment d'exil vécu par la négresse. Elle semble chercher derrière une vision infernale une vision du paradis, une recherche qui personnifie tous les protagonistes de ce poème⁸⁰. Elle cherche le soleil, mais elle ne trouve que le brouillard.

Dans la strophe 12, le poète élargit le cercle des exilés, jusqu'ici comprenant le cygne, Andromaque, la négresse et le poète lui-même, et renforce l'évocation de l'exil et la bassesse de cette condition. Il pense à « quiconque [qui] a perdu ce qui ne se retrouve »; il parle aussi des exilés comme « ceux qui s'abreuvent de pleurs », renforçant la douleur et la tristesse de cet exil. Dans l'image des exilés qui « têtent la Douleur comme une bonne louve », cette tristesse est renforcée, car la tristesse les *nourrit* comme le lait d'une « bonne louve ». Le poète pense aussi aux autres formes d'exilés, les « maigres orphelins » sans famille que l'exil sèche « comme les

⁸⁰ Starkie E.1957. *Baudelaire*. p.673

fleurs », image de la douceur et de l'innocence qui sont détruites par la condition d'exilé. Dans la dernière strophe, le poète retourne à cette condition : « dans la forêt où mon esprit s'exile/Un vieux souvenir sonne à plein souffle du cor ! ». Ces vers représentent une référence claire à l'univers intérieur du poète où il se sent exilé. Il pense « aux matelots oubliés dans une île, /Aux captifs, aux vaincus...à bien d'autres encor ! ». Ce vers exprime la compassion du poète pour, et son identification avec les exilés comme lui, une compassion qui imprègne le poème entier⁸¹. Le poète a donc peint le tableau de tout un cercle d'exil : commençant avec Andromaque, et faisant le tour de tous les exilés qu'il voit autour de lui, il revient à lui-même, montrant que même s'il s'identifie avec les autres exilés, il reste toujours seul et impuissant à se sauver de cet exil qui est intensifié par son imagination.

C'est dans l'image du cygne qui se baigne dans la poudre et celle de sa « tête avide » qui se tend vers le ciel, que nous trouvons le parallèle le plus frappant entre ce poème de Baudelaire et les extraits d'*Aurélia* que nous avons analysés *supra*. Le narrateur d'*Aurélia* est exilé du royaume de Dieu et du monde des esprits et se trouve attrapé dans le pays du réel. Il tente de sortir de son exil et de regagner le monde des esprits, mais ses prières ne sont pas entendues et la grâce lui est niée. Dieu lui ferme tous les chemins de la Rédemption⁸² qui mettrait fin à son exil : un prêtre lui refuse la confession, il ne peut pas s'adresser à Dieu à travers l'intermédiaire de la Vierge, et il oublie ses prières, ce qui l'empêche de participer à la Messe. Le cygne connaît un exil pareil. Comme le narrateur, le cygne fait des prières pathétiques aux éléments et à Dieu, suppliant l'eau et le foudre de le restaurer à son « beau lac natal ». Toutefois, le ciel reste « ironique et cruellement bleu » pendant qu'il souffre, l'abandonnant à son exil dans la poudre de la terre. Ainsi, le narrateur et le cygne vivent l'angoisse de deux êtres qui sont exilés de leur propre perception du Paradis : le monde des esprits et de l'eau. Ils se sentent dépaysés dans l'environnement que l'exil leur impose, car cet environnement ne fait qu'intensifier leurs sentiments d'exil. Pour le narrateur, pour qui ses visions ont toujours été des manifestations symboliques d'une appartenance à une sphère supérieure à celle de l'existence quotidienne, ces mêmes visions se sont transformées en symboles de la destruction imminente du monde réel. En se sentant menacé par la fin du monde, le narrateur se sent menacé par sa propre fin. Quant au

⁸¹ Ruff M.1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*. p.234

⁸² On met le mot « Rédemption » en majuscule pour souligner l'essence divin de ce processus spirituel.

cygne, il est majestueux et plein de vie dans l'eau, mais ridicule et maladroit sur la terre. Il cherche désespérément à retrouver l'eau, s'évadant de sa cage et luttant contre les restrictions qui lui sont par sa propre structure corporelle. Or, il ne trouve que de la poussière, et finit par accroître ses sentiments d'exil en demandant un soulagement qu'il ne trouvera point. C'est cette question de supplication qui unit le narrateur et le cygne dans leur exil : les deux luttent durement et désespérément pour se libérer de leur exil, priant Dieu de venir à leur aide ; Dieu refuse son aide aux deux, les abandonnant à leur solitude et à leur douleur.

Cependant, il y a deux différences importantes entre la question de l'exil dans l'extrait d'*Aurélia* et dans *Le Cygne*. D'abord, il y a la question de la solitude. Le narrateur d'*Aurélia* ne nous laisse aucun doute qu'il est seul dans son exil. Le tableau qu'il peint dans l'extrait est peuplé par de personnes qui prient ensemble à l'église et qui regardent le narrateur qui oublie ses prières. Il est peuplé aussi par les personnes qui ne remarquent même pas l'arrivée de l'Apocalypse ou de l'inondation universelle, ce qui conduit le narrateur à un état d'hystérie. Le narrateur est bel et bien seul dans son exil, entouré tel qu'il est par les êtres qui ne partagent pas ses expériences. Cependant, le type d'exil qui est présenté dans *Le Cygne* est plus complexe, car le narrateur nous rend témoins de toute une parade d'exilés (Andromaque, la négresse, les orphelins, les matelots) qui renforce l'exil du poète plutôt que l'apaise. Le poète pense à eux et s'identifie avec eux, mais il reste toujours seul, son âme voyageant vers eux, mais n'y trouvant guère de trêve. Donc, le narrateur d'*Aurélia* et le poète dans *Le Cygne* sont tous les deux des êtres solitaires, faisant de la solitude un jumeau pendant l'exil.

Finalement, il y a la question de la relation avec Dieu dans l'extrait d'*Aurélia* et dans *Le Cygne*. Pour le narrateur et pour le poète, Dieu joue un rôle intégral dans l'exil. Cependant, les réactions de Nerval et de Baudelaire envers cette situation sont très différentes. Nerval accepte le droit de Dieu de lui imposer son exil. Il avoue la faute qu'il a commise et se sent torturé par la culpabilité. Il reconnaît que Dieu est le seul chemin vers la Rédemption, et il se comporte comme un pénitent. Il n'attend pas doucement et tranquillement que Dieu le pardonne, mais il l'attend néanmoins. Bien qu'il existe chez lui des pensées de suicide, il ne les écoute pas. Il attend un signe divin d'approbation. Le cygne de Baudelaire est moins passif. Quand le cygne découvre que le ruisseau où il se baigne est sec, il prie aux éléments de lui envoyer la pluie. Quand ce

soulagement ne lui est pas accordé, il regarde péniblement le ciel, « son cou convulsif » et « sa tête avide », « *Comme s'il adressait des reproches à Dieu!* »⁸³. Le cygne se contente de n'adresser qu'une seule prière à Dieu. La profondeur de son angoisse ne lui permet pas de tolérer le refus de Dieu, un refus qui est évoqué par l'image sous forme du ciel bleu. Si Dieu ne consent pas à le libérer, Dieu sera l'objet des reproches du cygne plutôt que de ses éloges vains. Cette différence d'attitude dans la relation entre le poète et Dieu dans Nerval et Baudelaire est très importante, et jouera un plus grand rôle dans la deuxième partie de ce chapitre. La relation nervalienne avec Dieu est caractérisée par l'acceptation et la volonté d'être puni. La relation baudelairienne est caractérisée par la révolte.

Aurélia et *Le Cygne* sont donc caractérisés par l'exil de l'écrivain par Dieu et la solitude et l'angoisse que cet exil engendre. Nous avons constaté que Nerval et Baudelaire n'ont pas la même relation avec Dieu, l'un acceptant l'exil qu'Il impose, l'autre ne le tolérant pas. Nous avons vu aussi comment le paysage de la ville de Paris joue un rôle primordial dans les visions qui convainquent le poète de cet exil. Nous avons également vu comment le narrateur-poète est victime de son imagination, impuissant d'arrêter les visions qui renforcent la douleur de son exil.

2.2.2.2 L'exil et la ville dans *Les Sept Vieillards* et comparaison avec *Aurélia*.

Les Sept Vieillards est un poème très important dans le cadre de l'angoisse de Baudelaire qui est projetée sur le paysage de Paris-ville, faisant de lui la victime de cette imagination. Interpréter ce poème est très difficile, en effet, son contenu énigmatique a engendré un grand nombre d'interprétations différentes. Dans ce poème, le poète est profondément perturbé par la vision d'un vieillard avec une échine cassée de manière grotesque. Ce même vieillard se multiplie jusqu'à ce qu'il y ait sept vieillards, et cette vision provoque une terreur aveugle chez le poète. Whitlow⁸⁴ discute les interprétations critiques les plus importantes de ce poème : selon Crépet et Blin, le fait qu'il y a *sept* vieillards porte un sens symbolique, le chiffre sept pouvant se référer à un grand nombre de choses, y compris les jours de la semaine ou les sept péchés mortels. Selon Vivier, les vieillards ne sont que la manifestation corporelle de l'angoisse interne du poète. Pour

⁸³C'est nous qui soulignons.

⁸⁴ Whitlow J.B.1967.Baudelaire's « Sept Vieillards »: A Case of Literary Identity. p.4

Hubert, par contre, les vieillards sont une métaphore pour l'âme de Paris, qui est elle-même une métaphore pour l'âme du poète. Starkie prétend que le poème représente la compassion de Baudelaire pour ceux qui habitent dans un état de bassesse physique et spirituelle, et Richard fait une comparaison entre l'angle géométrique des corps des vieillards et l'architecture de la ville de Paris⁸⁵. Le but de notre analyse des *Sept Vieillards* n'est pas de déterminer l'intention de Baudelaire dans la création de ces sinistres vieillards, ni de faire quelque découverte miraculeuse concernant leur identité, mais de voir à quel point ce poème correspond au but de cette première partie de ce chapitre : c'est-à-dire d'examiner le rôle passif du poète dans l'exercice de sa propre imagination ; établir à quel point il est victime de son imagination et voir comment cet état contribue aux sentiments d'exil du poète. Donc, nous considérerons tout simplement les *Sept Vieillards* comme un cauchemar horrible qui souligne l'exil du poète, car étant la seule personne à voir cette vision représente une forme d'exil similaire à celle de Nerval, qui, lui aussi, est seul avec ses visions. Il nous semble que cette interprétation est aussi acceptable que le grand nombre de théories plus compliquées et symboliques.

Dans la première strophe du poème, le poète établit le statut de Paris comme ville où l'homme rencontre jour et nuit rêves et visions : « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, /Où le spectre en plein jour raccroche le passant ! ». Dans l'emploi du mot « spectre », nous pouvons voir que le poète n'apprécie pas cette situation, le mot « spectre » portant des connotations négatives et de mort. Le poète crée l'impression qu'il existe deux Paris, le Paris réel et le Paris irréel, la vision du poète chevauchant l'un et l'autre. Dans les vers 3 et 4, le poète observe que dans Paris « les mystères partout coulent comme des sèves/Dans les canaux étroits du colosse puissants ». L'image des « sèves » est importante, car elle compare Paris à un arbre géant : les sèves gardent l'arbre en vie, les mystères gardent Paris en vie. Le fait que ces mystères « coulent » montre aussi à quel point les mystères s'intègrent dans les pierres mêmes de Paris : ils coulent « dans les canaux étroits du colosse puissant ». En désignant Paris comme un « colosse puissant », le poète accorde à la ville un immense pouvoir qui la rend autonome : Paris est aussi grand qu'un colosse et aussi puissant, libre à déterminer son propre destin. Cependant, en parlant des « canaux étroits » juste avant cette référence au colosse, le poète crée une atmosphère claustrophobe qui imprégnera le reste du poème, ainsi que l'esprit du poète.

⁸⁵Whitlow J.B.1967.Baudelaire's « Sept Vieillards »: A Case of Literary Identity. p5

Dans les strophes 2 et 3 nous pouvons voir comment la représentation de la rue exprime le rôle passif du poète dans l'exercice de sa propre imagination : il est victime d'images en provenance de son propre âme. Dans la strophe 2, le poète se trouve « un matin (...) dans la triste rue ». La misère de cette désignation ajoute à l'atmosphère claustrophobe évoquée dans la première strophe. La brume allonge la hauteur des maisons, créant un sens de grandissement. Ce même sens est souligné par le fait que ces maisons simulent « les deux quais d'une rivière accrue », faisant de la rue une grande rivière et des maisons ses quais. Comme dans la première strophe, cette image de la grandeur contribue paradoxalement à l'atmosphère claustrophobe, car cette image suggère que le poète se noie dans la brume. Cette allusion à la mort contribue au sens de malaise qui imprègne le poème et qui montre le manque de contrôle du poète sur les visions qui lui sont présentées par son imagination. Cette prédominance de l'imaginaire est renforcée par le vers 8 dans lequel le poète dit que cette brume est « semblable à l'âme de l'acteur ». Les acteurs passent leur vie en faisant semblant d'être quelqu'un d'autre, cachant leur propre identité : cette brume joue le même rôle dans l'imagination du poète, cachant les mystères et les spectres que le poète a évoqués dans la première strophe. Dans la troisième strophe, cette atmosphère surnaturelle est enrichie par « un brouillard sale et jaune » qui inonde « tout l'espace », la grande quantité de brouillard évoquée par le mot « inondait » et la couleur bizarre et malsaine de jaune contribuent à cette atmosphère. Le fait que la brume est « sale et jaune » ajoute aussi un sens de saleté à celui de malaise et de claustrophobie déjà créé dans les vers précédents. Le narrateur est sensible à ce malaise et à cette claustrophobie: « Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros », cette comparaison exprimant la nécessité du poète de raidir ses nerfs pour se donner de la force et du courage. La vulnérabilité du poète et son rôle passif en ce qui concerne son imagination sont renforcés par son observation que son âme est « lasse » : le poète examine son propre univers intérieur, sachant bien que l'état de cet univers contribue à la crainte qu'il ressent. Le statut du poète comme victime de son imagination est ainsi renforcé, car les images dans ces strophes 2 et 3 qui contribuent au malaise du poète sont le produit de son imagination et sont invisibles aux autres. En éprouvant cette atmosphère maléfique seul, la solitude et l'exil du poète sont renforcés.

Dans les strophes 4 à 5, le vieillard apparaît ; c'est lui qui provoque la peur chez le poète et qui renforce l'exil imposé au poète, parce que ce dernier est la seule personne qui peut le voir :

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut [...]

Le vieillard est présenté comme un mendiant portant des guenilles gris qui imitent, « la couleur de ce ciel pluvieux » ; l'image de ce vieillard mendiant fait augmenter la peur du poète, car l'aspect du vieillard qui inspirerait normalement de la pitié, « aurait fait pleuvoir les aumônes », « sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux ». Il est donc clair, par l'emploi du mot « méchanceté » qui le vieillard est un être maléfique. Le fait que cette méchanceté *luit* dans ses yeux lui donne aussi un aspect infernal, car les flammes, symbole de l'enfer, luisent elles aussi. Le vieillard est donc un être méchant et infernal qui provoque la crainte du poète et renforce sa solitude étant donné qu'il est le seul être à contempler cette vision infernale.

Les strophes 5 à 7 élaborent sur l'apparence du vieillard qui inspire la crainte. La strophe 5 est consacrée à une description du visage du vieillard : le poète note qu'« on eut dit sa prunelle trempée dans le fiel », une observation qui renforce la méchanceté qui luit dans ses yeux. Son regard a aussi le pouvoir d'aiguiser « les frimas », ce qui veut dire que le regard du vieillard rend encore pire la situation misérable et claustrophobe du poème, augmentant ainsi le malaise du poète. Selon le poète, la barbe du vieillard est « roide comme une épée », image qui fait allusion à la violence, fortifiant la peur que ce vieillard inspire chez le poète. De plus, la barbe du vieillard est comparée à « celle de Judas », sur le même pied que Judas Escariot, personnage biblique responsable pour la trahison du Christ, et dont les sentiments de culpabilité le conduisent finalement au suicide et donc à une damnation double. De plus, cette allusion à Judas renforce ses caractéristiques infernales ainsi que la terreur du poète face à cet être débordant de méchanceté et de mal. Dans la strophe 6, le poète se concentre sur le corps du vieillard, et crée un tableau d'horreur infernal :

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit.

Ce vieillard a un corps déformé d'une manière grotesque, le fait que sa colonne vertébrale fait « avec sa jambe un parfait angle droit » lui donne l'air d'un monstre ou d'une bête. Cette description de son allure corporelle ajoute à sa méchanceté qui est elle-même renforcée par l'observation du poète que le bâton du vieillard « [parachève] sa mine » et lui donne « la tournure maladroite ». Ce bâton sert d'« instrument » grotesque à une vision déjà horrifiante, renforçant ainsi la difformité du corps du vieillard et augmentant la nausée et la peur ressenties par le narrateur en le regardant. Dans la strophe 7, le vieillard est comparé à « un quadrupède infirme » et « un juif à trois pattes », deux images qui représentent le vieillard comme un animal déformé. Bien qu'un juif ne soit certainement pas un animal, l'antisémitisme commun au dix-neuvième siècle faisait du juif une figure grotesque, perception qui est exploitée ici dans le poème. Le juif est assujéti non seulement au statut d'un animal mais au statut d'un animal malformé, ce qui accentue l'horreur associée avec le vieillard. De plus, le poète renforce la condition damnée et maléfique du vieillard ainsi que sa bassesse en esquisant un tableau d'un être qui s'empêtre « dans la neige et la boue/Comme s'il écrasait des morts sous ses savates ». Le poète cimente l'image du vieillard comme damné infernal en remarquant que le vieillard est « hostile à l'univers plutôt qu'indifférent ». Dans les strophes 5 à 7 il est donc établi que le vieillard est un être maléfique, damné, horrifique à contempler et surtout *hostile*, suscitant la peur du narrateur, qui, paralysé, le contemple et lui accorde les caractéristiques d'un être qui vient des profondeurs de l'enfer. La crainte du narrateur a augmenté, renforçant alors son statut comme victime de son imagination, son imagination le contrôlant et forçant sur lui cette vision infernale.

Les strophes 8 à 9 sont consacrées à l'apogée de la crainte ressentie par le narrateur :

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

Dans la multiplication du vieillard dans la strophe 8, le poète aperçoit la multiplication de toutes les caractéristiques qui ont présentées le vieillard comme un être maléfique : « barbe, œil, dos, bâton, loques ». L'énumération de ces caractéristiques, sans article, souligne par la forme cette multiplication, et crée un ton bipolaire chez le poète, soulignant la désintégration de sa raison par la peur. La conviction du poète que le vieillard vient de l'enfer est renforcée par sa constatation que le premier qui est « pareil » au vieillard vient « du même enfer ». Le poète appelle le premier vieillard et son « jumeau centenaire » des « spectres baroques », enrichissant ainsi l'atmosphère à la fois surnaturelle et infernale. Dans la strophe 9, la peur que le poète ressent se métamorphose en hystérie qui est exprimée par le double questionnement qui suit, oratoire puisque le poète pose la question, sachant bien que personne n'y répondra : « A quel complot infâme étais-je donc en butte, /Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ? ». Dans ces vers 33 et 34, le poète se croit victime du hasard en ayant cette vision ; il est « en butte », et alors sans protection de la multiplication qu'il observe : « je comptais sept fois, de minute en minute, /Ce sinistre vieillard qui se multipliait ! ». Comme on a dit *supra*, le poète voit ce vieillard comme un être maléfique et infernal, cette personnification apportant beaucoup de crainte au poète. Donc, ce n'est pas seulement le vieillard qui se multiplie : c'est la crainte qu'il inspire qui se multiplie aussi, transformant la peur du narrateur en hystérie et soulignant son statut comme victime des visions que lui apporte son imagination.

Dans la strophe 10 le narrateur explique sa crainte et supplie la pitié de « celui-là qui rit de mon inquiétude », et, en souhaitant « un frisson fraternel » de la part d'un autre, exprime son désir de compassion de tous ceux qui lisent son poème. Les vers 39 et 40 servent à augmenter l'horreur qui imprègne l'atmosphère de ce poème, car les sept vieillards déformés, hostiles et infernaux, ainsi que l'enfer et le mal qu'ils représentent, sont éternels, immortels : « Songe bien que malgré tant de décrépitude/Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel ! ». Dans cette observation, nous pouvons voir aussi que le poète craint que ces visions créées par son imagination et qui le

tourmentent, ne prennent jamais fin, et qu'il sera éternellement condamné à souffrir en silence et en solitude.

La strophe 11 introduit la peur de mourir du poète : « aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième ». Un lien est donc établi entre les sept vieillards et la mort, intensifiant la crainte qui a caractérisé l'état d'esprit du poète dans les strophes précédentes. Le poète renforce aussi la peur et le dégoût que les sept vieillards inspirent chez lui en le comparant à un sosie et à un phénix : « Sosie inexorable, ironique et fatal/Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ». Ces vers 42 et 43 mettent en relief la question de la renaissance qui est contre la nature. Le Phénix, oiseau mythique qui renaît de ses propres cendres, est normalement une image bénéfique. Dans ce vers pourtant, le poète utilise l'image pour évoquer le dégoût inspiré chez lui par la multiplication du vieillard, qui représente bel et bien une renaissance, mais une renaissance maléfique imprégnée de la crainte et le dégoût. Ce dégoût est renforcé par la constatation que le vieillard est « fils et père de lui-même », faisant allusion à l'inceste, un acte contre à la nature qui est considéré comme un tabou dans plusieurs cultures et qui se trouve incarné dans ce vieillard. Le poète tourne « le dos au cortège infernal », le dégoût extrême que lui inspire ces visions imaginaires lui devenant insupportable.

Les strophes 12 et 13 sont consacrées aux sentiments du poète après sa fuite :

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
Je rentrai, je fermai ma porte épouvanté,
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et troublé,
Blessé par le mystère et par l'absurdité !

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 !

Les émotions du poète sont décrites par des images du bouleversement émotionnel et spirituel. Dans la strophe 12 le poète se compare à « un ivrogne qui voit double », « malade et morfondu », évoquant un contrôle très faible sur ses facultés mentales et physiques. Cet état est confirmé par « l'esprit fiévreux et trouble » du poète. Il est rendu malade, bref, « blessé par le

mystère et par l'absurdité ! », une constatation qui rappelle la crainte qui caractérise les strophes précédentes. N'oublions pas que les mystères et l'absurdité caractérisent sa représentation de la ville qui est une création de son imagination : les mystères et l'absurdité renforcent le statut du poète comme victime de sa propre imagination et le rôle passif qu'il y joue. Le poète tente désespérément de se libérer de ses sentiments en appliquant sa raison – « vainement ma raison voulait prendre la barre » - mais il ne réussit pas – « la tempête en jouant déroutait ses efforts ». L'intensité des sentiments du poète est évoquée par l'usage des mots « tempête », un violent orage marin, et le mot « déroutait », terme imprégné par la confusion et l'errance. Le poète continue la métaphore d'un être perdu dans un orage en comparant son âme à une « vieille gabarre » qui « dansait », verbe exprimant le mouvement continu, ce mouvement renforcé par la répétition du mot. La solitude du poète dans cette situation est renforcée par sa constatation qu'il est « sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords ! ». La solitude du poète est violente et dangereuse, et cette vision le conduit à craindre qu'il se noiera dans la mer de son angoisse et de sa peur, sa passivité dans ses visions risquant de le tuer.

Comme *Le Cygne*, *Les Sept Vieillards* souligne l'exil que les visions du narrateur ou le poète lui imposent. La terreur que ces visions inspirent est rendue encore pire par le fait qu'il n'existe personne avec qui partager cette crainte sauf le lecteur, un inconnu qui ne prendrait pas cette crainte au sérieux. Le poète est conscient de tout un monde terrifiant qui existe en parallèle et qui occupe, pour lui, le même espace physique que le monde réel : le poète devient un exilé en raison de sa capacité d'apercevoir ce monde et d'en être terrifié. Dans ce cadre, Nerval et Baudelaire sont similaires. Leur perception d'un autre monde les sépare du reste de l'humanité, mais cette séparation ne leur est pas douce, car elle comprend la connaissance régulière de visions infernales.

Dans ce poème, nous avons vu le rôle passif du poète dans l'exercice de sa propre imagination. Impuissant, il ne peut pas la contrôler. . Il ne peut pas arrêter les visions qu'elle lui impose et qui lui font peur. Sa solitude et ses exils sont renforcés par le fait que personne ne partage sa crainte. Seul, il est proie aux visions.

Dans cette première partie du chapitre, nous avons observé le rôle passif joué par le narrateur-poète dans son imagination. Victime des visions évoquant son exil qui provient de son imagination, le narrateur-poète est impuissant et incapable de sortir de cet exil en recevant la grâce et en se rachetant.

2.3 Partie II : La Rédemption

Dans cette deuxième partie du chapitre, nous observerons comment le narrateur-poète est racheté, ou comment il refuse d'être racheté. Cette action représente la transformation du rôle passif du narrateur-poète dans son imagination en rôle actif, bref, comment le narrateur maîtrise son imagination.

2.3.1 La Rédemption dans *Aurélia*

Notre analyse de la Rédemption du narrateur d'*Aurélia* ne se fera pas à partir d'un extrait se trouvant directement à la suite du dernier extrait analysé. Nous étudierons dans cette partie du chapitre, un extrait des parties V et VI du chapitre II (Annexe 1, Extrait 2), celui qui commence quand le narrateur d'*Aurélia* entre à l'hospice de charité après un épisode psychologique qui l'a conduit à croire, d'abord, que son âme a été remplacée par celle de Napoléon et ensuite, qu'une foule dans la rue allait l'étouffer. Notre examen de la Rédemption du narrateur et son emploi de son imagination pour triompher de son exil, commencera à ce moment de la narration. Nous observerons comment ses hallucinations, qui, avant, contribuaient à l'intensification du sentiment d'exil du narrateur contribuent, maintenant, à intensifier le processus de sa Rédemption, et comment l'imagination passive du narrateur se transforme en imagination active.

Quand le narrateur se réveille à l'hospice de Charité, il trouve son *imitatio Christi* intensifié. Le désir persistant d'imiter la perfection christique se métamorphose en extase spirituelle. Le narrateur croit qu'il possède le pouvoir divin du Christ et de la Vierge :

Je me promenai dans les salles. L'idée que j'étais devenu semblable à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades, et, m'approchant d'une statue de la Vierge, j'enlevai la couronne de fleurs

artificielles pour appuyer le pouvoir que je me croyais. Je marchai à grands pas, parlant avec animation de l'ignorance des hommes qui croyaient pouvoir guérir avec la science seule⁸⁶.

Remarquons bien que le mot « pouvoir » est répété trois fois dans cet extrait, soulignant l'orgueil du poète et sa croyance qu'il est devenu « semblable à un dieu ». Les actions suivantes du narrateur, y compris ses tentatives de guérir des malades, son action d'enlever la couronne de la Vierge et son discours sur « l'ignorance des hommes » expriment l'attitude orgueilleuse du narrateur dans cet extrait. Il raconte ces faits sans exprimer la moindre opinion envers son comportement, comme si ce qu'il fait est tout à fait naturel. L'attitude du narrateur envers lui-même a subi un changement radical depuis le chapitre IV de la partie II, étudié en rapport avec son sentiment d'exil. La négation de soi qui caractérisait l'exil du narrateur s'est transformé en inflation de soi maintenant que le poète a occasion de se racheter. L'homme qui ne se croyait pas digne de prier à l'Eglise se croit maintenant l'égal de Dieu. La croyance du narrateur en sa divinité et en l'inutilité de la science médicale est par la suite renforcée par le narrateur quand il avale un flacon d'éther. Un membre du personnel médical essaie de l'arrêter, et le narrateur doit s'empêcher de ne pas frapper l'homme pour cette audace : « Je m'arrêtai, lui disant qu'il ne comprenait pas quelle était ma mission. Des médecins vinrent alors, et je continuai mes discours sur l'impuissance de leur art »⁸⁷. Dans cette action du narrateur, on observe son refoulement continu de ses émotions violentes qui sont maintenant dirigées envers ceux qui questionnent ses caractéristiques divines. La personnalité christique envahit de plus en plus rapidement le narrateur : en s'empêchant de frapper la personne qui a questionné sa divinité, le narrateur adopte une attitude de compassion et de supériorité envers les êtres qui sont incapables de comprendre sa mission, il se comporte donc comme un dieu. Ce comportement continue quand, sans chaussures, le narrateur passe au jardin, où il se promène comme un saint, cueillant les fleurs. Un de ses amis vient lui rendre visite. Pendant cette visite, une camisole est jetée sur le narrateur et il est conduit à une maison de santé. La réaction du narrateur envers ce nouvel exil est résignée et digne :

Je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi qu'illusions jusque-là. Toutefois, les promesses que j'attribuais à la déesse Isis

⁸⁶ *Aurélia*. V.II.1.1-6

⁸⁷ *Ibid.* 1.9-11

me semblaient se réaliser par une série d'épreuves que j'étais destiné à subir. Je les acceptai donc avec résignation⁸⁸.

Le doute qui torturait le narrateur au commencement de sa nuit noire de l'âme s'est évanoui. Il ne se croit plus exilé du royaume de Dieu : il est semblable à Dieu. L'exil qui lui est imposé en ce moment – manifesté par son incarcération avec des aliénés - est celui créé par des hommes ignorants. Le narrateur accepte que cet exil fasse partie de son initiation aux mystères de l'univers et il croit que tout événement, réel ou imaginé, tourne autour de lui et fait partie de son épreuve, l'encourageant ou le décourageant⁸⁹. Son état d'âme est donc doux, calme et résigné : le narrateur a un but dans la vie et l'univers entier se met à l'aider ou à l'empêcher de l'atteindre. Il a vu l'expiation de ses péchés ; maintenant, il doit accomplir l'union divine avec Dieu et avec l'univers, et il croit que c'est dans cette maison de santé, « parmi les aliénés » qu'il surmontera cette dernière épreuve. En faisant de lui-même un semblable de Dieu, le narrateur utilise son imagination pour faciliter son cheminement vers la Rédemption.

Exilé de nouveau dans la maison de santé, le narrateur se met à contempler l'unité de l'univers, et il fait des réflexions sur les avantages et les dangers de cette unité universelle, faisant de la maison de santé tout un irréel bénéfique. Le narrateur voit la maison de santé comme une façon de se libérer de son exil sur la terre, et d'être pardonné par Dieu. Dans la maison de santé, le narrateur se construit son propre irréel. Le narrateur croit que les gardiens et les patients dans la maison font partie d'une mission pour rétablir l'harmonie universelle :

J'attribuais un sens mystique aux conversations des gardiens et à celles de mes compagnons. Il me semblait qu'ils étaient les représentants de toutes les races de la terre et qu'il s'agissait entre nous de fixer à nouveau la marche des astres et de donner un développement plus grand au système. Une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité. Je croyais encore que les esprits célestes avaient pris des formes humaines et assistaient à ce congrès général, tout en paraissant occupés de soins vulgaires. Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions⁹⁰.

⁸⁸ *Aurélia*. V.II.1.16 - 19

⁸⁹ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.316

⁹⁰ *Aurélia*.II.VI.1.28-37

L'attitude du narrateur envers Dieu a causé un changement bipolaire. Au lieu de croire en un Dieu puissant de qui il recherche la Rédemption, le narrateur croit d'abord qu'il est lui-même semblable à un Dieu et ensuite que Dieu a fait « une erreur » au moment de la création du monde, ce qui a perturbé l'harmonie universelle (« la combinaison générale des nombres ») et que c'est donc Dieu qui est responsable pour « tous les maux de l'humanité ». Il est cependant plus important de remarquer que le narrateur croit que c'est à lui de restaurer cette harmonie universelle « en évoquant les forces occultes des diverses religions ». Le poète place alors sa croyance en Dieu en-dessous de celle en l'harmonie universelle, ou peut-être croit-il que c'est en rétablissant l'harmonie universelle qu'il sera pardonné par Dieu. En se donnant cette mission imaginaire, le narrateur utilise son imagination pour assurer qu'il joue un rôle actif dans sa Rédemption. L'imagination du narrateur n'est donc plus passive, mais active.

Le narrateur commence rapidement à utiliser cette imagination active pour faire que tout l'univers l'aide dans son travail de restaurer l'harmonie universelle. Il se crée une « vaste conspiration de tous les êtres animés pour rétablir le monde dans son harmonie première »⁹¹, faisant que les êtres humains et les animaux travaillent ensemble dans la construction d'un monde harmonieux et paradisiaque. Le narrateur imagine aussi que la communication entre tous ces êtres est possible grâce à un « magnétisme des astres » et à « une chaîne non interrompue [qui] liait autour de la terre les intelligences dévouées à cette communication générale »⁹². Cette image de la chaîne est importante, car une chaîne se compose d'un grand nombre de maillons différents qui contribuent chacun à la totalité de sa forme et sa fonction : chaque âme qui participe à la restauration du monde a la même fonction qu'un maillon dans une chaîne. De plus, le narrateur est certain que les événements quotidiens contribuent aussi à cette mission divine : « les chants, les danses, les regards, aimantés de proche en proche traduisaient la même aspiration »⁹³. De plus, l'imagination du narrateur fait que ceux qui sont déjà morts se réfugient dans la lune, où ils sont « délivrés de leurs corps mortels »⁹⁴ et « [travaillent] plus librement à la régénération de l'univers »⁹⁵. Le narrateur est donc sûr que l'ensemble universel, spirituel et humain, travaillent ensemble pour régénérer l'univers et que leur rôle est d'aider le narrateur

⁹¹*Aurélia*.V.II.1.38-39

⁹²*Ibid.* 1.40-42

⁹³*Ibid.*.II.VI.1.42-43

⁹⁴*Ibid.*1.44

⁹⁵*Ibid.*1.44-45

dans ce travail. Pendant que sa croyance en cet ensemble universel augmente, sa croyance qu'il est assujéti à une initiation sacrée persiste aussi. Le narrateur s'appelle « un héros vivant sous le regard des dieux »⁹⁶: il est comme le Christ, à la fois humain et divin, attaché au monde réel et au pays spirituel. Ce statut christique le conduit à une appréciation presque panthéiste de la nature. Les animaux et les plantes, petits et grands, lui parlent dans un langage secret, le rassurant de leur désir d'appartenir au grand ensemble qu'il tente de construire. Le narrateur voit partout des connexions entre toutes les choses vivantes, se posant la question émerveillé « Comment (...) ai-je pu exister si longtemps hors de la nature sans m'identifier à elle ? Tout vit, tout agit, tout se correspond »⁹⁷. Il croit aussi que cette communication ne se limite pas à la terre, mais se poursuit « de proche en proche aux planètes et aux astres »⁹⁸. Ce réseau magique de communication est donc partagé par l'univers entier. La fin de la solitude du narrateur et son appartenance à cette grande multitude le conduit à un état d'âme euphorique :

Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs !⁹⁹

Quand le narrateur était exilé, il était victime de sa propre imagination. Maintenant, il utilise cette même imagination pour se libérer de cet état d'exil, et pour jouer un rôle actif dans sa propre Rédemption en assurant son appartenance à un grand ensemble universel. Dans la société des aliénés de la maison de santé, le narrateur connaît enfin cette appartenance et le confort et la compréhension qu'apporte cette appartenance.

Avant la dernière étape de sa Rédemption, le narrateur souffre sa dernière crise de doute de soi. Suite à ses méditations sur les comforts apportés par l'appartenance à une âme universelle, le narrateur réfléchit sur le danger possible de cette appartenance, débattant la différence entre le Bien et le Mal, et tentant de déterminer concrètement si son rôle dans l'univers est bon ou mauvais. Cette dernière crise met en évidence le pouvoir de l'imagination du narrateur, car même après avoir maîtrisé son imagination et l'avoir utilisé selon sa volonté, l'imagination garde toujours son autonomie et peut toujours subjuguier le narrateur et faire de lui une victime. Le

⁹⁶*Aurélia*. V.II.1.47-48

⁹⁷*Ibid.*1.55-56

⁹⁸*Ibid.*1.56-60

⁹⁹*Ibid.*1.60-62

narrateur s'inquiète que si le réseau d'êtres vivants peut être utilisé pour faire du bien, les esprits maléfiques peuvent aussi l'utiliser pour faire du mal et pour dominer. Le narrateur constate que dans l'histoire, ces esprits maléfiques ont déjà utilisé le réseau universel pour atteindre leur but :

C'est ainsi que les dieux antiques ont été vaincus et asservis par des dieux nouveaux ; c'est aussi (...) que les nécromants dominaient des peuples entiers, dont les générations se succédaient captives sous leur sceptre éternel¹⁰⁰.

Ces esprits maléfiques ont le pouvoir de dominer, mais aussi, peuvent se venger auprès d'individus car ils savent « l'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissions, le premier geste, le nom de la chambre »¹⁰¹. Le réseau universel qui aide le narrateur et tous ceux qui restaurent l'univers peut donc être utilisé en Bien ou en Mal. La connexion profonde entre chaque être vivant a donc des implications très importantes pour l'avenir de l'univers, car « rien n'est indifférent, rien n'est impuissant dans l'univers ; un atome peut tout dissoudre, un atome peut tout sauver »¹⁰². Finalement, le narrateur médite sur son propre rôle dans ce réseau : est-il bon, ou est-il mauvais ? Est-il « la molécule indestructible »¹⁰³ ou « la parcelle fatale destinée à subir, sous toutes ses transformations, les vengeances des êtres puissants »¹⁰⁴ ? Le narrateur n'arrive pas à répondre à cette question, et il retourne à la question de la Rédemption : « En me prouvant que j'étais bon, je me prouvai que j'avais dû toujours l'être. "Et si j'ai été mauvais, me dis-je, ma vie actuelle ne sera-t-elle pas une suffisante expiation ?" »¹⁰⁵. Il est évident que le narrateur croit que la torture qu'il a vécue à cause de son exil le rend digne d'être racheté, mais qu'il est toujours incertain si cette pensée est orgueilleuse aux yeux de Dieu. Cette incertitude le décourage énormément. Le narrateur illustre ce découragement en disant qu'il se sent « plongé dans l'eau froide », une image qui implique l'absence de chaleur et donc de lumière, et la peur de mourir. Pour se soulager, le narrateur se comporte exactement de la même façon que pendant son exil. Il pense à la divinité féminine qui est, cette fois, représentée par la déesse égyptienne Isis, l'appelant « la mère et l'épouse sacrée »¹⁰⁶ et montrant ainsi son désir pour le confort

¹⁰⁰ *Aurélia*.II.VI.1.67 - 70

¹⁰¹ *Ibid.*1.73-74

¹⁰² *Ibid.*II.VI.1.78-80

¹⁰³ *Ibid.*1.81

¹⁰⁴ *Ibid.*1.84-85

¹⁰⁵ *Ibid.*1.86-89

¹⁰⁶ *Ibid.*II.VI.1.91-92

maternel. Cette « apparition chérie » lui apporte plus de confort que sa supplication à la Vierge évoquée dans la première partie de ce chapitre. Ce fait représente peut-être un état d'âme plus stable et moins désespéré. Cependant, l'ombre de ses craintes apocalyptiques existe toujours dans l'âme du narrateur, se manifestant dans l'image de la lune : « pale et déchiré, le croissant de la lune s'amincissait tous les soirs et allait bientôt disparaître ; peut-être ne devons-nous plus le revoir au ciel ! »¹⁰⁷. Cette lune « pale et déchiré » partage l'absence de vie et de chaleur que le narrateur a observé dans le soleil le lendemain de ses premières visions apocalyptiques. La violente négation de soi existe toujours chez le narrateur, et se projette toujours sur la Nature. Cependant, pareil à la première vision apocalyptique du narrateur, il y a un retour d'espoir sous forme de d'une grande tranquillité et une nouvelle interprétation de l'apparence de la lune : « il me semble que [la lune] était le refuge de toutes les âmes sœurs de la mienne, et je le voyais peuplé d'ombres plaintives destinées à renaître un jour sur la terre... »¹⁰⁸. Le narrateur reconnaît alors le pouvoir du Bien, de l'appartenance, et de la contribution universelle à la restauration de la terre. C'est sa croyance en le Bien qui domine maintenant dans son esprit plutôt que sa crainte du Mal. Cette croyance représente une étape importante dans sa Rédemption, et elle rétablit le statut de l'imagination du narrateur comme imagination active plutôt que passive.

Après une série de rêves proclamant la gloire du féminin éternel, le narrateur arrive finalement à la dernière étape de son initiation, et donc, à sa Rédemption. Le médecin du narrateur le fait « assister à un spectacle qui [l'intéresse] vivement » :

Parmi les malades se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique, qui depuis six semaines se refusait à prendre de la nourriture. Au moyen d'un long tuyau de caoutchouc introduit dans son estomac, on lui faisait avaler des substances liquides et nutritives. Du reste, il ne pouvait ni voir ni parler et rien n'indiquait qu'il pût entendre¹⁰⁹.

Son interaction avec le soldat d'Afrique représente la volonté du narrateur à s'unifier avec Dieu et de se comporter comme le Christ. Le narrateur trouve en le soldat une âme sœur qui est, elle aussi exilée du royaume de Dieu : « Je me pris à l'aimer à cause de son malheur et de son abandon, et

¹⁰⁷ *Aurélia*.II.VI.1.97-98

¹⁰⁸ *Ibid.*1.99-101

¹⁰⁹ *Ibid.*1.103-108

je me sentis relevé par cette sympathie et par cette pitié »¹¹⁰. Le narrateur accorde tout de suite un rôle mystique au soldat, faisant de lui un être qui appartient au monde irréel:

Il me semblait, placé ainsi entre la mort et la vie, comme un interprète sublime, comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l'âme que la parole n'oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre. C'était l'oreille de Dieu sans le mélange de la pensée d'une autre. Je passais des heures entières à m'examiner mentalement, la tête penchée sur la sienne et lui tenant les mains. Il me semblait qu'un certain magnétisme réunissait nos deux esprits, et je me sentis ravi quand la première fois une parole sortit de sa bouche. On n'en voulait rien croire, et j'attribuais à mon ardente volonté ce commencement de guérison¹¹¹.

Dans la relation entre le narrateur et le soldat, il existe une espèce de guérison mutuelle et une intimité spirituelle. Les sentiments de « sympathie » et de « pitié » du narrateur envers le soldat à cause de « son malheur et son abandon » représentent la reconnaissance du narrateur de son état d'esprit dans un être différent¹¹². Le narrateur croit que le soldat est « l'oreille de Dieu », « un interprète sublime, comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l'âme que la parole n'oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre ». En conséquence, le narrateur traite le soldat avec tendresse, pris par un sentiment de « magnétisme entre [leurs] deux esprits ». Le narrateur se proclame « ravi quand la première fois une parole sortit de sa bouche »¹¹³. On peut en constater que pour le narrateur, le soldat représente une intensification de sa relation avec Dieu : le soldat est la manifestation physique de l'esprit divin, et leur relation intime représente pour le narrateur une forme d'union avec Dieu. Cette relation représente aussi une amélioration de la relation du narrateur avec Dieu. Toutes les souffrances provoquées chez le narrateur à cause du rejet divin sont décrites comme un « cercle monotone de [(...)] sensations ou de [(...)] souffrances morales »¹¹⁴. Ce « cercle monotone » pourrait également être l'échec du narrateur à avoir un sentiment d'accomplissement spirituel dans ses études d'autres religions mystiques et la condamnation divine qui s'ensuit. Le narrateur voit, correctement, qu'avant sa rencontre avec le soldat, les « souffrances morales » qui lui sont infligées par Dieu pour sa religion éclectique ne représentent qu'un « cercle monotone ». La différence fondamentale entre la relation avec Dieu

¹¹⁰ *Aurélia*. II. VI.1.112-113

¹¹¹ *Ibid.* 113-121

¹¹² Knapp B. 1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma* p.317

¹¹³ C'est nous qui soulignons.

¹¹⁴ *Aurélia*. II. V.1.109-110

personnifiée par le « cercle monotone » de souffrance et celle personnifiée par la relation avec le soldat est que dans cette dernière, il existe un sentiment d'amitié, de confort, et de réussite qui est supérieur à la condamnation froide qui est imposée par Dieu pendant toute la nuit noire de l'âme. Le narrateur se trouve encore capable d'utiliser son imagination pour attribuer un sens mystique à une personne: il a regagné son pouvoir sur sa propre imagination, et son imagination lui dit que ce soldat muet joue un rôle primordial dans le chemin du narrateur vers la Rédemption.

Cette croyance du narrateur est confirmée la même nuit, quand il fait un rêve : « j'étais dans une tour, si profonde du côté de la terre et si haute du côté du ciel, que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre »¹¹⁵. Le narrateur se sent trop épuisé pour tenter de monter la tour, et il se trouve encouragé par un esprit qui lui dit « Viens, frère ! »¹¹⁶. Le narrateur observe que l'esprit, que le narrateur imagine porte le nom de Saturnin, a les traits du soldat, mais « transfigurés et intelligents »¹¹⁷.

Nous étions dans une campagne éclairée des feux des étoiles ; nous nous arrê tâmes à contempler ce spectacle, et l'esprit étendit sa main sur mon front comme je l'avais fait la veille en cherchant à magnétiser mon compagnon ; aussitôt une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir, et la divinité de mes rêves m'apparut souriante, dans un costume presque indien, telle que je l'avais vue autrefois. Elle marchait entre nous deux, et les prés verdissaient, les fleurs et les feuillages s'élevaient de terre sur la trace de ses pas...Elle me dit : « L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme ; ces escaliers sans nombre que tu te fatiguais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui embarrassaient ta pensée, et maintenant rappelle-toi le jour où tu as imploré la Vierge sainte et où, la croyant morte, le délire s'est emparé de ton esprit. Il fallait que ton vœu lui fût porté par une âme simple et dégagée des liens de la terre. Celle-là s'est rencontrée près de toi, et c'est pourquoi il m'est permis à moi-même de venir et de t'encourager. » La joie que ce rêve répandit dans mon esprit me procura un réveil délicieux. Le jour commençait à poindre. Je voulus avoir un signe matériel de l'apparition qui m'avait consolé, et j'écrivis sur le mur ces mots : « Tu m'as visité cette nuit »¹¹⁸.

Il y a beaucoup de symbolisme dans le rêve ci-dessus qui constitue la Rédemption ou bien l'initiation finale du narrateur d'*Aurélia*. Il y a, d'abord, les traits du soldat malade qui sont tout à

¹¹⁵*Aurélia*.II.VI.1.122-124

¹¹⁶*Ibid.*1.126

¹¹⁷*Ibid.*127

¹¹⁸*Ibid.*128-144

coup « transfigurés et intelligents » : en tant que Saturnin, le soldat a volontairement enlevé ses vêtements terrestres et il apparaît comme il est, c'est-à-dire, comme un être divin. Il est le guide du narrateur dans ce rêve et son appel « Viens, frère ! », ainsi que son geste affectueux en touchant le front du narrateur montre et renforce leur amitié spirituelle. Il y a ensuite l'image de l'escalier, « si profonde du côté de la terre et si haute du côté du ciel, que toute [l'existence du narrateur] semblait devoir se consumer à monter et à descendre ». Cette image constitue une comparaison entre la tour et la montée et la descente et la vie du narrateur : montant continuellement et désespérément vers une Idéale et une bonté impossible, toujours échouant, ne trouvant pas une raison pour son existence dans la religion éclectique¹¹⁹, et épuisé par ses efforts, le narrateur est torturé par des alternances féroces entre l'extase et la négation absolue de soi, son désir d'atteindre son but et son incapacité de le faire, ce qui est représenté par les escaliers qui descendent. La figure d'Aurélia qui apparaît au narrateur lui dit que « ces escaliers sans nombre que tu te fatiguais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui embarrassaient ta pensée » : la souffrance du narrateur n'était due qu'aux contraintes imposées par son état de non-initié, son état d'éclecticisme religieux. Maintenant qu'il est initié, sa souffrance peut prendre fin. Aurélia explique aussi que la relation du narrateur avec Saturnin était nécessaire pour l'expiation de son âme après sa croyance que la Vierge était morte – « Il fallait que ton vœu lui fût porté par une âme simple et dégagée des liens de la terre. Celle-là s'est rencontrée près de toi, et c'est pourquoi il m'est permis à moi-même de venir et de t'encourager ». Le délire du narrateur était si grand que son expiation devait être aidée par « une âme simple et dégagée des liens de la terre », c'est-à-dire, par un innocent¹²⁰, qui, pure dans son essence, sera capable de purifier le narrateur de son délire et de ses doutes. C'est à cause de cette purification qu'Aurélia est maintenant autorisée à le voir et à l'encourager. Le narrateur est finalement digne de la voir dans sa forme physique. L'état d'âme pur et tranquille qui est éprouvé par le narrateur grâce à cette rencontre ne prend pas fin quand il se réveille. Le narrateur se décrit comme possédé par « la joie » qui lui fait éprouver « un réveil délicieux ». La combinaison de ces deux mots évoque une extase joyeuse qui conduit le narrateur à transformer cet état en forme physique pour le lui rappeler tout le temps. Il inscrit donc « tu m'as visité cette

¹¹⁹ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.p.317

¹²⁰ Jeanneret M. 1978. *La Lettre Perdue : Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*.p.210

nuit » sur le mur de sa chambre. En étant autorisé de voir Aurélia, le narrateur a été racheté, et la totalité de son imagination est maintenant active, car il l'a utilisée pour être racheté.

Nous avons donc observé comment le narrateur sert de son imagination pour assurer sa propre Rédemption. Cette même imagination de laquelle le narrateur a été la victime angoissée dans l'extrait examiné dans la première partie de ce chapitre (Annexe 2, Extrait 1) est utilisée pour transformer son rôle passif dans son imagination en rôle actif. L'imagination, qui avant était instrument de l'exil, est ici instrument de la Rédemption. L'imagination est utilisée pour mettre fin à son exil.

2.3.2 Le refus de la Rédemption dans *Abel et Caïn* et *Les Litanies de Satan* et comparaison avec Aurélia.

L'attitude du narrateur ou du poète envers l'exil constitue la différence la plus frappante entre le traitement de ce thème par Nerval et Baudelaire. Comme nous avons discuté *supra*, le narrateur d'*Aurélia* a accepté une nouvelle forme d'exil pour atteindre la Rédemption. Il a fait de son mieux pour gagner l'approbation divine et mettre fin aux visions terrifiantes qui le rendaient victime de sa propre imagination. Son chemin vers la Rédemption et vers l'usage actif de son imagination pour atteindre ce but, a été déterminé par Dieu. Cette condition est acceptée par le narrateur malgré sa croyance qu'il est semblable, et souvent *supérieur* à Dieu. Cependant, le poète des *Fleurs du Mal* ne partage pas cette attitude passive envers la fin de son exil. Si Dieu refuse de le libérer, si le poète n'atteint pas le soulagement qui mettra fin à son statut de victime des visions provenant de son imagination, le poète se révoltera contre Dieu, refusant la Rédemption et cherchant refuge chez Satan. Le poète joue alors un rôle actif dans son imagination, se servant d'elle pour se révolter. Pour illustrer cette attitude du poète, nous analyserons deux poèmes de la partie *Révolte* des *Fleurs du Mal* : *Abel et Caïn* et *Les Litanies de Satan*. Comme le dit Salvan :

Avec « Révolte », Baudelaire se tourne contre Dieu, qu'il rend responsable de la création et des malheurs de l'homme dont Satan est l'unique consolateur (...). Composés de bonne heure, ils ne font que reprendre un vieux thème prométhéen devenu, grâce à Byron, un lieu commun romantique¹²¹.

Cette référence à Byron est très importante dans le cadre de *Révolte*, car le Satan et le Dieu dépeints dans ces trois poèmes relèvent sans doute d'une interprétation byronienne de ces deux divinités. Le mouvement Romantique au dix-neuvième siècle a vu la réhabilitation totale de la figure de Satan et la voyait transformée d'un objet impuissant face au ridicule des philosophes sceptiques en symbole de la révolte de l'individu contre « l'oppression divine ou politique »¹²². Satan, tel qu'il est représenté par Baudelaire dans les *Litanies de Satan* est un symbole de cette révolte de l'individu, mais aussi d'un refuge pris par l'individu contre l'intolérance de Dieu. Ce fait est confirmé par le titre *Révolte*, qui souligne la rébellion de Satan contre Dieu. Le fait que Baudelaire adresse une Litanie à Satan révèle que pour le poète, Satan a le même statut divin que Dieu et qu'il possède le pouvoir de racheter ceux qui se réfugient chez lui.

2.3.2.1 Le refus de la Rédemption dans *Abel et Caïn*

Le poème *Abel et Caïn* joue un rôle primordial dans la compréhension de comment Baudelaire se libère de l'exil. Le titre du poème se réfère à l'histoire biblique de Caïn et Abel où Caïn est exilé par Dieu pour le meurtre de son frère, Abel. Dieu assure que la malédiction divine infligée sur Caïn marquera et maudira la race de Caïn jusqu'à la fin du monde. Malgré le débat exhaustif entre les savants bibliques par rapport à la nature exacte de cette « marque de Caïn » et leur recherche continuelle d'en découvrir le sens, la marque de Caïn a toujours été synonyme de l'exil depuis l'écriture de la Bible. Depuis cette époque, elle a été constamment utilisée pour justifier ou expliquer toute sorte d'exil, y compris la dissipation et le racisme. Une interprétation qui apparaît fréquemment est celle de la race de Caïn comme symbole de l'exil de l'artiste, et c'est cette interprétation qui est adoptée par Baudelaire dans son poème. Ce poème est important dans le cadre de l'usage actif de l'imagination du poète, car il constitue une description

¹²¹ Salvan J.1960. Le sens de la chute dans l'œuvre de Baudelaire. p.132

¹²² Catani D.2007. Notions of Evil in Baudelaire.p.1005.Notre traduction.

angoissée de la misère de la race de Caïn et un appel à cette race de se révolter contre un Dieu injuste.

Dans la première partie du poème, Baudelaire fait l'examen de la misère vécue par la race de Caïn à cause de leur exil par Dieu. Il examine aussi l'approbation divine, accompagnée d'un état de bonheur, qui est vécu par la race d'Abel. Le tutoiement des deux races produit un ton très varié : en tutoyant la race d'Abel pendant qu'il la ridiculise pour son bonheur et son manque d'énergie vitale, le poète adopte un ton méprisant et condescendant plutôt qu'envieux. Le tutoiement de la race de Caïn ressemble beaucoup plus à une identification avec un semblable : on a l'impression que le poète a lui-même vécu la souffrance qui est infligée à la race de Caïn. De plus, le poète suggère qu'il partage leur désir de vivre d'une manière fervente et de se révolter contre l'autorité représentée par Dieu. Cette identification avec la misère de la race de Caïn représente le rôle passif du poète dans son imagination. Le poète, comme la race de Caïn, est maudit par Dieu et impuissant de fuir la dégradation spirituelle que son imagination lui apporte. Dans la deuxième partie du poème, l'appel du poète à la race de Caïn d'entreprendre la chute de Dieu constitue le changement d'imagination passive en imagination active.

Pour souligner la misère ressentie par la race de Caïn et par le poète, la première partie du poème est caractérisée par un contraste continu entre la prospérité de la race d'Abel et la misère de la race de Caïn. Pour rendre l'analyse plus claire, nous traiterons séparément la représentation de la race de Caïn et celle d'Abel.

Les mots employés par le poète pour illustrer la condition de la race de Caïn sont révélateurs d'une existence vécue dans la profonde bassesse. La race de Caïn est obligée de vivre dans des conditions qui ne servent qu'à souligner leur condition abjecte. Voyons les vers 3 à 4, 11 à 12 et 15 à 16, vers qui illustrent cette condition :

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.

Race de Caïn, tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien.

Race de Caïn dans ton antre
Tremble de froid, pauvre chacal !

La misère décrite par le poète est profondément pénible. D'abord, la race de Caïn n'est pas accordé un domicile, même pas une cabane délabrée : ceux de cette race sont obligés de vivre dans « la fange » ou dans un « antre » froid, ces « habitations » réduisant la race de Caïn à la condition d'un animal. Cette condition bestiale est soulignée par le poète, qui compare la race de Caïn à « un vieux chien » et un « pauvre chacal » : en raison de sa vieillesse, le premier est trop faible pour pourvoir à ses propres besoins sans aide (aide qui lui est refusée), et le deuxième est obligé de fouiller dans les ordures pour mettre fin à sa faim. Remarquons bien que cette race est aussi privée de la possibilité de mourir d'une manière de digne : « Race de Caïn, dans la fange/Rampe et meurs misérablement ». L'allitération des mots « meurs misérablement » ne sert qu'à intensifier la longue souffrance de cette race, profonde à tel point que même la mort ne représente pas la délivrance. « Race de Caïn », se demande le poète dans les vers 7 et 8, « ton supplice/Aura-t-il jamais une fin ? ». Malgré la désolation vécue par la race de Caïn dans cette première partie du poème, elle possède néanmoins un esprit qui désire passionnément sortir de cette froide misère, vivre une existence ardente plutôt que froide, « dévorer » la vie. Ce désir est illustré par les vers 19 à 20 et les vers 23 à 24.

Race de Caïn, cœur qui brûle,
Prends garde à ces grands appétits

Race de Caïn, sur les routes
Traîne ta famille aux abois

L'image du feu représente le grand cœur et le grand esprit de cette race exilée, mais également ceux des artistes. L'image de la famille trainée aux abois sur les routes représente l'infini de cet esprit artistique. La race de Caïn est condamnée à errer, sans domicile fixe, mais, d'autre part, cet exil permet à la race de Caïn à faire des découvertes et de trouver du nouveau. C'est en errant, dépossédée et sans appartenir que la race de Caïn peut prendre conscience du monde entier, son expérience quotidienne de la nouveauté intensifiant son esprit ardent. Malgré ce grand esprit, la race de Caïn reste incapable de mettre fin à leur misère, une condition qui est

parallèle à celle du poète, le semblable de la race de Caïn qui est attrapé dans un exil intensifié par son imagination, imagination dans laquelle il joue un rôle passif et impuissant.

La race d'Abel connaît une condition de vie très différente et plus privilégiée que celle vécue par la race de Caïn. Il est évident dès le début de la première partie du poème que le privilège accordé à cette race est dû à la bénédiction de Dieu : « Race d'Abel, dors, bois et mange ; /Dieu te sourit complaisamment». L'utilisation du mot « complaisamment » montre le dédain du poète pour la bénédiction de Dieu et pourrait même représenter un rejet total de toute tentative de se faire accorder cette largesse. Examinons la représentation des privilèges accordés à la race d'Abel par Dieu et ce qui les déterminent, dans les vers 5 à 6, les vers 9 à 10 et les vers 13 à 14 :

Race d'Abel, ton sacrifice,
Flatte le nez du Séraphin !

Race d'Abel, vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien !

Race d'Abel, chauffe ton ventre
A ton foyer patriarcal ;

On constate que la race d'Abel est glorifiée par Dieu et par ses anges (« Séraphin ») à cause du sacrifice (c'est-à-dire, sa mort), fait au nom de Dieu. L'implication étant que Dieu ne récompense que ceux qui ont fait des sacrifices extrêmes. Dieu est représenté comme égoïste qui n'est pas du tout bénévole, ne donnant du secours que s'il est « remboursé ». Ainsi, Dieu est représenté comme ayant des caractéristiques humaines plutôt que divines. Cette représentation négative de Dieu sert à intensifier le dédain du poète pour Dieu qui est exprimé dans le vers 1, et discuté *supra*.

La race d'Abel est richement récompensée pour ce sacrifice. La prospérité agricole lui est accordée dans la forme de « semailles/et (...) bétail [venus] à bien ». Elle ne connaîtra jamais la faim qui torture la race de Caïn. Des racines sont accordées à la race d'Abel dans la forme d'un « foyer patriarcal » où elle peut « [chauffer son] ventre ». Bref, pour résumer, Dieu donne à

cette race tout ce qu'est si cruellement interdit à la race de Caïn. Il est donc clair quelle race est préférée et quelle race est maudite par Dieu.

Il est, cependant, également clair, dans les strophes 17 à 24 de la première partie du poème, quelle race le poète considère est la meilleure. Nous avons déjà discuté la représentation du grand cœur, du grand goût de vivre et de faire des découvertes qui caractérisent la race de Caïn, maudite par Dieu dans toute manière possible. Nous avons également discuté la misère soufferte par la race de Caïn à cause de cette malédiction. Il faut maintenant considérer les résultats de la bénédiction divine accordée à la race d'Abel, et si le poète envie cette bénédiction ou non :

Race d'Abel, aime et pullule !
Ton or fait aussi des petits.

Race d'Abel, tu crois et broutes
Comme les punaises des bois !

Selon ces vers 17 à 18 et 21 à 22, il est évident que le poète reconnaît que les bénéfices d'avoir été favorisé par Dieu ne conviennent pas à la formation d'un grand esprit. Notons le ton sarcastique de l'impératif dans ce vers, « Race d'Abel, aime et pullule ! », et le manque de joie inhérent dans cette phrase. Notons aussi la froideur jetée sur l'amour avec la mention de l'or (« ton or fait aussi des petits »), un métal froid. Il n'y a pas un seul mot qui relie être aimé par Dieu avec la vie ou avec la chaleur. L'accusation que la race d'Abel « [croît et broute] comme les punaises des bois » suggère qu'Abel ne connaîtra jamais le « cœur qui brûle » de la race de Caïn – l'expérience abélienne de la vie est hésitante et froide. La première partie du poème établit clairement la supériorité de la race de Caïn chez Dieu. Elle établit aussi la misère dans laquelle vit la race de Caïn, ainsi que le fait que le poète imagine qu'il est un de la race de Caïn, et qu'il partage donc leur exil. Comme cette race, le poète est impuissant. Il est incapable de sortir de son exil que son imagination lui impose. Il est donc victime de son imagination, et son rôle là-dedans est impuissant.

La deuxième partie du poème sert à « cimenter » cette supériorité de la race de Caïn à celle d'Abel. Elle représente aussi la transition du poète d'imagination passive en imagination active. Regardons les vers 25 à 32 :

Ah ! race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant
Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment ;

Race d'Abel, voici ta honte :
Le fer est vaincu par l'épieu !

Race de Caïn, au ciel monte
Et sur la terre jette Dieu !

Ces strophes expriment un duel entre la mortalité et le désir d'immortalité. C'est évidemment la race d'Abel, favorisée par Dieu, qui finira par mourir – la référence à sa « charogne » dans le vers 25 en constitue assez de preuve. Le désir d'immortalité de la part de la race de Caïn représente une révolte contre le Dieu qui la méprise et l'exil malgré sa supériorité évidente à la race d'Abel. La race de Caïn est incapable de supporter son sort – la damnation et la misère qui caractérisent son existence la déshumanise et dans les vers 27 et 28 (« Race de Caïn, ta besogne/N'est pas faite suffisamment ») elle n'accepte pas que la condamnation divine soit justifiée et se révolte contre elle. Le poète prophétise que la race de Caïn survivra à celle d'Abel et incite la première à se révolter et à détruire le Dieu qui la méprise : « Race de Caïn, au ciel monte/ Et sur la terre jette Dieu ! ». Dans cette déclaration, le poète transforme son rôle passif dans son imagination en rôle actif, car après avoir enduré toute la misère de l'exil et son incapacité d'en sortir, le poète prend la décision d'utiliser son imagination pour encourager la chute de Dieu, et ainsi pour se libérer de son exil. Si Dieu chute, le poète est libre à trouver sa propre manière d'être racheté et d'être accepté. En incitant la race de Caïn à entreprendre cette chute, le poète facilite la liberté de cette race, ainsi que sa propre liberté. L'imagination est donc devenue active d'une manière impressionnante, car elle est utilisée pour lutter contre Dieu, l'autorité suprême et représente une façon pour le poète de regagner le contrôle de sa propre imagination et l'utiliser comme il voudra.

Donc, dans ce poème, le poète transforme le rôle passif de son imagination en rôle actif en refusant de se conformer à Dieu.

2.3.2.2 Le refus de la Rédemption dans *Les Litanies de Satan*

Les Litanies de Satan est une prière à Satan plutôt qu'au Dieu et représente « l'expression à pleine voix d'une murmure chuchotée au fond de la conscience [du poète] »¹²³. Le poète s'adresse à Satan d'un ton qui suscite la pitié, lui faisant des éloges superbes avant de lui demander un refuge après la Mort : « Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science, /Près de toi se repose, à l'heure où son ton front/Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront ». En suppliant Satan de mettre fin à son exil, le poète accroit le rôle passif dans son imagination qu'il a adopté à la fin d'*Abel et Caïn*. Il utilise son imagination pour décider de son propre destin, et pour faire de Dieu un tyran et de Satan un ange bénéfique qui sauve ceux qui sont exilés par Dieu.

Considérons en plus de détails la représentation de Satan, « Prince de l'exil » dans les six premières strophes du poème. Le rôle de Satan représenté dans ces strophes évoquent trois qualités distinctes, mais finalement liées l'une à l'autre dans tout le poème – la sagesse de Satan et le confort et la pitié qu'il apporte à qui, comme lui, sont exilés de Dieu. Les mots employés par le poète pour illustrer la sagesse de Satan ressemblent beaucoup à ceux qui sont normalement employés pour parler de la sagesse de Dieu : « toi, le plus savant...des anges » et «toi qui sait tout ». Cependant, le lien entre la sagesse et le confort apporté à l'humanité par cette sagesse ne se montre que dans les vers 19 à 20 et les vers 22 à 23:

Toi qui sais en quel coin des terres envieuses
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses

Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux
Où dort enseveli le peuple des métaux

Ces strophes fascinantes peuvent avoir un grand nombre de sens différents. On pourrait même dire qu'elles sont révélatrices d'un rôle prométhéen de la part de Satan, car le poète ne spécifie pas si cette sagesse est apportée à l'humanité ou non – Satan est tout simplement représenté

¹²³Ruff M.A.1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*. p.312

comme une divinité sage - sa volonté de partager son savoir n'est pas du tout clair. Cependant, nous sommes inclinés à prétendre que le rôle joué par Satan dans ces strophes est bel et bien prométhéen, car la représentation de Satan dans ce poème est bénéfique et positive. Satan est loué pour sa pitié, il est appelé le « guérisseur familial des angoisses humaines ». On pourrait dire que pour Baudelaire, ces « pierres précieuses » qui se trouvent au centre de la terre représentent la créativité, l'art et la poésie, les bijoux découverts par le poète dans le domaine de son imagination. L'explication conventionnelle pour le talent du poète, conventionnelle dans le cadre du christianisme, serait que ce talent a été donné par Dieu. Dans ce contexte infernal et satanique, la créativité du poète et sa capacité de représenter ce qu'il imagine est un cadeau de Satan et pas de Dieu, c'est-à-dire le « Dieu jaloux [qui *cache*¹²⁴] les pierres précieuses » plutôt que les partager. Le poète utilise son imagination pour faire de Satan une divinité bénéfique et prométhéenne qui l'acceptera tel qu'il est et mettra donc fin à son exil.

Regardons de plus près le rôle de Satan en tant que « Prince de l'exil », un rôle qui est important dans le cadre du poète qui cherche à se libérer de l'exil en s'attachant à Satan. Il est évident dès le début du poème, notamment dans le tutoiement de Satan par le poète, que Baudelaire imagine s'adresser à son roi, mais aussi à son semblable – un exilé. Le rôle de Satan, Prince de l'Exil, est de donner du confort et de l'espoir à ceux qui, comme lui, « on a fait tort ». Il adopte le rôle du « Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère / Du paradis terrestre a chassé Dieu le père ». Le Satan créé par le poète est celui de la tradition byronienne : le symbole de la révolte de l'individu contre l'oppression symbolisée par Dieu. Regardons les représentations diverses du rôle bénéfique de Satan envers les exilés dans les vers 10 à 41 :

Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,

O toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, - une folle charmante !

Toi dont la large main cache les précipices
Au somnambule errant au bord des édifices,

Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os

¹²⁴ C'est nous qui soulignons.

De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux

Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,
Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre,

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud,

Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs

Satan est décrit comme un protecteur qui « cache les précipices/Au somnambule errant au bord des édifices » et « [assouplit] les vieux os/ De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux ». Il est également décrit comme une figure paternelle bienveillante qui « [engendre] l'Espérance » et enseigne aux hommes comment survivre la souffrance – « Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre/nous appris à mêler le salpêtre et le soufre ». Son rôle est aussi de punir ceux qui représentent le pouvoir de Dieu – « Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut/ Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud » (vers 16 à 17). Les mots employés pour illustrer le rôle bénéfique de Satan : *enseignes, l'Espérance, assouplis, consoler, bâton, lampe, confesseur* – sont normalement employés quand on parle de Dieu et sa relation avec ceux qui croient en lui. Cependant, dans le cadre des *Litanies du Satan*, les personnes auxquelles ce confort est offert ne sont pas les religieux, les vertueux ou ceux qui se conforment – ce sont les pécheurs, les maudits et les damnés qui apprécient le fait que Satan « [met] dans les yeux et dans le cœur des filles/Le culte de la plaie et l'amour des guenilles » (vers 37 à 38). Notons bien la présence des « inventeurs » parmi ces pécheurs et pensons bien au grand nombre d'inventeurs, de philosophes et d'artistes condamnés à mort par l'Eglise pour l'hérésie. Le poète se considère sans doute parmi ces condamnés, lui aussi est inventeur, inventeur de sa propre esthétique et qui a été condamné pour cette invention. Pour le poète, Satan prend la place du Dieu qui l'a rejeté et c'est à Satan qu'il adresse la demande passionnée qui constitue le refrain du poème et lui donne sa forme de prière : « O Satan, prends pitié de ma longue misère ! ». Ce vers renforce le pouvoir de l'imagination du poète : il fait de Satan un Prince de l'exil chez lequel il peut prendre refuge de l'exil qui lui est imposé par Dieu.

Dans le contexte de l'exil et de la libération du poète de cet exil, cette louange à Satan constitue le refus du poète de se conformer à Dieu pour mettre fin à son exil. Le poète traite Satan comme Dieu, ce qui est évident en regardant la « Prière » à Satan qui constitue la fin du poème. Satan est vu par le poète comme son roi et son semblable, une divinité, un ange déchu qui, vaincu, « toujours [se redresse] plus fort, ». Satan est pour le poète une inspiration. Ce fait, ainsi que l'identification évidente du poète avec d'autres damnés et pécheurs, servent comme une autre manière pour Baudelaire de montrer sa croyance dans la grandeur du Mal. Satan, roi du Mal, donne volontairement de l'aide, du confort et de la sagesse à ceux qui, comme le poète, lui ressemblent. Le Bien et le Mal représentent donc deux entités distinctes et d'un pouvoir égal, et l'homme peut choisir de se conformer, et de bénéficier du soutien et du confort offert par Dieu, ou bien de se révolter et de s'exiler. Cette prise de refuge chez Satan, qui assurera son exil de la société, assurera également son appartenance à quelque chose. Ce refuge chez Satan révèle la possibilité de l'homme de bénéficier de l'appartenance et du confort, peu importe si son caractère est bon ou mauvais. Si le confort lui est refusé par Dieu à cause de son refus de se conformer, le poète, l'exilé, peut choisir d'appartenir à un royaume constitué de ses semblables – un royaume d'exilés.

Dans *Les Litanies de Satan*, nous assistons au refus du poète de se conformer à la perception chrétienne de la Rédemption, la transformation de l'imagination passive à l'imagination active étant clair. En utilisant son imagination, le poète se crée tout un monde d'exilés, gouverné par un roi exilé qui apporte du confort et de la sagesse à tous ceux qui choisissent de venir auprès de lui. Le poète a utilisé son imagination pour sortir de la passivité de son exil et pour déterminer son propre destin en demandant le refuge chez l'ennemi du Dieu qui le rejette. Le rôle du poète dans son imagination a bel et bien changé d'un rôle passif en un rôle actif.

En ce qui concerne la question de l'exil, la manière dont le narrateur d'*Aurélia* et le poète des *Fleurs du Mal* se libèrent de l'exil imposé par Dieu, représente peut-être la différence la plus fondamentale entre eux. Le narrateur d'*Aurélia* vit toute la gloire d'une Rédemption chrétienne imprégnée par les éléments mystiques. Il se comporte d'une façon christique et sage, touchant les malades pour les guérir, prêchant aux médecins que leur art ne vaut rien, et cueillant les fleurs dans le jardin comme un saint. Il ne lutte pas contre son incarcération dans la maison de

santé (Annexe 2 Extrait 2) : il y va sans lutter, comprenant que le chemin vers l'accomplissement de la Rédemption se trouve dans cette institution. Il se croit initié à un rite sacré qu'il doit endurer pour sortir, éclairé. Il ne se révolte pas contre ce chemin qui a été tracé pour lui par Dieu, se conformant donc à ce que Dieu attend de lui et prêt à se soumettre aux épreuves dures pour regagner le Paradis.

Chaque fois qu'il doute de lui-même, il l'endure avec douceur, convaincu que c'est Dieu qui lui envoie cette épreuve. Son attitude envers Dieu est néanmoins complexe, car le narrateur croit que son rôle, ainsi que le rôle des gardiens et des patients de la maison de santé, est de rectifier une erreur de calcul fait par Dieu au moment de la création du monde. Le narrateur se croit donc supérieur à Dieu, tout en reconnaissant le droit de Dieu de lui imposer son exil et de l'obliger de subir à certaines épreuves pour se racheter. L'attitude du narrateur envers Dieu est donc passive, mais imprégnée par l'orgueil et la croyance que lui, le narrateur, est d'une certaine façon, égal à Dieu, et même *supérieur* à Dieu. Cependant, il ne se révolte pas contre Dieu et accepte doucement ses épreuves spirituelles. Bien sûr que toutes ces épreuves et les conditions imposées à lui ne sont que le produit de sa propre imagination. En se soumettant à ces épreuves, le narrateur transforme son imagination passive en imagination active, utilisant son imagination pour assurer sa propre Rédemption.

L'attitude du poète des *Fleurs du Mal* envers son exil par Dieu est le contraire de celle du poète des *Fleurs du Mal*. Il n'accepte pas du tout l'exil qui lui est imposé, et bien que cet exil lui soit douloureux, comme nous avons vu dans nos analyses d'*Abel et Caïn*, il n'est pas prêt à s'assujettir à plus de douleur pour plaire au Dieu qui l'a exilé. Il se tourne alors vers Satan, chez qui tous les exilés, souvent les pécheurs, se réfugient et cherchent du confort. Le poète accorde ainsi à Satan toutes les caractéristiques bénéfiques qui sont normalement accordées à Dieu, faisant de lui une sorte d'anti-Dieu qui est préférable au Dieu-tyran qui a exilé le poète de son royaume. Satan n'est pas seulement le Dieu des pécheurs, mais aussi celui des inventeurs et de ceux qui sont condamnés à créer. Il est synonyme de la liberté dans toutes ses formes, et accepte tous les exilés chez lui sans question. Le refuge du poète chez Satan représente donc la transformation de l'imagination passive du poète en imagination active. Il utilise l'imagination

pour faire un choix, et pour se créer un nouveau monde où il est accueilli et conforté tel qu'il est.

2.4 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné le rôle du poète dans la mise en œuvre de son imagination, et comment ce rôle se transforme d'un rôle passif en un rôle actif. Dans la première partie du chapitre, nous avons vu un narrateur et un poète qui ont été victimes de leur imagination, impuissants à s'évader des visions qui leur sont apportées et qui ont renforcées leur exil du royaume de Dieu. Dans la deuxième partie du chapitre, nous avons vu comment le narrateur et le poète ont utilisé cette même imagination pour se faire sortir de leur exil de deux façons différentes, Nerval en se faisant un initié à un rite de sacré, Baudelaire en se faisant un rebelle contre Dieu qui cherche à mettre fin à son exil en se tournant vers Satan. L'irréel de Nerval et de Baudelaire est donc un élément à la fois autonome et assujetti à la volonté de la personne qui le crée, l'indépendance de l'imagination dépendant sur la fragilité de l'état d'âme du narrateur ou du poète.

Chapitre 3

Mortelle Madone : la Dégradation de la Femme

3.1 Introduction

Dans le chapitre précédent, les extraits et les poèmes dont nous avons fait l'analyse nous ont présenté un tableau sombre du pouvoir de l'imagination. Quand il se promène dans les rues de Paris, le narrateur ou le poète est confronté par des spectres menaçants provenant de ses propres doutes et de son angoisse spirituelle. Il est vulnérable, victime des visions infernales qui l'accompagnent. Le narrateur ou le poète joue un rôle passif et impuissant dans ses rêves au sujet de la ville. Cependant, il ne consent pas à être dominé par l'imagination dans son existence quotidienne. Il suscite cette même imagination pour sortir de l'exil qui lui est imposé par Dieu, pour être racheté ou pour refuser d'être racheté, ainsi transformant son rôle passif, dans son imagination, en rôle actif. Dans ce chapitre-ci, où il s'agit de la femme, nous analyserons l'accroissement du rôle actif de l'imagination.

Nerval et Baudelaire ont la tendance à faire des éloges à la beauté de la femme, éloges dignes d'une divinité, et de ne pas reconnaître que la femme est seulement un être humain. Cette déification de la femme est une démarche plutôt négative que positive parce qu'elle crée une distance entre l'écrivain et l'objet de ses éloges, empêchant l'écrivain d'attribuer certaines qualités dites « humaines » à la femme. Comme le dit Knapp :

Comme Baudelaire, [Nerval] était fasciné par les habits de cérémonie *extérieurs*, les aspects *visibles* de la femme, car ceux-ci servent de tremplin pour au rêve et l'évasion¹²⁵.

Nerval et Baudelaire ne reconnaissent pas la possibilité d'une liaison amoureuse incarnant un état « d'âme sœur ». Cette appellation, qui exprime un état spirituel et intellectuel partagé par deux êtres, est rejetée en faveur d'une liaison caractérisée par une fascination avec les caractéristiques *extérieures* et *physiques* de la femme. Cette incapacité de reconnaître la nature

¹²⁵Knapp B.1980.*Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*.117. Notre traduction. C'est nous qui soulignons. 'Like Baudelaire, [Nerval] was mesmerised by outer vestments, the visible and sensual aspects of the woman, for these are stepping stones to the dream and to escape.'

humaine de la femme, une incapacité qui crée une distance entre le narrateur ou le poète et la femme est, bien sûr, problématique dans le cadre d'une imagination investie d'un rôle actif : le désir de combler cette distance, à tout prix, est engendré. Nous avons établi dans le chapitre précédent que les écrivains dont nous étudions les univers imaginaires, sont torturés par des sentiments profonds d'impuissance, d'exil, de doute et de damnation. Chez Nerval et Baudelaire, ces sentiments suscitent le désir de dominer quelque chose, ou *quelqu'un* et de rendre leurs victimes sujettes des tortures pareilles à celles que ces deux hommes éprouvent eux-mêmes. Dans *Aurélia* et dans *Les Fleurs du Mal*, ce désir de dominer se manifeste par une attitude sadique envers la femme ainsi que par une grande joie de lui faire hommage avant de la détruire, ou de faire les deux à la fois. En conséquence, les femmes représentées dans ces deux ouvrages sont sujettes à des tortures des plus horribles et à des comparaisons des plus dégradantes.

Notre chapitre sera donc consacré à l'examen des ressemblances thématiques entre la représentation nervalienne et baudelairienne de l'imagination comme arme pour punir la femme. Nous étudierons parallèlement les différences dans la façon dont ces similarités sont exprimées. Nous ferons l'analyse de l'extrait d'*Aurélia* qui traite du rêve du narrateur au sujet de l'évolution accélérée, et finalement désastreuse, de la race humaine, évolution dans laquelle Aurélia joue un rôle primordial (Annexe 4). Cet extrait sera comparé avec quatre poèmes des *Fleurs du Mal*. *À Celle qui est Trop gaie* et *Madrigal Triste* (Annexe 4) seront comparés à *Aurélia* dans le cadre de la destruction imaginaire de l'innocence et de la bonté de la femme. La comparaison entre l'extrait d'*Aurélia* et *Une Charogne*, et *À Une Madone* (Annexe 5) traitera de la dégradation imaginaire de la femme ; *À Une Madone* sera discuté séparément pour mieux examiner l'imagerie divine comme outil de dégradation chez Nerval et Baudelaire.

3.2 Le rôle de l'imagination dans la destruction de l'innocence et de la bonté dans *Aurélia*.

Le désir de punir la femme violemment et de détruire sa bonté et son innocence n'est pas tout de suite évident lors d'un examen peu approfondi d'*Aurélia*. Le récit est plutôt caractérisé par la mélancolie en raison du penchant du narrateur qui le conduit à se confesser de ses fautes et d'exprimer son attente d'être éternellement puni pour celles-ci¹²⁶. Cependant, vu dans le cadre de

¹²⁶Porter L.M.1976. Mourning and Melancholia in Nerval's *Aurélia*.p. 291

la psychanalyse¹²⁷, ce sentiment de dégoût de soi peut être interprété comme l'expression de sentiments refoulés de colère violente envers Aurélia. Comme le dit Freud :

Dans l'écoute patiente de nombreuses et diverses accusations de soi qui caractérisent le discours d'un mélancolique, il est impossible de ne pas arriver à l'impression ultime que les plus violentes de ces accusations s'appliquent rarement au patient lui-même, mais, avec très peu de variations, sont dirigées en réalité à quelqu'un d'autre, une personne que le patient aime, a aimé, ou devrait aimé. Nous remarquons que les reproches faits par le patient à lui-même sont en fait des reproches destinés à 'un objet aimé, déplacées de l'objet aimé et projetées sur l'égo du patient¹²⁸.

Selon Porter, cette observation de Freud le rend probable que la culpabilité intense qui torture constamment le narrateur d'*Aurélia* est en fait la conséquence d'une colère profonde envers Aurélia et un désir refoulé de la punir violemment. L'extrait d'*Aurélia* traitant de l'évolution accélérée de la race humaine et la misère infligée à Aurélia par le carnage qu'entraîne cette évolution, révèle ce refoulement des sentiments violents du narrateur et la projection de celles-ci sur la nature. Le domaine de l'imaginaire n'est plus qu'une toile blanche sur laquelle se projettent l'angoisse du narrateur. L'imaginaire devient un moyen de punir Aurélia pour avoir abandonné le narrateur. Ce dernier assujettit Aurélia à une punition horrible en bouleversant et en détruisant la nature qu'elle a elle-même créée. Dans cette destruction, il lui enlève l'innocente bonté de sa première création et la remplace par un monde si sanglant et si primitif que la compassion et l'ordre social, qualités qui caractérisent normalement l'humanité, ne se trouvent plus chez les habitants de la terre.

Ce récit de l'évolution accélérée de l'univers commence au chapitre VIII de la partie I dans le contexte d'un séjour du narrateur à la maison de santé. Le narrateur se met à l'écriture d'une histoire du monde influencée par la tradition orientale. Selon Jeanneret, il « reconstitue en songe les phases d'une cosmologie universelle et retrace les avatars des différentes espèces

¹²⁷Porter L.M.1976. Mourning and Melancholia in Nerval's *Aurélia*. p.291

¹²⁸Freud dans Porter L.M.1976.Mourning and Melancholia in Nerval's *Aurélia* p.292. Notre traduction : 'If one listens patiently to a melancholic's many and various self-accusations, one cannot in the end avoid the impression that often the most violent of them are hardly at all applicable to the patient himself, but that with insignificant modifications they do fit someone else, someone whom the patient loves or has loved or should love. We perceive that the self-reproaches are reproaches against a loved object which have been shifted away from it onto the patient's own ego'.

vivantes »¹²⁹. L'écriture de cette histoire déclenche chez le narrateur un rêve qui marque le début de sa destruction imaginaire de l'innocente beauté d'Aurélia et de sa création ainsi que la dégradation inconsciente de celles-ci.

Dans son rêve, le narrateur se croit transporté « dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création »¹³⁰. La représentation de la planète est dominée par des images de l'enfer, de la désolation et de la mort: « à sa genèse, le monde ressemble déjà au jardin moribond, symbole de fêlure et de faillite, où se vaporise l'énergie primitive »¹³¹. Le monde est une « ébauche de création »¹³², ressemblant à un désert aride ou à une jungle dense peuplée par des monstres et des reptiles. Ce monde évoque chez le lecteur le sentiment perturbant que ce monde, allumé par « la pâle lumière des astres »¹³³, est figé dans un crépuscule éternel. Les monstres se dépouillent de leurs peaux et, devenant plus puissants, se battent entre eux, un combat auquel le narrateur prend part, se trouvant avec un corps similaire aux leurs. La métamorphose du narrateur en monstre porte des implications sinistres, car on pourrait affirmer que cette métamorphose exprime la conviction du narrateur que lui, en tant que monstre, fait partie de ce chaos primordial de mort, d'infécondité et de violence. C'est ce même chaos qui causera une peine insupportable à Aurélia, qui, malgré son pouvoir considérable, ne réussira pas à la conquérir.

Dans le ciel, cependant, il existe une lueur d'espoir : une étoile lumineuse offrant les « germes de la clarté »¹³⁴ prélude à la résolution du chaos. Le narrateur est par la suite frappé par une « singulière harmonie [qui résonne] dans nos solitudes »¹³⁵, harmonie qui constitue la première étape de l'éclairement universel. L'harmonie universelle se construit sur la base d'une harmonie de son qui engendre le remplacement de bruits animaliers par la musique, quelque chose qui est construite d'après un système défini et mathématique, et qui est symbole universel de l'harmonie et de l'ensemble. La planète est ensuite éclairée, le désert est changé en verdure et les monstres singuliers deviennent des êtres humains et des animaux. Le chaos se transforme donc en ordre, la

¹²⁹ Jeanneret M. 1978. *La Lettre Perdue : Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. p.179

¹³⁰ *Aurélia*.I.VIII.1.13

¹³¹ Jeanneret M. 1978. *La Lettre Perdue : Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. p. 179

¹³² *Aurélia*.I.VIII.1.16 - 17

¹³³ *Ibid*.1.18-19

¹³⁴ *Ibid*.1.21

¹³⁵ *Ibid*.1.26-27

solitude en communauté. La création a connu une accélération de son évolution, et le narrateur reconnaît que c'est Aurélia, la « déesse rayonnante » qui « a fait ce miracle »¹³⁶. En tant que « déesse rayonnante », Aurélia représente le soleil, symbole du Bien et de l'ordre. En apportant de l'ordre et de la beauté au chaos de l'univers, Aurélia a également apporté la lumière, la bonté et l'innocence.

L'ordre apporté à l'univers par Aurélia est tout de suite renforcé par la division des êtres terrestres et des animaux en plusieurs ordres différents, nommés « les Dives, les Péris, les Ondins et les Salamandres »¹³⁷, dans le but de perfectionner la beauté du monde. Le narrateur affirme que chacun de ces races se réincarnera après sa mort, renaissant plus beau et chantant « la gloire des dieux »¹³⁸. Dans la distinction de leurs races, les êtres humains et les animaux établissent et reconnaissent leur rôle et leur contribution au nouveau monde. Chaque être vivant dans l'univers semble avoir comme but le maintien de et l'éloge à l'ordre et à l'unité universelle. Dans la création d'une telle atmosphère dans le monde de ses rêves, le narrateur rend encore plus cruelle la destruction qu'il entraînera prochainement là-dessus. C'est ce monde de parfaite harmonie, bonheur, bonté et innocent amour mutuel que le narrateur passera au fil de l'épée, chaque coup détruisant l'innocence, la beauté et l'humanité de la création d'Aurélia.

C'est la création de la cinquième race, les Afrites, par un des Éloïms et la « révolution complète parmi les Esprits qui ne voulurent pas reconnaître les nouveaux possesseurs du monde »¹³⁹ qui brise cette harmonie universelle. Celle-ci, de même que l'immortalité de la bonté apportée au monde par Aurélia, sont remplacées par des « combats qui ensanglantèrent le globe »¹⁴⁰ et une souffrance éternelle : l'unité universelle créée par Aurélia est détruite violemment dans la lutte des races pour la suprématie. La destruction de cette harmonie universelle est l'expression du désir inconscient du narrateur d'infliger de la misère à Aurélia - ce que Freud appelle « l'objet aimé ».

¹³⁶ *Aurélia*. I. VIII. 1.34

¹³⁷ *Ibid.* 1.37-38

¹³⁸ *Ibid.* 1.38-39

¹³⁹ *Ibid.* 1.41-42

¹⁴⁰ *Ibid.* 1.43

La profonde préoccupation avec l'immortalité de la part du narrateur et qui se trouve dans cet extrait, souligne son désir d'infliger la souffrance *éternelle* à Aurélia. Les Éloïms et les nécromants consomment des substances conservatrices pour assurer leur immortalité, et à l'heure de leur mort, comme « la chrysalide qui file son cocon »¹⁴¹, ils endurent un sommeil de quarante jours avant de « transmettre la puissance [et de] renaître sous la forme d'un de ses enfants »¹⁴². Cette comparaison de la renaissance d'un immortel avec une chrysalide est fort intéressante, car c'est dans cette comparaison que le narrateur suggère que la souffrance de la terre est universelle. Les immortels qui l'épuisent sont aussi communs que les insectes – il n'existe donc pas un centimètre sur le globe qui échappe à la souffrance engendrée par leur immortalité. Cette société d'immortels « s'enveloppe de sécheresse et de monotonie, [elle] provoque une rigidité des structures sociales et même [elle] tarit les forces vitales du royaume »¹⁴³. La souffrance d'une terre qui se fane est reflétée dans les images liées à la nature. La première étape de ce fanage est celui de la nature même – « les bocages que j'avais vus si verts ne portaient plus que de pâles fleurs et des feuillages flétris »¹⁴⁴. La deuxième étape est le transfert de cet état aux êtres terrestres. La terre, affaiblie par la mort de la nature, est finalement incapable de soutenir les êtres humains et les immortels. Les enfants des immortels deviennent « faibles »¹⁴⁵ et « accablés du poids de la vie »¹⁴⁶ et la race humaine, « à tout jamais engrené dans les divisions des castes (...) ne pouvait compter ni sur la vie ni sur la liberté »¹⁴⁷. La vie, la lumière, l'énergie, les couleurs, ces éléments semblent être véritablement « sucés » de la terre, de ses profondeurs jusqu'à son surface, infligeant un état de lourde fatigue et de demi-mort sur la nature et sur l'humanité:

Au pied des arbres frappés de mort et de stérilité, aux bouches des sources tariées, on voyait sur l'herbe brûlée se flétrir des enfants et des jeunes femmes énervés et sans couleur. La splendeur des chambres royales, la majesté des portiques, l'éclat des vêtements et des parures, n'étaient qu'une faible consolation aux ennuis éternels de ces solitudes¹⁴⁸.

¹⁴¹*Aurélia*.I.VIII.1 54

¹⁴²*Ibid.*1.50

¹⁴³Richard J.P.1955. *Poésie et Profondeur*. p. 81

¹⁴⁴*Aurélia*.I.VIII.1.64

¹⁴⁵*Ibid.*1.66

¹⁴⁶*Ibid.*1.67

¹⁴⁷*Ibid.*1.73

¹⁴⁸*Ibid.*1.73 - 77

On observe de l'extrait ci-dessus que la terre est revenue à l'état aride et infécond dans lequel il se trouvait avant le bannissement du chaos par Aurélia – les êtres humains, qui dans le désert de chaos n'était que des monstres et qui doivent leur métamorphose à Aurélia, sont maintenant imprégnés par l'esprit du chaos, où chacun est seul. Ce ne sont que des pâles ombres d'êtres vivants. Les choses vivantes perdent bientôt toute vie – les êtres humains sont «décimés par les maladies, les bêtes et les plantes moururent et les immortels eux-mêmes dépérissaient sous leurs habits pompeux»¹⁴⁹. Ces images évoquent la négation de toute vie d'une manière à la fois violente et silencieuse. Les êtres humains sont « décimés », terme très puissant et brutal qui évoque un massacre guerrier de grande envergure aussi bien qu'un massacre aussi important causé par la maladie. La mort des immortels est d'une certaine manière encore plus horrible, car ils « dépérissent » - leur mort est longue, leur intérêt à la vie éteint, ils ont l'air de disparaître petit à petit. Les animaux et les plantes n'ont qu'une déclaration abrupte annonçant leur mort presque en passant. Selon Poulet, ce vaste épuisement de la terre reflète « l'épuisement des moments de la conscience individuelle [de Nerval]. Autour de lui et en lui, Nerval assiste à une vaste agonie qui est la sienne et celle de l'univers où il se trouve »¹⁵⁰. L'agonie du narrateur nervalien est donc transformée en agonie de tout l'univers. Aurélia a vécu l'ultime échec – la création dont elle est reine et mère est disparue dans le noir, l'accélération de l'évolution de l'humanité n'a causé que la guerre, la misère et la mort. La lumière qu'Aurélia a apportée à la création s'est éteinte, et tout ce qui était vivant grâce à elle est maintenant mort. C'est ainsi que se manifeste la vengeance horrible du narrateur par l'imagination. En utilisant son imagination, il a transformé un monde beau et innocent, créé par Aurélia, en champs de bataille où le mal est souverain¹⁵¹. L'imagination de Nerval a déshumanisé l'univers. En déshumanisant la création d'Aurélia, il la torture et la déshumanise à son tour.

Le narrateur assujettit Aurélia à une torture encore plus angoissante en suscitant une inondation universelle qui vient « tout à coup rajeunir et sauver le monde »¹⁵². Cette inondation est suivie d'« une arche mystérieuse [qui se promène] sur les mers, portant l'espoir d'une création

¹⁴⁹ *Aurélia*.I.VIII.1.79

¹⁵⁰ Poulet G.1987. *La pensée indéterminée II : Du Romantisme au début du XXe siècle*. p.99

¹⁵¹ Porter L.M.1976. Mourning and Melancholia in Nerval's *Aurélia*.p.299

¹⁵² *Aurélia*.I.VIII.1.80

nouvelle »¹⁵³. Selon Knapp, l'image de l'inondation est à la fois positive et négative. L'eau suggère une régression à un état moléculaire sans forme, apportant alors l'espoir d'une renaissance d'un monde d'ordre et de bonté, interprétation qui est soutenue par un lexique positif : « rajeunir », « sauver », « l'espoir d'une création nouvelle ». Ce choix de mot accorde à l'inondation une valeur bénéfique. Cependant, ce lexique bénéfique est trompeuse, car la lutte pour que cette renaissance soit réalisée est dure et brutale, n'apportant pas de confort à l'univers et à Aurélia, mais davantage de misère¹⁵⁴. Le narrateur raconte l'histoire de trois des Eloïms qui se réfugient « sur la cime la plus haute des montagnes d'Afrique »¹⁵⁵ et y commencent un combat. Le récit est dominé par la figure d'une femme, la sœur des trois Eloïms, qui est condamnée et par la suite abandonnée par eux pour une raison inconnue. On a, jusqu'ici, été témoin de la dégradation et la destruction de la création, de « l'œuvre » d'Aurélia, et bien qu'on ait pu déduire l'angoisse que cette destruction lui a causé, le lecteur n'a pas encore vu la *manifestation* de cette angoisse, c'est-à-dire la *réaction* d'Aurélia à cette destruction. Le narrateur ne dit pas concrètement si la femme abandonnée par les Éloïms est Aurélia ou non, mais l'image de « l'Etoile du soir qui versait sur son [la femme] front des rayons enflammés »¹⁵⁶ et qui baigne son visage dans des rayons de lumière, lui confèrent un aspect divin et lumineux. Cette interprétation est renforcée par Knapp, qui observe que cette image de l'étoile montre une profonde connexion entre la femme sacrifiée et le monde spirituel¹⁵⁷, une connexion qu'Aurélia a évidemment. L'image de cette femme, abandonnée et condamnée par ses frères immortels, qui se trouve sur « un pic baigné des eaux (...) se débattant contre la mort »¹⁵⁸ est une image émouvante du désespoir et de l'angoisse de la figure féminine. Abandonnée par sa famille et en danger de se noyer, la femme exprime si fort son angoisse que ses cris « [dominant] le bruit des eaux »¹⁵⁹. L'inattention presque cruelle du narrateur au destin de la femme (« Fut-elle sauvée ? Je l'ignore »¹⁶⁰), ainsi que le ton détaché et vide d'émotion dans lequel il raconte l'histoire de cette femme, suggèrent que la douleur vécue par la femme abandonnée est celle que le narrateur souhaite inconsciemment infliger à Aurélia. L'histoire de

¹⁵³ *Aurélia*.I.VIII.1.85 - 86

¹⁵⁴ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. p.305

¹⁵⁵ *Aurélia*.I.VIII.1.87- 88

¹⁵⁶ *Ibid*.1.93-94

¹⁵⁷ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. p.304

¹⁵⁸ *Aurélia*.I.VIII.89-91

¹⁵⁹ *Ibid*.1.91

¹⁶⁰ *Ibid*.1.91 - 92

la femme abandonnée est une « récompense » pour le narrateur, une manière d'observer librement la souffrance de la figure d'Aurélia et de savoir que c'est lui qui est à l'origine de cette souffrance. La « déesse rayonnante » qui a créé le monde a été réduite à un objet de sacrifice pour apaiser la colère des dieux¹⁶¹. Cependant, ce détachement émotionnel du narrateur montre qu'il ne peut toujours pas avouer, au lecteur ainsi qu'à lui-même, que l'origine de cette destruction et cette souffrance est son désir de punir Aurélia, une suppression qui est typique d'une personnalité mélancolique.

Après l'inondation, il y a un bref retour d'espoir dans l'image d'un « hymne interrompu de la terre et des cieux [qui] retentit harmonieusement pour consacrer l'accord des races nouvelles »¹⁶². Cet hymne fait allusion à l'évocation de l'harmonie musicale des lignes 26 à 28 qui symbolise la fin du chaos. L'image de l'hymne sert, avec celle de l'inondation purifiante, à renforcer l'idée d'espoir. Malheureusement, cet hymne n'apporte qu'un soulagement bref et cruel à Aurélia, car juste après la résonance de cette harmonie, le narrateur fait recommencer presque immédiatement le cercle vicieux du carnage, de la guerre et de la destruction qu'il avait déjà infligé à Aurélia et sa création auparavant. Avec l'hymne, le narrateur a restauré l'ordre, la bonté et l'innocence au monde pour avoir le plaisir de les détruire une seconde fois. Le monde souterrain des êtres maudits n'a pas perdu sa puissance, ni son désir de faire du mal : les nécromants continuent à « effrayer les vivants ou répandre parmi les méchants les leçons funestes de leurs sciences »¹⁶³. Les esprits maudits contribuent à l'avancement du mal dans la torture des vivants et le renouvellement d'« une scène sanglante d'orgie et de carnage que les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles »¹⁶⁴. Ces événements fendent violemment la purification totale du monde symbolisée par l'inondation universelle avec les mots « sanglante », « orgie » et « carnage ». Ces termes impliquent un monde trempé dans le sang, où l'ordre et la paix n'existent pas et où les émotions les plus primitives et bestiales de la nature humaine (représentées par le mot « orgie ») sont donné libre cours sans être raffinées par la conscience, la raison, ou par une structure sociale : caractéristiques du premier monde créé par Aurélia. C'est cette évocation de la destruction de l'innocence de la nouvelle création qui

¹⁶¹ Knapp B.1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. p.304

¹⁶² *Aurélia*. I.VIII.1.95-96

¹⁶³ *Ibid* 1.100 - 101

¹⁶⁴ *Ibid* 1.104 - 107

représente la dégradation la plus pire de la part du narrateur. L'intensité de sa colère envers Aurélia est si forte qu'il n'est pas prêt à lui accorder le moindre soulagement, même après la souffrance infinie qu'il lui a déjà infligé par son imagination. Cependant, le narrateur reste incapable d'avouer que c'est en fait lui qui a instigué les horreurs dont il fait le récit, car il « [frémisse en reproduisant les traits hideux de ces races maudites »¹⁶⁵. Il est à la fois horrifié par la souffrance infligée à Aurélia et à la terre et dégoûté par la réalisation inconsciente que c'est lui qui en est l'auteur par son imagination.

Avant cette « scène sanglante d'orgie et de carnage » qui représente l'ultime dégradation, il y a dans cet extrait très peu de références à la souffrance de la *personne* de la déesse Aurélia. Sa souffrance est plutôt implicite, engendrée par la destruction et la dégradation de sa création. La seule exception est l'image d'Aurélia abandonnée « sur un pic baigné des eaux ». Maintenant que la purification du monde par l'inondation a engendré une hausse plutôt qu'une baisse du nombre et de la brutalité des guerres, l'image d'Aurélia souffrante se trouve *partout* dans l'univers : « partout mourait, pleurait, languissait l'image souffrante de la Mère éternelle »¹⁶⁶. La douleur d'Aurélia imprègne le monde entier, on pourrait dire que tout le monde « mourait, pleurait [et] languissait » à cause de ces guerres incessantes. Pour le narrateur, l'image de la souffrance universelle et l'image d'Aurélia souffrante sont devenues fusionnées, et l'universalité de cette souffrance souligne à quel point elle est grande.

L'attitude négative de Nerval envers la femme est donc caractérisée par un désir refoulé de vengeance pour lui avoir causé de la douleur en le quittant. L'annihilation de toute forme de beauté, de paix et d'innocence, liée à la femme, et sa conséquente dégradation augmente l'horrible souffrance qu'il lui inflige. Pour le narrateur, l'imagination est devenue une arme puissante dans la destruction de la femme.

¹⁶⁵ *Aurélia*.I.VIII.1.103

¹⁶⁶ *Ibid.*1.103-104

3.3 La destruction de la beauté par l'imagination dans *A Celle qui est Trop gaie et Madrigal Triste* et comparaison avec *Aurélia*.

A Celle qui est Trop gaie et Madrigal Triste sont deux poèmes du recueil des *Fleurs du Mal* qui évoquent la destruction de l'innocente beauté féminine par l'imagination du poète, qui trouve cette beauté insupportable. La beauté de la femme dans *A Celle qui est Trop gaie* est si rayonnante qu'elle se reflète dans la nature et ressemble au soleil. Le poème est composé de neuf strophes. Les six premières sont consacrées à des réflexions sur la beauté lumineuse et innocente de la femme et à quel point le poète la trouve intolérable à contempler, une attitude qui se montre dans le titre du poème, qui affirme que la femme est « trop gaie ». Dans les trois dernières strophes de ce poème, le ton change de façon étonnante. De plus, la luminosité des images de strophes précédentes disparaît, le tableau est sombre et le poète y exprime son désir de venir une nuit auprès de la femme pour l'attaquer et l'empoisonner¹⁶⁷, une expression qui a cimenté la réputation de ce poème comme « une des preuves les plus flagrantes du sadisme de Baudelaire »¹⁶⁸. *Madrigal Triste* est composé de deux parties de quatre strophes chacune. Cette structure exprime l'évolution des pensées du poète. Dans la première partie de ce poème, la beauté et la sagesse de la femme l'abaissent aux yeux du poète à tel point qu'elle lui est seulement belle quand elle est angoissée. Dans la deuxième partie, le poète, afin de rendre la femme son égal en tant qu'être corrompu, décide de la plonger dans un enfer pour qu'elle soit réduite au statut de damné. La désignation du poème comme *Madrigal* évoque aussi cette évolution de pensées, car un *Madrigal* est normalement une « courte pièce de vers galants »¹⁶⁹. L'emploi du poète de cette désignation est donc ironique, car le poète utilise la forme d'un poème d'amour pour raconter l'histoire de l'abaissement de la femme.

Notre analyse détaillée de ces deux poèmes tentera de montrer comment et par quels moyens Baudelaire procède, par l'imaginaire, à la destruction de la beauté féminine. Nous ferons une comparaison entre le traitement de ce thème par Baudelaire et par Nerval dans l'extrait choisi (Annexe 4) d'*Aurélia*, là où l'analyse s'y prête,

¹⁶⁷Catani D.2007. *Notions of Evil in Baudelaire*. p.996

¹⁶⁸Ruff M.1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*. p.299

¹⁶⁹De Calan D.et al.2009. *Dixel Dictionnaire: Edition Limitée Le Robert*. p.1156

Avant de commencer notre étude des diverses façons dont le poète voudrait détruire la beauté de la femme, figure dominante dans son univers imaginaire, il est nécessaire d'examiner brièvement le type de beauté qui inspire un dégoût extrême chez le poète dans les deux poèmes. C'est seulement en dégagant les caractéristiques d'innocence et de bonté intégrale à cette beauté qu'il est possible de comprendre l'étendu du mal de sa destruction. Pour ce faire, nous analyserons les strophes 1 à 3 d'*A Celle qui est Trop gaie* et la première strophe de *Madrigal Triste*. Dans les deux poèmes, la beauté féminine est décrite par une imagerie qu'on pourrait nommer romantique ; c'est-à-dire que la beauté de la femme est comparée à la nature. Cette comparaison évoque deux formes de beauté très différentes. Dans *A Celle qui est Trop gaie* la comparaison sert à montrer que la beauté de la femme est issue de son état de pureté et de fraîcheur; dans *Madrigal Triste* elle sert à mettre en relief sa beauté dans la tristesse.

La beauté de la protagoniste dans *A Celle qui est Trop gaie* est synonyme d'un monde de couleur, de fraîcheur, de pureté et de lumière, bref, d'une éblouissante beauté naturelle : l'air de la femme ressemble à « un beau paysage » et son rire évoque « un vent frais dans un ciel clair ». Cette beauté est également accordée le pouvoir d'apaiser le chagrin : la juxtaposition du geste tendre incarné par le mot « frôles » et le résultat puissant de ce geste, c'est-à-dire le fait que le « passant chagrin » est « ébloui par la santé » évoque la puissance de la pureté de la femme. La beauté de la femme inspire aussi des éloges poétiques, toujours liées à la nature. C'est « l'image d'un ballet des fleurs » que la femme « [suscite] dans l'esprit des poètes », faisant d'elle une femme aussi pure et fraîche que les fleurs et une Muse inspiratrice. En comparant la femme aux éléments les plus frais et les plus purs de la nature (« un beau paysage », « un vent frais dans un ciel clair », « un ballet des fleurs »), le poète fait de la femme un être pur et non-pollué. Ces deux caractéristiques suggèrent une innocence intégrale au caractère de la femme qui caractérise aussi la nature à laquelle la femme est comparée. Cette innocence de la femme rend ainsi encore plus sinistre la torture que le poète imaginera lui infliger après ces mêmes éloges.

Cette représentation de la beauté dans les trois premières strophes de ce poème comporte des similarités thématiques avec la beauté représentée dans l'extrait d'*Aurélia* dont on a *supra* fait l'analyse. *Aurélia* est « déesse rayonnante » qui est à l'origine de l'harmonie musicale qui apporte le « miracle » de l'ordre à l'univers et change les monstres primordiaux en êtres humains

et en animaux. Dans cette distinction des races, Aurélia assure l'immortalité de la bonté dans le monde, car « chaque fois qu'un de ces êtres mourait, il renaissait aussitôt sous une forme plus belle ». Comme la femme dans *A Celle qui est Trop gaie*, Aurélia est une déesse de fécondité et une conquérante des ténèbres. Elle est Mère éternelle, créatrice de l'univers et l'incarnation de la bonté immortelle avec laquelle elle a toute seule infusée le monde. Donc, la beauté de la femme présentée par Nerval dans *Aurélia* et présentée par Baudelaire dans *A Celle qui est Trop gaie* est dans les deux cas une beauté pure, innocente et naturelle. La différence est que Nerval présente cette beauté dans le cadre de la création par cette femme d'un univers ordonné et bon tandis que Baudelaire présente cette beauté dans le cadre de la pureté et de l'innocence qui se trouve dans la femme et qui caractérise certains éléments naturels auxquels la femme est comparée.

Dans la première strophe de *Madrigal Triste*, le poète emploie aussi une imagerie de la nature, avec, cependant, le but d'évoquer la beauté que le poète trouve dans *l'angoisse* de la femme :

Que m'importe que tu sois sage ?
Sois belle ! Et sois triste ! Les pleurs
Ajoutent un charme au visage,
Comme le fleuve au paysage ;
L'orage rajeunit les fleurs.

Le narrateur ne s'intéresse guère à l'origine des pleurs de la femme, se limitant à la contemplation de la beauté qu'ils engendrent. Il se détache de la souffrance humaine derrière ces larmes avec une dureté brutale, et réclame que la femme montre sa tristesse pour son plaisir à lui : « Sois belle ! et sois triste ! ». Ces pleurs, qui « ajoutent un charme au visage » de la femme, transforment son visage comme « le fleuve [le] paysage », le régénérant et le gardant en vie de la même façon que « l'orage rajeunit les fleurs ». La beauté de la femme souffrante est synonyme de la beauté de l'orage.

Inversement, le narrateur dans *Aurélia* ne fait pas ce lien entre la femme souffrante (Aurélia), la souffrance de la race humaine qui s'ensuit, et la beauté de l'orage. La souffrance de la femme est incarnée dans les éternels « combats qui ensanglantèrent le globe » et dans l'épuisement de la nature, des immortels et des êtres terrestres. Le narrateur d'*Aurélia* n'investit aucune beauté dans cette souffrance. Il contemple la violence et l'infécondité qui détruisent la création d'Aurélia et il

« [frémit] » d'en faire le récit. Il reconnaît le mal inhérent à la violence, et son désir de se venger sur Aurélia reste inconscient. De cette manière, le narrateur d'*Aurélia* et le poète du *Madrigal Triste* sont différents dans leurs perceptions de la souffrance dans les vers dont on a *supra* fait l'analyse. De plus, c'est seulement dans *Madrigal Triste* que le poète est consciemment et ouvertement sadique.

Ayant évoqué la nature innocente de la beauté exprimée dans *A Celle qui est Trop gaie* et *Madrigal Triste*, il est maintenant possible de montrer en quoi les sentiments du poète envers cette beauté sont destructifs et comment ces mêmes sentiments sont exprimés dans *Aurélia*. On examinera donc les strophes 4 à 6 de *A Celle qui est Trop gaie* et les strophes 2 à 4 de *Madrigal Triste*.

La quatrième strophe d'*A Celle qui est Trop gaie* bouleverse la sérénité caractérisant les trois premières strophes discutées *supra* par la manifestation brusque de la haine du poète envers la beauté et la vertu de la femme ; qualités qui dégoûtent désormais violemment le poète. La beauté de la femme est comparée à des « robes folles » et représente un « emblème » de « l'esprit bariolé » de la femme. En comparant cette beauté à des « robes folles », le poète donne un aspect artificiel et temporaire à la bonté et à l'innocence de la femme évoquées au début du poème, car les robes peuvent facilement être déchirées ou enlevées et ne servent qu'à renforcer « l'esprit bariolé » de la femme, désignation de la femme qui implique une instabilité mentale chez elle. Cette implication est confirmée par la désignation de la femme comme « folle ». La déclaration « Je te hais autant que je t'aime » montre clairement le dégoût du poète envers la belle femme, qui utilise sa beauté pour masquer sa folie. Une interprétation alternative de l'emploi de l'adjectif « folle », ici et dans le vers 13, est que l'état de beauté de la femme est désormais contre la nature, c'est-à-dire, à la nature telle qu'elle est aux yeux du poète. La bonté, ou le Bien, est contre la nature dans le pays des damnés des *Fleurs du Mal*. La belle femme, l'incarnation de cet état qui est « contre la nature » est donc haïe par le poète. Cette haine est la première étape du poète envers la destruction imaginaire de la femme, et de sa beauté.

Dans la cinquième strophe, le poète donne les raisons pour cette haine de la beauté qui motivera sa destruction finale. Dans l'image d'un beau jardin ensoleillé, le poète exprime la douleur que

lui fait la beauté lumineuse de la femme : il « [traîne son] atonie », ne se sentant pas régénéré ni réchauffé par la beauté et la lumière. Le soleil, l'image de la lumière et du Bien qui sont incarnés par la beauté de la femme, fait mal au poète ; le soleil « déchire » son sein, un verbe qui est fort puissant et perturbant qui donne un aspect presque onomatopéique à sa douleur. De plus, le verbe « déchire » dans le vers pourrait aussi être une référence aux caractéristiques vampiriques que le poète des *Fleurs* accorde aux femmes de son royaume et souvent à lui-même. Le poète, en tant que vampire, est affligé par le soleil sur sa peau : c'est seulement dans la nuit qu'il trouve un soulagement à cette douleur. Puisque la beauté de la femme est synonyme du soleil, elle fait autant de mal au poète que le soleil et provoque une intensification du dégoût du poète pour la beauté. Donc, cette progression de la haine à la douleur constitue une autre étape dans le chemin du poète vers la destruction de la beauté féminine par son imagination.

C'est dans la sixième strophe que le poète arrive à l'étape finale de cette destruction imaginaire. La haine et la douleur infligées au poète par la beauté sont maintenant soutenues par l'humiliation. Le poète se déclare humilié par « le printemps » et « la verdure », bouleversant l'emploi conventionnel de ces images comme celles de la beauté et de la renaissance naturelle. En faisant ainsi cette déclaration, le poète tourne finalement et totalement le dos à la lumière, ainsi qu'à l'espoir et au Bien, sentiments dont la lumière est symbole. La douleur que lui apporte cette femme, l'incarnation de tout ce qu'il hait, étant devenue insupportable, il décide de punir « sur une fleur/L'insolence de la Nature». Le poète déclare ainsi que la beauté bonne et vertueuse, personnifiée par la fleur (la femme) est une insolence qui ne mérite pas seulement la haine, mais la punition violente¹⁷⁰. Le poète adopte ainsi une attitude similaire à celle avancée par Sade que la vertu mérite la punition plutôt que la récompense¹⁷¹: incapable de punir la Nature pour son insolence, le poète punira la femme, manifestation pure de la beauté de la Nature. Dans cette strophe, le poète annonce finalement son désir de détruire la beauté, pour les raisons qu'il a explicitées dans les strophes précédentes.

Les sentiments du narrateur d'*Aurélia* envers cette question de beauté sont différents de ceux de Baudelaire relevés ci-haut. La beauté d'Aurélia ne lui inflige aucune douleur, ni dégoût. Aurélia

¹⁷⁰Catani D. 2007. Notions of Evil in Baudelaire p.996

¹⁷¹*Ibid.* p.996

est, au contraire, l'objet des éloges du narrateur, et il la traite en déesse. La beauté et le pouvoir d'Aurélia, symbolisés par la beauté et l'ordre du monde créés par elle, ne sont, à aucun moment, méprisés par le poète, car il n'avoue même pas que c'est lui qui les détruit. Les sentiments de violence envers Aurélia restent cependant refoulés, « l'orgie sanglante » de guerre éternelle symbolisant une colère si intense qu'elle se focalise sur un seul but: faire du mal à Aurélia par tous les moyens qui lui sont disponibles, même si ce but comprendra la destruction du monde entier. Les motivations nervaliennes et baudelairiennes pour le désir de détruire la beauté de la femme sont donc différentes bien que la nécessité de détruire cette beauté soit reconnue par les deux. Baudelaire punit une fleur pour l'insolence de la Nature, Nerval punit la Nature pour l'insolence d'une fleur. Au lieu d'attaquer directement la femme et de s'avouer que c'est vraiment elle qu'il veut tuer, le narrateur d'*Aurélia* inflige sa colère à la création d'Aurélia : le monde et l'humanité entière. Le poète des *Fleurs du Mal* partage le désir de détruire la femme, mais ne partage pas l'hésitation du narrateur d'*Aurélia* envers l'exécution de cette tâche. Il est tout à fait content de torturer lui-même la femme sans déguiser ce désir dans l'emploi du symbolisme. La volonté de Nerval et de Baudelaire d'utiliser l'imagination pour détruire la bonté est donc aussi puissante, même si leurs motivations sont différentes.

Maintenant que l'on a identifié le désir de détruire, dans l'imagination, la beauté de la femme dans *A Celle qui est Trop gaie* et que l'on a trouvé une pareille attitude dans *Aurélia*, il convient d'identifier cette attitude dans *Madrigal Triste* et de la comparer avec *Aurélia*. Cette attitude n'est pas tout de suite évidente dans les quatre premières strophes de *Madrigal*. Le poète ne souhaite pas détruire la beauté de la femme, car cette beauté est représentée par la tristesse de la femme. Dans notre analyse de la deuxième jusqu'à la quatrième strophe de *Madrigal*, on examinera d'abord la représentation de l'angoisse de la femme et ensuite la réaction sadique du poète envers cette angoisse et le rôle qu'il y joue. Nous n'analyserons que les images les plus pertinentes à l'établissement de l'attitude du poète envers la beauté.

Dans les strophes 2 à 4, le bonheur de la femme est détruit petit à petit et remplacé par l'angoisse. Il n'est pas clair si cette destruction est engendrée par le poète ou par une autre source, mais le poète y prend clairement plaisir ; cela est évident dans le vers 6 « Je t'aime surtout quand » qui est suivi par des descriptions de violence physique. La femme est

l'incarnation de la douleur : son cœur, l'organe qui la garde vivante, « se noie » dans l'horreur comme une personne se noie dans l'eau. Son passé est comparé à un « nuage affreux » qui bloque toute lumière chez elle. Ses larmes sont comparées à « une eau chaude comme le sang », métaphore pour le saignement figuratif qui résulte de cette brutale torture émotionnelle. L'angoisse est représentée comme un fardeau « trop lourd » : la femme ne peut pas la porter, et elle est écrasée par le poids de cette angoisse. L'angoisse « perce » la femme « comme un râle agonisant », ressemblant à une forme de viol ou de violente pollution physique ou sexuelle. Dans les deuxième et troisième strophes de *Madrigal*, on observe donc la profondeur de l'angoisse de la femme et le plaisir sadique que le poète y prend par l'évocation de cette angoisse dans son imagination. Le geste du poète dans les vers 13 à 15, c'est-à-dire la main qui « berce » la femme, n'est pas un geste apaisant. Au contraire, ce geste montre que le poète ne donne le confort que dans l'espoir que ce confort échouera. De plus, dans la quatrième strophe, les sanglots de la femme sont qualifiés d'une « volupté divine ! » et d'une « Hymne profond, délicieux ! ». D'une manière typiquement sadique, le poète « aspire » vers ces sanglots comme un prophète vers le divin. De même, les larmes de la femme sont comparées à des « perles », dont la luminosité illumine le cœur de la femme dans une autre attitude sadique. Les perles sont des objets précieux, aussi précieux que les sanglots de la femme sont au poète. Pour assurer sa possession de ces objets précieux, le poète continuera sa torture de la femme. Les strophes 2 à 4 révèlent donc le plaisir du poète à cette souffrance. Ce plaisir sera intégral à la décision finale du poète d'entreprendre la destruction permanente de la bonté et du bonheur de la femme dans son imagination.

Comme mentionné ci-dessus, le narrateur d'*Aurélia* ne révèle à aucun moment dans le texte qu'il prend du plaisir dans la souffrance d'Aurélia. Ce désir d'infliger la souffrance et d'en prendre plaisir reste implicite chez lui. Les parallèles entre *Aurélia* et *Madrigal Triste* sont cependant très similaires aux parallèles entre *Aurélia* et *À Celle qui est Trop gaie*. *Madrigal Triste* et *Aurélia* traitent, tous les deux, de la destruction de l'innocence. Cette destruction se fait par la mise en place de l'angoisse. Dans *Aurélia*, la souffrance du monde et la souffrance d'Aurélia sont la même chose, donc les combats éternels « qui ensanglantèrent le globe » et la « scène sanglante d'orgie et de carnage » constituent la violence, conventionnelle et sexuelle, qui est infligée au corps d'Aurélia. La tristesse de la femme qui est décrite dans des termes si brutaux et violents

dans *Madrigal Triste*, notamment l'image de l'angoisse qui « perce/ Comme un râle agonisant » est similaire à la tristesse soufferte par Aurélia quand elle est en danger de se noyer : Aurélia « crie, les cheveux épars, se débattant contre la mort, ses accents plaintifs « [dominant] le bruit des eaux ». Dans *Aurélia* et dans *Madrigal Triste*, Nerval et Baudelaire font subir à la femme une angoisse et une douleur insupportable pour y prendre un plaisir sadique. La seule différence entre ces évocations est que chez le poète Baudelaire ce plaisir est librement avoué. Chez le narrateur Nerval, il est réprimé.

C'est seulement dans les strophes 7 à 9 d'*A Celle qui est Trop gaie* et dans les strophes 5 à 8 du *Madrigal Triste* que le poète décrit la punition violente de la femme. Dans le premier, le poète parle en détail de sa volonté de punir brutalement la femme. Dans le deuxième, il inflige une punition secondaire à celle qu'il a déjà effectuée, une punition qui effacera toute semblance de bonté de la femme et la transformera en damnée. Dans ces deux poèmes, le poète entreprend la destruction non seulement de la beauté physique, mais aussi de la beauté spirituelle, exprimant son désir de faire subir à la damnation la femme pour la rendre semblable au poète. Le narrateur d'*Aurélia* montre une dualité d'intention similaire, souhaitant détruire à la fois la beauté naturelle et féconde du monde créé par Aurélia et l'esprit de l'ordre et de la bonté avec lequel elle infuse sa création.

Dans les strophes 7 à 9 d'*A Celle qui est Trop gaie*, le cadre du poème change radicalement, car la lumière et la beauté, présentes dans les strophes 1 à 6, qui avaient tant tourmenté le poète, sont maintenant absentes :

Ainsi, je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur !
A travers ces lèvres nouvelles,

Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur !

Dans la septième strophe, le discours du poète est chargé de désir sexuel. Cette remarque est soutenue par le changement du cadre nommé *supra*: le poète vampirique imagine qu'il est enveloppé et caché par les ténèbres, dans son habitat préféré, la nuit, ce qu'il appelle « l'heure des voluptés », une allusion claire au plaisir sexuel. Cette atmosphère de désir caché par la nuit est renforcée par la contemplation du poète des « trésors » de la femme, une image qui implique que la femme et son sexe sont précieux et cachés, dignes d'être « découvert[s] ». Cependant, on a déjà discuté *supra* que les « trésors » provoquent la haine du poète et son désir de les détruire. Pour effectuer cette destruction, le poète « [rampe] sans bruit » sur la femme « comme un lâche ». Ce choix de mots renforce la lâcheté du poète déjà évoquée par le cadre nocturne. Les mots « sans bruit » qui évoquent le silence de l'entrée du poète est renforcé par le verbe « ramper », qui fait allusion à une marche serpentine, discrète et silencieuse, toujours menaçante et mortelle, mais sournoise. Cette menace silencieuse constitue un prélude tendu à l'horreur qui la suivra dans les strophes suivantes.

Dans les strophes 8 et 9, le poète imagine la mutilation horrible du corps et de la beauté spirituelle de la femme. Dans la huitième strophe, le poète imagine sa cruelle agression sexuelle. Il parle de « châtier ta chair *joyeuse* » et de « meurtrir ton sein *pardonné* », la puissance des verbes « châtier » et « meurtrir » ajoutant un perturbant aspect visuel au poème, car c'est la pureté physique, ainsi que spirituelle qui est annihilée. L'image de la « chair joyeuse » de la femme porte un double sens, se référant à la pureté de la femme et au plaisir sexuel fait au poète en salissant cette pureté. La femme est ensuite mutilée avec « une blessure large et creuse » à son « flanc étonné », détruisant sa beauté extérieure et créant un « chemin » pour la pollution du corps de la femme qui exilera sa beauté et son innocence spirituelle.

Cette pollution d'esprit à travers la mutilation physique est décrite dans la dernière strophe :

Et, vertigineuse douceur !
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur !

Le poète décrit cet acte de violence grotesque comme une « vertigineuse douceur », car il constitue un soulagement de l'intensité de la souffrance infligée au poète par la beauté de la femme et ensuite une intensification du plaisir sadique apporté au poète par la souffrance de la femme. Le poète emploie l'image des « lèvres nouvelles » pour décrire les blessures de la femme, une image qui est d'une importance particulière, car c'est à travers ces « lèvres nouvelles » que le poète complètera sa corruption de la femme innocente. Des qualités lumineuses sont accordées à ces « lèvres » et elles plaisent au poète – les blessures sont « plus éclatantes et plus belles » pour le poète que « l'image d'un ballet de fleurs » qu'il vient de détruire. C'est à travers ces blessures que le poète imagine « infuser » de son « venin ». L'image du « venin » est fort perturbante et porte plusieurs sens. Il est clair que ce « venin » représente la pollution finale de la femme innocente. Elle pourrait aussi être l'extension de l'image du poète-serpent, qui attaque maintenant la femme et la mord, l'infusant avec son « venin ». Elle pourrait également représenter le point culminant du plaisir sexuel du poète et celle de la pollution de la pureté de la femme. Cette « infusion » sera transmise à la femme avec un baiser - les lèvres du poète contre les « lèvres nouvelles » : le venin attaquera le corps mutilé de la femme et la rendra le semblable au poète, sa « sœur », terme qui implique une connexion familiale intime. En imaginant cette agression violente faite à la femme, le poète se crée un semblable et un compagnon en détruisant et en polluant la beauté lumineuse d'un être innocent.

Dans le cadre d'une comparaison avec *Aurélia*, il est intéressant que le poète se décrive comme un lâche « [rampant] » vers la femme pour lui infuser son venin, l'empoisonnement de la femme effectué dans le silence total. Cette image est employée par Baudelaire pour souligner les similarités entre le poète et un serpent, créature lâche qui disparaît sans bruit après avoir mordu sa proie. L'image d'un lâche est particulièrement pertinente à une analyse de Nerval, car la destruction symbolique du monde d'Aurélia, qui représente aussi la destruction de son corps, est le résultat d'une colère inconsciente. Le narrateur est prêt à détruire la création entière, pourvu qu'il ne soit pas obligé de faire face à l'objet même de cette destruction, Aurélia. La représentation de la corruption de la femme innocente dans Nerval et Baudelaire est donc très contrastée. Cependant, la destruction de la beauté de la femme dans *Aurélia* et *A Celle qui est Trop gaie* ont des conséquences très différentes. Dans *A Celle qui est Trop gaie*, une seule femme est corrompue. Dans *Aurélia*, c'est l'innocence et la beauté de tout un monde qui sont

détruites, destruction qui constitue un acte de vengeance de la déesse-créatrice de ce monde. Bien que le poète dans *A Celle qui est Trop gaie* imagine librement et d'une manière détaillée son agression violente d'une femme, il n'y a pas d'allusion à répétition de cet acte, ni à un désir d'observer partout la souffrance de la femme. C'est le narrateur d'*Aurélia* qui désire voir partout l'image de sa vengeance : « partout mourait, pleurait, languissait l'image souffrante de la Mère éternelle ». Le poète dans *A Celle qui est Trop gaie* et le narrateur dans *Aurélia* ont, pareillement, une attitude sadique envers la pollution de la beauté de la femme. C'est cependant le narrateur d'*Aurélia*, l'homme qui cache cette attitude dans le symbolisme, qui est le plus sadique de ces deux hommes. Il n'est pas satisfait de détruire une fois la beauté de la femme qui est symbolisée par le monde qu'elle a créé. Il doit enfermer dans un cercle vicieux de destruction et de renaissance Aurélia et sa création pour contempler encore et encore leur douleur et leur souffrance. Il est cependant évident que Nerval et Baudelaire prennent un plaisir sadique dans la destruction imaginaire de la beauté de la femme, même si cette destruction s'achève différemment pour chaque écrivain.

La punition de la femme et la destruction de sa beauté dans *Madrigal Triste* s'effectue dans la deuxième partie du poème (les strophes 5 à 8) :

Je sais que ton cœur, qui regorge
De vieux amours déracinés,
Flamboie encor comme une forge,
Et que tu couves sous ta gorge
Un peu de l'orgueil des damnés ;

Mais tant, ma chère, que tes rêves
N'auront pas reflété l'Enfer,
Et qu'en un cauchemar sans trêves,
Songeant de poisons et de glaives,
Éprise de poudre et de fer,

N'ouvrant à chacun qu'avec crainte,
Déchiffrant le malheur partout,
Te convulsant quand l'heure tinte,
Tu n'auras pas senti l'étreinte
De l'irrésistible Dégoût,

Tu ne pourras, esclave reine

Qui ne m'aimes qu'avec effroi,
Dans l'horreur de la nuit malsaine
Me dire, l'âme de cris pleine :
Je suis ton égale, ô mon Roi !

Dans cette deuxième partie du poème, le désir du poète de réduire la femme au statut de damné que lui-même occupe est présent d'une façon plus dominante que dans la première partie. Le poète conclut que l'angoisse de la femme n'est pas suffisante pour la rendre son égal et que cette égalité ne peut être atteinte que par sa damnation. Cette nécessité nous dévoile deux choses : évidemment, le poète ne croit pas qu'il torture son égal ; ensuite, en devenant son égal, la femme sera capable de se venger et de torturer le poète, un fait qui montre un désir de la part du poète d'être lui-même torturé, comblant ainsi son masochisme.

Dans la cinquième strophe du poème, le poète reconnaît que la femme pourrait être son égal, ou bien son semblable. Elle est représentée comme passionnée, et pleine, d'amour et de vie : son cœur « regorge/De vieux amours déracinés » et « flamboie encor comme une forge », sa passion évoquée par la flamme. Dans cette flamme, le poète reconnaît une qualité infernale chez la femme, car elle « [couve] sous [sa] gorge/ Un peu de l'orgueil des damnés ; ». Cependant, il est important de remarquer que le poète ne reconnaît pas uniquement la qualité infernale de la femme dans cette strophe. L'imagerie pourrait également représenter l'espoir qui reste chez la femme et qui l'empêche de se transformer en damnée.

Les strophes 6, 7 et 8 traitent de l'étouffement de l'espoir de la femme, une horreur intensifiée qui la rendra l'égal du poète. Quand elle abandonne totalement l'espoir et embrasse l'enfer, elle lui sera encore plus belle. Dans la sixième strophe, le poète exprime son désir que les rêves de la femme se transforment en cauchemar qui « [reflète] l'Enfer ». La femme doit rejeter la bonté et l'espoir à tel point qu'ils ne la suivent même pas dans ses rêves. Ces cauchemars doivent refléter un monde de guerre sanglante peuplé par « poisons » et « glaives », par « poudre » et « par fer », bref, par tous les instruments qui sont utilisés pour tuer et blesser. Dans cette transformation des rêves de la femme en cauchemars, le mal s'infiltré au niveau de l'inconscient et de l'inconscient de la femme, effectuant un empoisonnement profond de son esprit.

Ayant traité de l’empoisonnement des rêves de la femme par le mal dans la sixième strophe, le poète traite de l’empoisonnement de la réalité de la femme dans la septième. L’atmosphère dans cette strophe est une de crainte. La femme « [déchiffre] le malheur partout » : elle voit le malheur même dans les gestes les plus innocents. Elle a peur d’ouvrir la porte de sa maison et elle se convulse « quand l’heure tinte ». Entourée par l’horreur, la sentant et l’observant partout, même en elle-même, la femme vit une existence infernale. Cette existence est définie par le poète comme « l’étreinte/De l’irrésistible Dégoût ». Cette image du Dégoût qui embrasse presque tendrement un être, ainsi que l’alliance des mots « Dégoût » et « irrésistible » est très révélatrice de l’esthétique baudelairienne. Cette image souligne aussi le sadisme du poète ; car c’est seulement dans la tristesse, la damnation et l’absence ultime de toute bonté que le poète peut aimer la femme et la trouver vraiment belle.

Toutefois, dans la huitième strophe le poète ne souhaite pas qu’infliger « l’irrésistible Dégoût », mais, de surcroît, l’acceptation de ce dégoût par la femme. L’acceptation de ce dégoût entraînera une acceptation d’être esclave à la peur et au poète. Le poète appelle la femme « esclave reine/Qui ne n’aimes qu’avec effroi ». En tant que reine, elle est dotée d’un grand pouvoir, mais elle reste esclave, un objet possédé par le poète dont elle a peur: son amour pour lui et le sien pour elle représente un piège. Dans les images de « la nuit malsaine » qui doit complètement l’envelopper et les « cris » qui doivent résonner dans son âme, le poète montre à quel point la femme doit se noyer dans le désespoir. Cependant, il est clair dans le dernier vers que c’est seulement en se réjouissant de cet état d’esclavage et en embrassant l’horreur et le désespoir qu’elle peut devenir l’égal du poète et lui dire « Je suis ton égale, ô mon Roi ! ». C’est la crainte de la damnation et la réjouissance en la damnation qui fait un damné.

Ce dernier vers du poème révèle aussi la profondeur du sadisme du poète, car même après avoir corrompu la femme et l’avoir rendu son égal et sa reine, il reste son roi. Elle est rendu capable de faire face au « dégoût » dont elle se trouve la victime, mais le poète reste son maître. Cependant, en corrompant la femme, le poète s’inflige à lui-même autant de douleur qui lui est infligé, car le poète et la femme ont été réduits à un état monstrueux et damné de « la possession « démoniaque, enfermant les deux amants »¹⁷² ensemble pour un avenir de torture et de

¹⁷²Emmanuel P. 1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*.p.48

« compagnonnage par la faute »¹⁷³. La destruction de la femme dans le poème est donc d'une nature inhabituelle : la tristesse de la femme, examinée dans la première partie du poème, l'a rendu belle au poète. C'est la destruction de la dernière étincelle de bonté dans la deuxième partie du poème qui la rendra encore plus belle. C'est donc en détruisant la beauté de la femme dans la damnation que le poète la rend plus belle.

En désirant que les rêves de la femme reflètent l'Enfer et qu'elle « [déchiffre] le malheur partout », le poète souhaite détruire tout espoir chez elle. Le narrateur d'*Aurélia* a un but similaire et le réalise en faisant souffrir Aurélia successivement le retour de l'espoir et sa destruction. Par exemple, le monde de l'ordre et de la bonté qu'elle a créé vit un retour au chaos et à l'infécondité primordiale qui le caractérisait avant son intervention. Une inondation universelle vient rajeunir le monde. Aurélia, qui est presque morte dans l'inondation, doit maintenant contempler la renaissance des esprits mauvais qui viennent torturer les vivants. Le narrateur inflige les vagues de malheur à Aurélia et enlève à Aurélia toute possibilité d'être soulagée par ses rêves. Ainsi, Aurélia « [déchiffre] le malheur partout » et ses rêves « [reflètent] l'Enfer ». Elle est noyée dans le mal. Cependant, il existe une grande différence entre Aurélia et la femme dans *Madrigal Triste* ; cette dernière accepte le mal et « l'irrésistible Dégoût », toujours en sachant qu'elle aura l'occasion de se venger de l'homme qui la tourmente. Aurélia reste belle, divine et innocente malgré tout le malheur qui lui est infligé, et ne désire pas se venger. On peut ainsi affirmer que les motivations nervaliennes et baudelairiennes dans la torture de la femme sont différentes, les motivations baudelairiennes étant plus complexes. Chez Baudelaire, il y a un désir intense de polluer et de corrompre, d'infliger la douleur et d'éprouver la douleur infligée. Pour Nerval, il existe seulement un désir primitif de faire du mal, la nature primitive de ce désir étant peut-être due à son essence inconsciente.

Dans notre étude comparative de la destruction imaginaire de la beauté et de la bonté de la femme dans l'extrait d'*Aurélia* et dans *A Celle qui est Trop gaie*, nous avons identifié le désir de Nerval et de Baudelaire de se venger de la femme par la destruction de sa beauté et de tout ce que cette beauté évoque. Les motivations pour cette punition chez Nerval et Baudelaire sont peut-être différentes, mais la façon sanglante et violente dont ils exercent leur vengeance et la

¹⁷³Du Bos dans Emmanuel P. 1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*. p.52

souffrance qu'ils infligent sont très similaires. Toutefois, la similarité la plus pertinente à cette thèse est l'emploi de l'imagination pour punir la femme. Le domaine de l'imaginaire n'est plus un enfer dans lequel l'écrivain se trouve impuissant dans sa propre damnation. Il est toujours damné, mais il s'adapte à cette damnation pour décharger sa souffrance et ses sentiments d'abandon. Dans son traitement de la femme, il joue un rôle actif dans son imagination.

3.4 La dégradation de la femme dans *Une Charogne* et comparaison avec *Aurélia*.

L'analyse d'*Une Charogne* qui suit représente une transition dans ce chapitre sur la femme. Dans nos analyses d'*À Celle qui est Trop gaie* et de *Madrigal Triste*, nous avons traité du rôle de l'imagination du poète dans la destruction de l'innocence et de la beauté extérieure et intérieure de la femme. Dans cette analyse d'*Une Charogne*, et ensuite d'*À Une Madone*, on traitera de la dégradation de la femme dans l'imagination du poète.

Le poème est composé de 12 strophes dont les 9 premières sont dédiées à une description détaillée et fort imagée d'une charogne qui pourrit au soleil sur le chemin où se promènent le narrateur et son interlocutrice. Dans le choix d'un tel sujet pour un poème, le poète « contraste l'idéalisme implicite par le choix d'un objet, la charogne, qui en est la négation »¹⁷⁴, évoquant un désir d'idéaliser le grotesque qui s'exhibe dans les strophes 1 à 9. Les trois dernières strophes comportent l'apogée du poème puisque c'est ici que le narrateur compare sa compagne à ce corps en cours de décomposition. Par la comparaison de « [son] ange et [sa] passion » à la charogne du titre le poète enlève à la femme tout aspect de la dignité humaine, la décrivant dans les termes dégradants et humiliants. Ce sont les descriptions graphiques de la charogne et l'attitude sadique qu'elles révèlent qui seront le sujet de cette analyse des strophes 1 à 8. À partir de la neuvième strophe, nous examinerons la représentation de la dégradation finale de la femme.

La première strophe du poème est consacrée à une description du cadre et du sujet du poème. En s'adressant à sa maîtresse, le poète crée une atmosphère de tranquillité et d'amour en choisissant pour cadre une promenade avec elle, son « âme », un « beau matin d'été si doux ». Il interpelle sa maîtresse avec une tendresse que par la suite on se rend compte est teinté de malice, car dans

¹⁷⁴ Jackson J.E.1982. *La Mort Baudelaire : Essai sur 'Les Fleurs du Mal'*. p.65

le troisième vers, il brise brutalement cette atmosphère par le souvenir d'« une charogne infâme/Sur un lit semé de cailloux ». Le choix de cette « charogne infâme » pour le sujet d'un poème exprime un désir de choquer, de susciter l'horreur et le dégoût chez son lecteur et introduit aussi le désir du poète de choquer sa maîtresse en l'obligeant d'écouter son discours, le sadisme du poète qui se manifestera pleinement dans les strophes suivantes apparaissant ici pour la première fois.

Dans la deuxième strophe, le poète se lance dans une description détaillée de la charogne. Les jambes de la charogne sont « en l'air » : l'image qui compare cette posture à celle d'une « femme lubrique » ajoute au dégoût suscité chez le lecteur et la femme protagoniste en associant un corps en décomposition avec l'acte sexuelle – acte d'intimité entre deux corps vivants. Cet air d'indécence grotesque est renforcé par le fait que la charogne se trouve en pleine campagne, sur un sentier, exposée telle qu'elle est au monde et obligeant les passants à la contempler. De plus, la charogne est décrite comme un objet qui pollue le monde. Les « poisons » « [brûlent et suent] » ses jambes. L'image grotesque du ventre qui s'ouvre « d'une façon nonchalante et cynique », faisant sortir les « exhalaisons » donne l'air d'une horreur capricieuse au discours du poète. Ce discours révèle aussi son attitude détendue envers les sentiments de sa maîtresse, qu'il oblige à écouter cette description. Cette image du ventre qui s'ouvre renforce les allusions sexuelles des vers précédents.

Les strophes 3 à 9 sont consacrées à la description de la charogne comme une chose vivante, l'imagination du poète contribuant beaucoup à ces visions grotesques. En utilisant son imagination, le poète attaque la vue, l'odorat et l'ouïe de sa maîtresse ainsi que de son lecteur, faisant de la pourriture tout un monde vif et vivant. C'est cette qualité réaliste, cette façon de « faire vivre » la pourriture, qui dévoile l'attitude sadique du poète envers sa maîtresse et la puissance de l'imagination du poète.

L'idée de la charogne comme un objet vivant¹⁷⁵ qui nourrit la terre est introduite dans la troisième strophe. Dans cette strophe, le soleil semble rayonner sur la charogne « comme afin de la cuire à point », une image forte perturbante qui suggère que le soleil cuit la charogne comme

¹⁷⁵ Jackson J.E.1982. *La Mort Baudelaire : Essai sur 'Les Fleurs du Mal'*. p.67

si c'était quelque chose de comestible. Ce qui était avant sa mort un être humain qui sentait et qui pensait est devenu une pile de chair qui ne mérite que d'être mangé par les charognards. Cette idée perturbante et grotesque constitue une forte négation de « l'ancienne » humanité de la charogne.

C'est dans la quatrième strophe du poème que l'attitude de l'interlocutrice envers ces observations est révélée, dévoilant d'une façon concrète le sadisme du poète. Dans cette strophe, c'est le ciel plutôt que le soleil qui observe la nature vivante de la charogne. La charogne s'ouvre comme une fleur, faisant libérer à la fois son odeur et son « pollen » pour créer une nouvelle vie. Cette image accorde un aspect reproductif à la qualité vivante de la charogne, un aspect qui se manifestera dans les strophes qui suivent. L'odeur, ou bien la « puanteur » qui échappe maintenant de la charogne est si intolérable à la maîtresse du poète qu'elle se trouve sur le point de s'évanouir. Cette observation est faite dans un ton détaché qui révèle une dureté et de l'indifférence vis-à-vis la détresse de la femme que le poète aime. C'est à ce point que les intentions sadiques du poète deviennent flagrantes plutôt qu'implicites. Il est évident que la charogne et le discours du poète là-dessus causent de la détresse et de la nausée à sa maîtresse. Il refuse de reconnaître la nature et les émotions humaines de la femme. En montrant un tel dédain pour la détresse de la femme, et en utilisant son imagination pour augmenter cette détresse, le poète ne la traite pas comme un être humain et la dégrade.

La dégradation de la charogne est renforcée dans les strophes 5 et 6 par la description de l'habitus qui est produit par l'épanouissement de la charogne ; par le « pollen » que cet épanouissement fait sortir. Des « noirs bataillons » de mouches sortent du ventre de la charogne, l'image des bataillons évoquant le grand nombre de mouches qui sont produites par la charogne vivante, ainsi que la façon militaire dont le poète imagine que ces mouches sortent pour harceler les animaux et les humains vivants. Des larves sont aussi présentes dans un grand nombre. La peau de la charogne ressemble à de « vivants haillons », renforçant à la fois la nature pourrie et l'aspect horrifiant que cet ancien être humain est d'ores et déjà envahie par d'autres organismes vivants qui la dévorent. Les larves forment une couche sur la charogne : ils « [coulent] comme un épais liquide », sur « le long » de la charogne, cette image soulignant le grand nombre de larves car il y en a assez pour couvrir le cadavre entier. La sixième strophe est une prolongation

et un approfondissement des réflexions du poète des qualités reproductives de la charogne. Il y a un sens élargi de mouvement dans cette strophe. Les mouches montent et descendent « comme une vague », renforçant la *vie* qui se trouve dans leur grand nombre et l'unité de leurs mouvements. La couche des larves qui était comparée à un liquide ne « coule » plus, elle « [s'élance] », l'élancement provoquant le pétilllement de la couche. Cette image est aussi imprégnée de mouvement, l'élancement étant un mouvement puissant et fort qui renforce les qualités vivantes de la charogne. Ce sens augmenté de la nature vivante de la charogne est confirmé par le poète dans les vers 23 et 24 : « On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague, /Vivait en se multipliant ». Dans ces vers, la production des mouches et des larves par la charogne a donc l'air de rendre cet être mort en vie, de restaurer son souffle et de la faire respirer encore. En « se multipliant » dans la production des mouches et des larves, la charogne semble être ressuscitée, une idée qui renforce l'horreur du poème en faisant vivre la pourriture.

Dans la septième strophe, la description de la charogne est poursuivie mais en évoquant l'ouïe. L'appréciation du poète pour ce « son » de la pourriture est évidente dans sa comparaison de la pourriture à « une étrange musique »¹⁷⁶. D'abord, le « son » de la pourriture est comparé aux sons associés à la nature, « l'eau courante et le vent », et ensuite aux sons associés aux hommes, ceux du « grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique/Agite et tourne dans son van ». Ces sons évoqués sont très distincts et ajoutent d'une façon considérable à la totalité de la vision infâme qui est le sujet de ce poème. Ils contribuent aussi à la dégradation de la charogne par le poète. Le poète continue à dédaigner l'ancienne humanité de la charogne, se concentrant seulement à la charogne comme un objet grotesque qui le fascine.

Dans la strophe 8, le poète décrit la transformation de la charogne en squelette et la disparition de toute semblance de vie chez elle. La disparition de la peau et de « l'intérieur » de la charogne est décrite dans des termes moins graphiques que les strophes précédentes : « les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve ». Le squelette de la charogne est comparée à « une ébauche lente à venir, /Sur la toile oubliée » : les images puissantes de la charogne en tant qu'être vivant n'existent maintenant que dans l'imagination du poète. Le poète souffre de ce que Pichois

¹⁷⁶ Jackson J.E.1982. *La Mort Baudelaire : Essai sur 'Les Fleurs du Mal'*. p.67

appelle « le vertige de la page blanche, la répulsion devant la page blanche »¹⁷⁷ : il a peur que ses tentatives de reproduire dans son art les visions horribles de la charogne vivante sur « la toile oubliée » vont échouer, et que ces tentatives ressembleront au squelette qui est maintenant devant ses yeux. Le poète reconnaît aussi que sa reproduction potentielle de la charogne est dépendante du souvenir de l'artiste. Le poète craint que l'image de la charogne l'évadera toujours et qu'il ne sera jamais capable de reproduire dans l'art la totalité de sa vision. Cette crainte d'être incapable de « capturer » dans l'art une vision caractérisera les strophes qui suivent et donnera aussi une explication au sadisme du poète, ce qui caractérise le poème entier.

La neuvième strophe est consacrée à l'image d'une « chienne inquiète » qui observe de derrière quelques rochers, le poète, et sa maîtresse. La chienne est décrite comme étant à la fois « inquiète » et « [fâchée] » par la présence du poète et sa maîtresse, car elle a envie de « reprendre/au squelette/Le morceau qu'elle avait lâché ». En introduisant l'image de la chienne qui attend avidement le moment où elle peut dévorer le très peu qui reste de la charogne, le poète cimente la détérioration de la charogne et l'horreur de la scène : la charogne, anciennement être humain, est dévorée, morceau par morceau, par un animal ; elle vaut à peine un petit repas de charognard. L'importance de cette image sera dévoilée dans les trois strophes qui suivent, qui, d'ailleurs, représentent l'apogée de la négation de l'humanité de la femme et le sadisme du poète.

Dans la dixième strophe, le sadisme du poète se dévoile d'une façon dramatique dans la déclaration que la maîtresse du poète, sera « semblable à cette ordure, /A cette horrible infection ». Le poète compare sa maîtresse au squelette des strophes 8 et 9. Cette comparaison humiliante représente un acte grotesque de dégradation de la part du poète. La femme est réduite au statut d'un objet le moins inspirateur et le moins vivant de l'humanité, un cadavre malsain, qui ne mérite que d'être dévoré par des chiens. Cette dégradation grotesque est suivie par des éloges obséquieux : « Etoile de mes yeux, soleil de ma nature, /Vous, mon ange et ma passion ! ». Ces éloges témoignent d'une des caractéristiques les plus typiques du sadique, celle de louer tout en détruisant l'objet de son attention. L'état de choc et d'horreur créé par cette dégradation est renforcé par l'onzième strophe du poème, qui commence avec le puissant

¹⁷⁷ Pichois C. 1967. *Baudelaire : Études et Témoignages*. p.235

affirmatif « Oui !telle vous serez ». L'objet de cet affirmatif est d'expulser le moindre doute par rapport au sens de la strophe précédente. Dans cette strophe, le poète renforce la dégradation de la femme et son propre sadisme en assurant « la reine des grâces » de l'horreur de la détérioration de son corps après sa mort. Dans des termes durement réalistes, le poète imagine la suite de l'enterrement de la femme et lui assure qu'elle va « sous l'herbe et les floraisons grasses, /Moisir parmi les ossements ». Ayant déjà déshumanisé la femme en la comparant à la pourriture, le poète approfondit cette vision en réfléchissant à comment le corps de sa maîtresse moisira après sa mort, parmi d'autres ossements, montrant son caractère sadique.

Dans la dernière strophe, le poète atteint l'apogée du processus de dégradation de la femme avec un ton cruel et sadique qui évoque le plaisir qu'il prend à l'horreur qu'il évoque.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

L'horreur est créé par les juxtapositions : « beauté » et « vermine », « mangera » et « baiser », « amours » et « décomposés ». L'image de la vermine qui « mange » la femme avec des « baisers » implique le viol de la femme morte, toute en représentant une autre étape dans la dégradation de la femme. Cependant, cette image implique aussi un triomphe pour le poète, car malgré la pourriture du corps de sa maîtresse, il a réussi à garder « la forme et l'essence divine/ De [ses] amours décomposés ». Cette déclaration fait appel à la huitième strophe du poème où le narrateur parlait de sa crainte qu'après la pourriture de la charogne, et après qu'il n'en restait qu'un squelette, il ne réussira pas à capturer l'image de la charogne dans son art, car il se fie à ses souvenirs. Il a cependant exprimé la conviction que cette reproduction était possible dans la phrase « et que l'artiste achève/Seulement par le souvenir ». Dans cette strophe, le poète exprime la même conviction mais avec beaucoup plus de confiance que dans la huitième strophe. Il dit, d'une façon concrète et définie : « J'ai gardé la forme et l'essence divine/De mes amours décomposés ! ». Cette triomphe du poète aux effets de la mort et de la pourriture représente la dégradation de sa maîtresse, car comme le souvenir de la charogne que le poète souhaite reproduire dans son art, ce que Emmanuel appelle « forme amoureuse impérissable que le poète

a gardé »¹⁷⁸ elle n'est maintenant qu'un outil dans le processus créatif d'un poète. Le poète ne la traite pas comme un être humain, vivant et sentant, mais comme un objet vide duquel il peut extraire « la forme et l'essence divine » : le poète est égoïste. Pour le poète, cette femme a la même valeur qu'un stylo ou qu'un pinceau, les outils de l'artiste. De plus, le poète dévoile ces sentiments à sa maîtresse et ne tente pas de les lui cacher, un acte supplémentaire de dégradation. C'est en comparant sa maîtresse à une charogne pourrie qui ne sert qu'à objet inspirateur, et en communiquant cette pensée à sa maîtresse que le poète la dégrade et la déshumanise.

Il existe plusieurs parallèles entre la représentation de la maîtresse du poète dans *Une Charogne* et celle de la femme-déesse dans *Aurélia*. Le parallèle le plus important entre ces deux récits est la dégradation de la femme en faisant d'elle un outil dans un processus créatif plutôt de la traiter comme un être humain. Le poète dans *Une Charogne*, conscient de « la précarité de la beauté du corps »¹⁷⁹, souhaite seulement extraire « la forme et l'essence divine » de la femme avant qu'elle ne meure. C'est la contribution de la femme à son art qui l'intéresse, son caractère sadique le conduisant à partager ouvertement cette pensée avec la femme, l'ordonnant de communiquer cette pensée à la vermine pendant qu'elles violent son corps mort. La femme-déesse d'*Aurélia* est victime d'une pareille attitude ainsi que d'un pareil sadisme. Dans sa transformation en déesse et en figure inspiratrice monodimensionnelle qui domine les rêves et l'imagination du poète, Aurélia est aussi devenue un outil dans le processus créatif. C'est Aurélia qui inspire tous les doutes et toute l'extase de la vie du narrateur. Elle ressemble à une prisonnière sur laquelle le narrateur peut infliger son bonheur et son malheur. C'est cette emprisonnement qui la rend outil: elle est toujours l'image, ou au moins la présence centrale dans chaque épisode extatique ou dépressif du récit d'*Aurélia*. C'est elle que le narrateur utilise pour démontrer son bonheur ou son malheur dans son écriture. L'extrait dont on a *supra* fait l'analyse constitue un exemple de l'abus de la figure d'*Aurélia* pour exprimer la colère du narrateur. Sans cette possibilité de lui faire des éloges ou de la punir, le récit d'*Aurélia* n'existe pas et la créativité du narrateur n'existe pas. C'est ainsi qu'Aurélia est outil dans le processus créatif du narrateur. Donc, dans *Aurélia* et dans

¹⁷⁸ Emmanuel P. 1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*.p.39

¹⁷⁹ Ruff M. 1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*. p.298

Une Charogne, l'incapacité du narrateur et du poète de reconnaître que la femme est un être humain plutôt qu'un outil dans un processus créatif constitue un acte de dégradation.

La dégradation de la femme par le narrateur d'*Aurélia* et le poète d'*Une Charogne* est renforcée par l'attitude de quasi-indifférence à la mort de la femme. Pour trouver des exemples de cette attitude du narrateur à la mort d'Aurélia, il faut se référer à un extrait qui précède celui discuté dans ci-dessus, le chapitre 7 de la première partie de la nouvelle. Le narrateur décrit ainsi ses sentiments :

Je ne ressentis qu'un vague chagrin mêlé d'espoir. Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps à vivre, et j'étais désormais assuré de l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent. D'ailleurs, elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... »¹⁸⁰.

Le narrateur est donc *conforté* par la mort d'Aurélia, croyant qu'elle sera à lui quand il meurt. Quant au poète d'*Une Charogne*, on a déjà discuté *supra* qu'il supporte très facilement l'idée de la mort et la pourriture de sa maîtresse, car il a réussi à garder « la forme et l'essence divine » dont il a besoin pour composer son poème : il a préservé la femme dans son imagination. Ni le narrateur ni le poète ne sont donc perturbés par l'idée de la mort de leur maîtresse, car ils gagnent, tous les deux, quelque chose de ce décès. Le poète gagne la survie en vers de la beauté de sa maîtresse, tandis que le narrateur possédera la femme qui n'était jamais à lui quand elle était vivante et qu'il peut maintenant abuser comme il voudrait. Les deux profitent par la possession, pour eux seuls, de la beauté éternelle de la femme. Cette attitude renforce le processus de dégradation entamé auparavant par l'introduction du thème de la possession que les deux hommes ressentent envers la beauté de la femme. Ils la déshumanisent en l'objectivant. L'introduction du thème de la possession souligne l'indifférence du narrateur et du poète à la mort d'une maîtresse. La mort est la forme ultime de possession. Les deux hommes n'ont le moindre doute que quand la femme est morte, elle, et ce qu'ils ont tirés d'elle, reste à eux seuls. Donc, Nerval et Baudelaire utilisent, tous les deux, l'imagination comme outil pour déshumaniser la femme, et de là pour réaliser leurs objectifs créatifs.

¹⁸⁰ *Aurélia*.I.VII.p.14

3.5 La dégradation de la femme dans *À Une Madone* et comparaison avec *Aurélia*

Dans *À Une Madone*, la dégradation de la femme par le poète se fait par le moyen de la déification, ce qui est évident dans le titre du poème. Le poème est « dans le goût espagnol », et selon Ruff, il est écrit « dans un style baroque aux couleurs violentes, le thème de l'amour conçu comme un échange de souffrances »¹⁸¹. Ce sont ces mêmes « couleurs violentes » qui nous conduisent à interpréter ce poème non pas comme « un échange de souffrance » mais comme une dégradation violente de la femme. Notre interprétation est soutenue par Jackson, qui constate que :

Le baroque pour Baudelaire, c'est aussi une sorte d'exacerbation de la passion amoureuse, exacerbation bordée d'un côté par l'extrémisme du couple sadisme/masochisme (...) et de l'autre par la rencontre non moins extrême d'une mort affrontée dans toute sa violence physique¹⁸².

Donc, en imaginant la transformation de la femme en statue de déesse, le poète la dégrade en lui enlevant graduellement son caractère humain, ainsi que la liberté qui le caractérise. La femme est emprisonnée au fond du cœur du poète, où lui seul peut contempler sa beauté tout en imaginant sa destruction. La femme déesse est privée de volonté, de liberté et de vie par le poète, qui utilise ses émotions et ses vers pour la garder prisonnière. Elle n'est pas traitée comme un être humain, mais comme une statue qui n'existe que pour être admirée pour sa beauté extérieure.

Le traitement de la femme-déesse dans *Aurélia* est comparable. Nerval l'a déifiée pour mettre au premier plan la beauté associée avec la femme et pour la priver d'une âme. Finalement, pour Nerval et pour Baudelaire, la déification de la femme est une première étape vers la violente torture physique et spirituelle qu'ils lui infligent. Dans notre comparaison de l'extrait d'*Aurélia* et le poème de Baudelaire, c'est cette déification comme instrument imaginaire de la dégradation que l'on examinera.

A Une Madone est composé de deux parties distinctes ; la première exprime la déification imaginaire de la femme par le poète ; déification qui est synonyme d'emprisonnement. La

¹⁸¹ Ruff M.1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*. p.336

¹⁸² Jackson J.E.1982. *La Mort Baudelaire : Essai sur 'Les Fleurs du Mal'*.

deuxième partie dévoile que la raison principale pour cette déification est le désir du poète de la tuer, afin de garder pour lui seul sa beauté et sa pureté.

La divinité de la femme est établie dès le premier vers du poème par le titre que le poète lui accorde : « Madone, ma maîtresse ». Par cette appellation, il lui confère les qualités de la Vierge Marie de la religion catholique : toujours belle, toujours jeune, et toujours *pure*, la vierge a le même statut qu'une déesse de la mythologie et constitue un chemin à Dieu. Symbole de la maternité, son rôle est de partager son confort maternel avec tous ceux qui lui rendent hommage. Cependant, en tutoyant la femme-déesse, le poète établit une relation inhabituelle avec elle, montrant que la relation entre eux est beaucoup plus complexe qu'une simple relation entre celui qui vénère et celle qui est vénérée. En fait, la vénération du poète est essentiellement sadique, car c'est en emprisonnant la femme qu'il lui rend hommage et qu'il la *possède*. Cette vénération sadique est un acte de dégradation.

Les vers 2 à 6 renforcent la dégradation de la femme à travers la déification et l'emprisonnement. Le poète imagine la construction d'une prison sous forme de d'un « autel souterrain ». Ce cadre permet que la femme est vénérée loin du monde et de la lumière naturelle. De plus, l'autel est construit « au fond de [la] détresse » du poète, la niche où elle se trouve étant édifiée « dans le coin de plus noir de [son] cœur ». La nature ténébreuse de ce monument nous communique le désir du poète d'emprisonner la femme dans les zones les plus ombrageuses de son âme, le ton sadique qui caractérise le poème entier impliquant que la motivation pour mettre la femme dans ce cadre sombre est de lui faire du mal et de renforcer le fait qu'elle est ainsi isolée avec la personne qui lui fera ce mal. Le poète implique aussi que c'est pour protéger la femme contre le « désir mondain » et le « regard moqueur » qu'il lui construit cette niche, « d'azur et d'or tout émaillé », pour la garder en sécurité mais aussi de l'installer dans un environnement qui est digne. Cette implication est cependant imprégnée de sadisme : dans la construction de cette niche consacrée à la vénération religieuse, le poète fortifie le statut divin de la femme. C'est en l'appelant « Statue émerveillée » que le poète cimente la déification de la femme et ainsi, sa dégradation. En faisant d'elle une statue, le poète lui enlève toutes ses qualités humaines : la forme de statue déifie la femme, mais la garde aussi en prison.

Les vers 7 à 36, consacrés à une description de l'emprisonnement imaginaire de plus en plus imprenable de la femme-déesse, décrivant ses vêtements et ses bijoux luxueux qui servent d'un part à exalter son statut de déesse mais, de façon plus significative, intensifier sa dégradation.

Dans le vers 7, le poète jure de faire pour la femme « une énorme Couronne », faite de ces vers qui sont « polis, treillis d'un pur métal/Savamment constellé de rimes de cristal ». Le poète accorde une pureté si lumineuse à ses vers qu'ils ressemblent aux matières précieuses qui ne sont pas corrompues par les facteurs externes. L'image de la couronne, signe de royauté, est importante : c'est symbole concret du statut élevé de la femme, mais elle est aussi « énorme ». Si elle est énorme, elle est lourde aussi et rend plus imprenable la prison figurative où la femme est ensevelie, limitant sa capacité de bouger. Cet emprisonnement est renforcé dans les vers 10 à 14, où le poète s'adresse à la femme en tant que « mortelle Madone ». Le mot « Madone » exprime la divinité de la femme, tandis que « mortelle » rend plus fragile cette divinité sans pour autant lui restituer son humanité. En lui attribuant la mortalité, le poète la rend vulnérable et éphémère, lui accordant seulement la caractéristique humaine qui la rend victime de la volonté du poète : il s'agit ici d'un usage paradoxal de l'humanité de la femme pour la déshumaniser encore. L'image du manteau « barbare, roide et lourd et doublé de soupçon » qui domine ces vers 10 à 14 est né de la jalousie du poète, déjà établi dans le vers 4. Le soupçon se joint à la jalousie; et ces deux émotions approfondissent le désir du poète d'assurer que la femme reste emprisonnée. Le poète fait donc un « lourd » manteau pour ajouter au poids de l'énorme couronne qui assure que la femme ne bouge pas. Le fait que ce manteau est « barbare » et « roide » ajoute un aspect militaire au désir possessif du poète qui est confirmé par son observation que ce manteau servira d'une « guérite » pour enfermer les charmes de la femme. Le manteau devient une espèce de sentinelle qui se place sur le corps même de la femme pour assurer qu'elle ne gagne pas la liberté. Cette image renforce le désir du poète que la beauté de la femme soit seulement à lui. Le manteau est brodé par les larmes du poète plutôt que par des perles, renforçant l'emprisonnement de la femme dans « le plus noir coin » du cœur du poète. Donc, dans les vers 7 à 14, la prison de la femme est construite, chaque addition à cette prison contribuant à la dégradation et à l'emprisonnement de la femme-déesse.

Le désir du poète pour la femme est traité dans les vers 15 à 18, se métamorphosant en une robe qui couvre et emprisonne son corps. Cette image suggère l'agression sexuelle de la femme, confirmée par la description de ce désir comme étant « frémissant » et « onduleux », deux termes profondément physiques et dans ce contexte chargés d'allusions sexuelles. Le désir du poète est aussi décrit, dans les vers 16 et 17, comme une activité physique qui vivifie et qui épuise, « qui monte et qui descend, /Aux points se balance, aux vallons se repose ». Ce désir conduit le poète à des hauteurs de plaisirs et aux profondeurs de négation. On pourrait dire que le poète se sent tiraillé entre son désir sexuel pour la femme et son désir de la garder pure, sentiment qui l'a conduit à l'emprisonner. Cependant, c'est l'expression de ce désir sexuel qui complète l'image de la robe : le poète désire « [revêtir] d'un baiser » le corps de la femme. Ce corps est « blanc et rose », deux couleurs évoquant la fraîcheur de la chaste beauté du corps nu de la femme. Le désir du poète de vêtir cette chaste beauté d'une robe qui représente à la fois le désir et un baiser suggère un désir de la corrompre sexuellement. Nous avons déjà établi qu'une motivation importante pour l'emprisonnement de la femme est le désir de faire du mal à la femme sans ne lui accorder aucune chance de s'échapper. La façon dont le poète réfléchit capricieusement à la possibilité de corrompre sexuellement la femme est un autre exemple du sadisme. En emprisonnant dans son imagination la femme, le poète est libre de faire d'elle exactement ce qu'il veut. De plus, savoir qu'il pourrait corrompre la femme s'il le voulait est aussi doux pour le poète que l'exécution même de cette corruption, la façon dont le poète joue avec le destin de la femme, lui dégradant et renforçant le sadisme du poète.

Les vers 19 à 22 renforcent à la fois la déification de la femme, le sadisme du poète envers cette divinité et la volonté du poète de garder la beauté de la femme pour lui seul. Le poète imagine, dans le vers 19, qu'il fait « de beaux souliers/de satin » pour la femme, construit de son respect. Bien que la riche matière de satin soit utilisée pour évoquer le respect du poète, ce respect est néanmoins nuancé par le sadisme. Le poète propose de mettre ces souliers sur les « pieds divins humiliés » de la femme, démontrant le plaisir du poète à l'emprisonner et à la rendre impuissante. Dans les vers 21 et 22, ces souliers « emprisonnent » les pieds de la femme « dans une molle étreinte » et garde « l'empreinte » des pieds comme « un moule fidèle ». Dans ce premier usage du mot « emprisonner », la prison de la femme devient explicite. Les souliers cimentent l'incapacité de la femme de bouger, renforçant la faiblesse de la femme en contraste

avec la force du poète. La femme est déjà emprisonnée par les autres vêtements construits des émotions du poète. Maintenant, ce n'est que la « molle étreinte » des souliers de satin, matière belle et fragile, qui est nécessaire pour cimenter sa prison. Cette image renforce aussi la glorification sadique de la femme qui caractérise le poème, car dans le vers 22, les souliers servent aussi de « moule fidèle » pour garder l'empreinte des pieds de la femme. Le poète glorifie la beauté de la femme en prenant un plaisir sadique, dans son imagination, d'emprisonner sa beauté et de dégrader la femme en niant ainsi sa liberté.

Dans les vers 23 à 28, le poète désire mettre aux pieds de la femme un marchepied construit sous forme d'une « Lune d'argent ». Cette forme d'une lune glorifie la femme, car la lune est symbole de la divinité céleste de la femme. Construire le marchepied de la riche matière de l'argent augmente donc la glorification de la figure féminine. Cependant, ce n'est pas l'image du marchepied qui domine dans les vers 23 à 28, mais celle du serpent qui le remplacera.

Observons l'intégralité de ces vers :

Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,
Pour Marchepied tailler une Lune d'argent,
Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
Sous tes talons, afin que tu foules et railles,
Reine victorieuse et féconde en rachats,
Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.

En mettant sous les talons de la femme un serpent, le poète fait d'elle l'incarnation de l'image traditionnelle catholique de la Vierge Marie, qui est toujours représentée avec un serpent sous les talons. Celle-ci est une image iconique de la force de la pureté de la Vierge, qui symboliquement est dotée du pouvoir de nous aider à résister à la tentation. Dans cette représentation de Baudelaire, la Vierge résiste à la tentation, l'écrasant sous ses pieds. Dans ces vers 23 à 28, c'est justement la tentation éprouvée par le poète qui est foulée par la femme tandis que le serpent lui « mord les entrailles ». La femme « [foule] » le serpent, résistant alors à la tentation, mais elle le « raille » aussi. Elle semble talonner le désir du poète, lui défiant d'agir de façon impulsive à son désir, toujours en le lui refusant. Le vers 27 présente aussi la femme comme « Reine victorieuse et féconde en rachats », renforçant notre dernière conclusion que la femme écrase et foule la tentation sentie par le poète par la pureté religieuse. La femme, tant qu'elle est déesse

pure, représente la Rédemption pour le poète, et succomber à son désir pour elle représentera la fin de la possibilité de cette Rédemption. Quant au poète, son attitude envers son désir dans ces vers semble sadomasochiste. La tentation est décrite comme un « Serpent qui [lui] mord les entrailles », rendant la tentation synonyme de la douleur physique. Nous avons déjà établi que la tentation lui est douce et douloureuse, mais il prend un plaisir égal dans chacune de ces émotions, démontrant alors son masochisme. Cependant, dans le vers 28, le désir nuancé du poète se transforme en « monstre tout gonflé de haine et de crachats », la haine imprégnant son désir pour la femme qui lui est niée et intensifiant le désir du poète de lui faire mal.

Maintenant que la haine joue un rôle important dans le désir du poète pour la femme, ce désir et la tentation d'y succomber augmentent dans les vers 29 à 36. Dans les vers 29 et 30, le poète promet à la femme que ses pensées feront hommage à elle, « la Reine des Vierges » sous forme de des cierges devant son autel. Le poète regarde la femme « toujours avec les yeux de feu ». La femme est emprisonnée dans le regard fixe et l'esprit du poète, l'image des yeux de feu » du poète renforçant l'emprisonnement en créant une barrière de feu devant elle, l'empêchant de s'échapper et empêchant le poète de l'approcher. Le poète rend de plus en plus inaccessible la femme qu'il a emprisonnée pour mieux prendre possession d'elle. Dans le vers 30, la femme est nommée « Reine des Vierges », et c'est justement pour la garder vierge et toujours reine que le poète se sépare d'elle malgré son désir qui est évoqué dans l'image passionnée des « yeux de feu ». Donc, dans ces vers 29 et 30, la totalité de l'esprit de ce poème et le masochisme de son poète est incarnée. Dans son imagination, le poète a imposé tous les prisons décrites dans le poème pour séparer la femme du monde et pour assurer que la beauté de la femme ne reste qu'à lui. Cette beauté est synonyme de la chaste beauté de la Vierge. En déifiant ainsi la femme, et en lui enlevant ses caractéristiques humaines, le poète la rend inaccessible à lui et se trouve incapable d'agir sur son désir pour elle. S'il agit, il détruira la beauté qu'il admire et qu'il protège par l'emprisonnement.

Les vers 33 à 36 représentent l'apogée de l'inaccessibilité de la femme et le désir du poète pour elle. Dans la constatation « tout en moi te chérit et t'admire », le poète souligne son admiration. Les parfums « Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe » montent vers la femme comme dans une cérémonie religieuse, la glorifiant et renforçant sa divinité et alors son inaccessibilité. Ces

vapeurs sont métaphores pour le désir du poète, ce désir se transformant en parfums pour mieux atteindre et toucher la femme, car elle est protégée de toute interaction physique. L'état d'âme du poète est décrit comme un « Esprit orageux », montrant l'intensité de son désir ainsi que le conflit intérieur qui conduit son Esprit à monter « sans cesse » vers la femme, malgré l'inaccessibilité de cette dernière. Le masochisme du poète lui est maintenant plus douloureux que doux. La pureté de la beauté de la femme-déesse, qui avait avant inspiré autant d'éloges que de désir de la briser, ne provoque maintenant qu'un désir si intense qu'il est maintenant incessant et intolérable.

Dans la deuxième partie du poème, qui comprend les vers 37 à 44, le poète détruit la distance entre lui et la femme-déesse, une distance qu'il a lui-même créée. La lutte masochiste entre le désir sexuel et le désir de garder la femme pure, efforts qui caractérisent ce récit, atteignent un point culminant. Regardons l'intégralité de ces vers :

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !

Selon le poète, cet assassinat imaginaire sert à «compléter [son] rôle de Marie » et à « mêler l'amour avec la barbarie ». La barbarie dans cet assassinat est évidente. En l'appelant une « volupté noire », le poète prend évidemment un plaisir sadique dans l'assassinat. Les sept couteaux faits des sept péchés capitaux représentent une corruption symbolique de la femme qui est cruelle et douloureuse pour elle. Selon Emmanuel, cette image est « une parodie sacrilège des souffrances qu'éprouve à la vue de son Fils la Vierge des sept Douleurs »¹⁸³. Ces couteaux sont « bien affilés », et prennent « le plus profond de [l'amour de la femme] pour cible » : ils sont clairement faits pour pénétrer le plus profondément possible dans le cœur de la femme et pour infliger un maximum de douleur. L'agonie de la femme est exprimée dans les deux derniers vers, si frappants : « Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant, /Dans ton Cœur sanglotant, dans

¹⁸³ Emmanuel P. 1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*.p.41

ton Cœur ruisselant ! ». L'état du cœur de la femme est exprimé dans des termes vifs et presque onomatopéiques : par le rythme de ces vers, et par l'anaphore, on entend les sanglots de la femme, sa difficulté à respirer, et comment son cœur est « ruisselant », sans doute de sang. Le meurtre est décrit dans les termes les plus brutaux et les plus cruels. Le poète qui inflige cette douleur à la femme se décrit comme « jongleur insensible », une confession du sadisme qui le conduit à commettre cet acte. Le mot « jongleur » est aussi très important, car le poète rend le meurtre de la femme équivalent à un spectacle au cirque. Par ce meurtre le poète renie effectivement l'humanité de la femme. Il est donc facile d'identifier la barbarie de cet acte. Cependant, le rôle de l'amour là-dedans est plus difficile à identifier. Le poète constate qu'il tue la femme pour « compléter [son] rôle de Marie ». Il avoue ainsi que la femme qu'il a glorifiée et qu'il a emprisonnée ne joue qu'un rôle en étant déifiée, achevant ainsi sa dégradation de la femme. Cependant, il ne faut surtout pas oublier que c'est en comparant la femme à la Vierge Marie que le poète exprime son admiration pour sa pureté de sa beauté, une pureté qui a conduit le poète à éprouver un désir violent, à la fois, de corrompre cette beauté et de la garder pure, mais emprisonnée, possédée par lui. En tuant la femme, le poète assure qu'elle restera Vierge et que sa beauté restera pure. En la tuant avec sept couteaux forgés des sept péchés capitaux, le poète martyrise la femme : elle est tuée par le péché, mais elle reste pure, et surtout, à *lui*. Comme nous avons constaté *supra*, la mort est l'ultime forme de possession.

Ces thèmes de la dégradation de la femme par sa déification, ainsi que la déification transformée en un moyen de possession, se trouvent également dans *Aurélia*. Dans le chapitre 7 de la partie 1, le narrateur avoue que la mort d'Aurélia, qui cause sa déification, fournit au narrateur un moyen de la posséder enfin : « elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie »¹⁸⁴. La femme est ainsi objectivée, car elle est rendue comme un objet auquel le poète peut faire ce qu'il désire. La dégradation dans cette remarque est évidente même au poète lui-même, car il le poursuit avec une confession que son désir du mort d'Aurélia constitue une « égoïste pensée que [sa] raison devait payer plus tard d'amers regrets »¹⁸⁵. Cependant, dans l'extrait d'*Aurélia* dont on a fait l'analyse (Annexe 4), le narrateur n'est pas en état même d'*avouer* cette pensée, encore moins de raisonner qu'elle est « égoïste ». Ce que le narrateur sait dans notre extrait est

¹⁸⁴ *Aurélia*.I.VII.p.14

¹⁸⁵ *Aurélia*.I.VII.p.14

qu'Aurélia est une « déesse rayonnante » et responsable pour le « miracle » de la manifestation d'ordre dans l'univers. On a déjà révélé que chaque vague de guerre violente sur la terre lui inflige de la douleur, car « partout mourait, pleurait, languissait l'image souffrante de la Mère éternelle ». La continuation éternelle de la « scène sanglante d'orgie et de carnage que les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles » représente comment le péché, la guerre et la destruction de la création inflige la douleur à la divinité d'Aurélia. D'une façon similaire au poète d'*A Une Madone*, le narrateur prend la femme au piège. Aurélia n'est pas mise dans une niche, comme une statue, elle est, cependant, prise dans « le coin le plus noir » du cœur de Nerval : son inconscient, la partie de lui qui inflige les tortures les plus horribles et les plus incessantes sur elle. Dans l'extrait d'*Aurélia* traitant de l'évolution de l'univers, et dans notre *À Une Madone*, le narrateur et le poète emploient leur imagination pour déifier la femme, afin d'utiliser ce pouvoir imaginaire pour cimenter leur possession de la femme et pour prendre un plaisir sadique de son objectivation, qui la prive de son humanité.

Concentrons-nous maintenant sur le thème de l'imagination pour posséder la femme qui est rendue divine par cette même imagination. En faisant d'Aurélia la divinité de l'imagination du narrateur, le narrateur peut mieux la posséder. Tout le récit d'*Aurélia* est caractérisé par les tentatives désespérées du narrateur de posséder et de garder Aurélia en prison dans son imagination. Au moment même de la mort d'Aurélia, elle est interdite au narrateur. Dans la scène¹⁸⁶ où le narrateur la suit dans un jardin sombre, elle le fuit et disparaît, plongeant l'univers dans la nuit. Dans la maison des ancêtres, l'oncle du narrateur lui interdit de rejoindre le monde des esprits, disant « Ne te hâte pas (...) de te réjouir, car tu appartiens encore au monde d'en haut et tu as à supporter de rudes années d'épreuves »¹⁸⁷. Dans tous les chapitres qui suivent notre extrait, le narrateur échoue constamment dans sa tentative de posséder Aurélia. Le récit, dans sa totalité, raconte l'histoire des tentatives et des échecs du narrateur pour posséder Aurélia, et l'angoisse violente qui suit chaque échec.

La situation du poète d'*À Une Madone* est peu différente de celle du narrateur d'*Aurélia*. Le poète a bel et bien utilisé son imagination pour déifier et alors pour attraper la femme et il ne

¹⁸⁶*Ibid.*I.IV. p.7

¹⁸⁷*Ibid.*I.IV. p.8

court pas incessamment après d'elle pour essayer de la rattraper quand elle s'échappe. Cependant, le poète craint cette possibilité, et consacre toute la première partie du poème à la fortification de la prison de la femme-déesse. Il est pris dans une intense lutte intérieure entre son désir sexuel et celui de préserver la chaste beauté de la femme, prenant toujours un plaisir masochiste à ce conflit ainsi que de l'idée que la femme est emprisonnée par lui, entièrement à sa merci. Dans la punition d'Aurélia dans son imagination, Nerval prend un plaisir sadique similaire, lui infligeant vague après vague de guerre et de paix, reconstruisant l'ordre du monde créé par Aurélia seulement pour avoir le plaisir de le re-détruire. Aurélia, et la femme dans *À Une Madone*, sont emprisonnées par l'imagination du poète qui construit des pièges pour l'attraper à jamais. Aurélia est attrapée par la guerre et le sang, mais aussi par l'eau, quand elle se trouve abandonnée par ses frères Éloïms pendant l'inondation universelle et près de se noyer. La Madone de Baudelaire est attrapée par les vers du poète, par sa jalousie, par son désir, émotions transformées en habits pour l'attraper physiquement et l'empêcher de s'échapper. Elle est attrapée par les pensées du poète qui se transforment en feu. Nerval et Baudelaire créent des barrières, à la fois physiques et symboliques, pour garder leurs déesses en leur possession pour eux. Donc, dans Nerval et dans Baudelaire, la déification de la femme dans l'enlèvement de son humanité ne sert qu'à mieux l'attraper et la posséder. En faisant de la femme une déesse, Nerval et Baudelaire lui enlèvent sa volonté, sa voix, même la possibilité de bouger et de se sauver. L'imagination est donc une arme pour effectuer cette possession à travers la dégradation par la divinité.

3.6 Conclusion

Dans notre étude de la destruction de l'innocente beauté de la femme et son objectivation, de la femme, nous avons observé comment le narrateur / poète joue un rôle actif plutôt que passif dans son univers imaginaire. Il n'est pas seulement la victime angoissée de ses rêves, comme nous avons tenté de le montrer dans le chapitre précédent, il a aussi la capacité d'utiliser son imagination pour créer des victimes, pour effectuer, dans ses visions imaginaires et brutalement réalistes, la chute sanglante de civilisations puissantes, l'expérience de la douleur et de la tristesse, du viol et de la possession. Pour punir la femme, et pour y prendre un plaisir sadique, le poète commet tous ces crimes dans son imagination. Le narrateur ou le poète n'est donc qu'une

personne perdue dans les paysages infernaux de ses propres rêves. C'est aussi une personne qui peut transformer ces rêves, qui peut créer d'autres paysages, qui peut utiliser l'imagination pour infliger aux autres la même extase et la même douleur que l'imagination lui impose..

Chapitre 4

Conclusion

Comme nous avons expliqué dans le chapitre 1, le but de cette thèse est d'étudier la représentation d'imagination passive et active dans *Aurélia* et une sélection de poèmes des *Fleurs du Mal*, et de déterminer s'il existe des similarités thématiques entre le traitement de ces deux éléments par Nerval et Baudelaire. Le but de cette conclusion est de constater de façon critique si l'on a bel et bien arrivé à illustrer, d'une manière convaincante, les similarités thématiques que l'on croit se trouvent dans ces deux textes.

Pour établir si les similarités thématiques entre *Aurélia* et *Les Fleurs du Mal* existent, nous avons entrepris l'étude de deux thèmes différents : l'exil (chapitre 2) et la femme (chapitre 3). Dans le chapitre 2, nous avons observé, dans l'analyse de l'interaction de Nerval et Baudelaire avec la ville de Paris, comment le narrateur/poète joue un rôle passif dans son imagination, et comment cette même imagination passive intensifie les sentiments d'exil de Dieu qui se trouvent chez lui. Nous avons également dévoilé comment le narrateur/poète utilise son imagination pour sortir de cet exil, transformant son rôle passif dans son imagination en rôle actif. Nous avons conclu que la manière dont Nerval et Baudelaire présentent l'exil est d'une similarité frappante. Dans l'image du cygne de Baudelaire, dont la voix se dirige vers le ciel, pleurant auprès du ciel pour la pluie, se trouve la douleur de Nerval, tentant désespérément de participer à la messe et oubliant ses prières. En entrevoyant les spectres ne promettant qu'une apocalypse de l'esprit, Nerval et Baudelaire contemplent partout leur exil du ciel, ainsi qu'un besoin personnel de plus en plus désespéré de se libérer de cet exil. Donc, la façon dont Nerval et Baudelaire vivent toute l'angoisse et la torture de l'exil de leur imagination passive est très similaire.

Cependant, c'est dans la manière où Nerval et Baudelaire transforment ce rôle passif en rôle actif qu'il existe une divergence significative. Nerval choisit de se conformer aux attentes de Dieu pour atteindre la Rédemption ; Baudelaire préfère se réfugier chez Satan plutôt que d'agir d'une pareille manière. Nerval trouve le chemin de Rédemption dans le comportement christique, et dans un message qui lui est communiqué par un langage divin que le chemin vers la Rédemption se trouve dans la restauration de l'ordre dans l'univers. Initié à un rite mystique, Nerval se croit

chargé d'une mission divine, celle de rectifier une erreur faite par Dieu dans la création du monde, et c'est ainsi qu'il croit pouvoir retrouver Aurélia et connaître l'unification spirituelle avec elle. Baudelaire refuse de se libérer de son exil et de subir une douloureuse nuit noire de l'âme et une série de dures épreuves spirituelles. En se tournant vers Satan, il s'unifie à un univers d'exilés, de pécheurs et « d'inventeurs », êtres qui lui ressemblent et qui partagent son exil de Dieu. Chez Satan, le roi des exilés, Baudelaire trouve le confort et le soulagement qui lui sont niés par Dieu. La manière dont Nerval et Baudelaire se libèrent de leur exil et transforment leur imagination passive en imagination active représente alors la différence la plus importante entre le traitement de l'exil et de la Rédemption par ces deux hommes de lettres.

Malgré cette grande divergence entre la manière dont Nerval et Baudelaire entreprennent la transformation de l'imagination passive en imagination active, nous avons montré, dans le chapitre 2, que leur expérience de l'exil, ainsi que leur désir d'utiliser l'imagination pour en sortir, les unifient et rendent *Aurélia* similaire à *Les Fleurs du Mal*. Nous pouvons donc conclure que quand il s'agit de leur traitement de l'exil et le désir d'en sortir, il existe des similarités frappantes entre Nerval et Baudelaire.

Dans le chapitre 3, nous avons constaté l'accroissement du rôle actif de Nerval et Baudelaire dans leur imagination. Maintenant que le narrateur/poète s'est servi de son imagination pour se libérer de son exil en prenant un rôle actif dans son imagination, le narrateur/poète exploite cette imagination active pour infliger à une autre personne la torture qu'il a lui-même survécue. Pour Nerval et Baudelaire, c'est la femme qui est assujettie à cette torture. Nous avons déduit que Nerval et Baudelaire ont tous les deux des tendances sadiques, prenant un plaisir pervers en la possession de la femme et la destruction de sa beauté et de son innocence par la violence brutale et sexuelle. Pour se venger d'Aurélia, Nerval transforme le bel univers qu'elle a créé en un enfer sanglant caractérisé par la brutalité et la violence éternelles, restaurant plusieurs fois l'ordre seulement pour avoir le plaisir de le re-détruire. Baudelaire assujettit le corps de la femme à une punition similaire, faisant de la femme un objet qui existe pour être violé, brutalisé et finalement tué, restant ainsi toujours en la possession du poète. Le genre de torture infligée à la femme, ainsi que les motivations pour cette torture, sont donc très similaires chez Nerval et Baudelaire.

Nous avons identifié que la différence la plus importante entre Nerval et Baudelaire dans leur dégradation de la femme est que Baudelaire est parfaitement conscient de son désir de blesser la femme, pendant que ce désir reste refoulé chez Nerval. Pendant qu'il détruit l'univers d'Aurélia, Nerval n'avoue à aucun moment que c'est lui le destructeur : il frémit en pensant aux guerres qu'il a lui-même créées et il se sent noyé dans le désespoir quand il contemple la nature éternelle de la souffrance. Cependant, bien que le désir de blesser la femme reste refoulé chez Nerval, le degré de son sadisme, ainsi que la violence de ses tortures imaginaires de la femme sont égaux à ceux de Baudelaire. Nous avons donc conclu que la représentation de la torture imaginaire de la femme chez Nerval et Baudelaire sont bel et bien similaires.

Ayant examiné en détail la représentation de l'irréel par Nerval et Baudelaire, et ayant clairement désigné les similarités et les différences entre ces représentations, notre conclusion est qu'il existe bel et bien les similarités entre le traitement nervalien et baudelairien de l'imagination, notamment dans leur emploi de l'imagination passive et active.

Liste d'ouvrages consultés

- Bachelard G. 1943. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti : Paris.
- Bachelard G. 1948. *La terre et les rêveries du repos*. Librairie José Corti : Paris.
- Baudelaire C. (ed. Starkie E) 1980. *Les Fleurs du Mal*. Blackwell's French Texts : Oxford.
- Baudelaire C. *Mon cœur mis à nu*. www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm. (Consulté le 27 juillet 2011).
- Bays G. M. 1967. The Orphic Vision of Nerval, Baudelaire, and Rimbaud. *Comparative Literature Studies* 4 (1/2).
- Beaumarchais (et al). 1987. *Dictionnaire des littératures de la langue française*. Bordas : Paris
- Béguin A. 1945. *Gérard de Nerval*. Librairie José Corti : Paris.
- Bercot M. (et al). 1986. *Le rêve et la vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval*. C.D.U. et SEDES réunis : Paris.
- Blood S. 1997. *Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith*. Stanford University Press: Stanford.
- Cary M et al. 1949. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford at the Clarendon Press.
- Catani D. 2007. Notions of Evil in Baudelaire. *The Modern Language Review* 102 (4).
- De Calan D. et al. 2009. *Dixel Dictionnaire: Edition Limitée Le Robert*. Dictionnaires Le Robert : Paris.
- Eagleton T. 1983 *Literary Theory : An Introduction*. Basil Blackwell: Oxford.
- Emmanuel P. 1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*. Éditions du Seuil : Paris.
- Fairlie A. 1981. *Imagination and Language : Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Jackson J.E. 1982. *La Mort Baudelaire : Essai sur 'Les Fleurs du Mal'*. Études Baudelairiennes X Nouvelle Serie – II : Neuchâtel.
- Jeanneret M. 1978. *La Lettre Perdue : Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. Flammarion: Paris.
- Knapp B. 1980. *Gérard de Nerval: The Mystic's Dilemma*. University of Alabama Press.
- Marie A. 1955. *Gérard de Nerval: le poète et l'homme*. Hachette : Paris.
- Miller D. 1982. *There and here : a meditation on Gérard de Nerval*. Bran's Head Books: Somerset.
- Nerval G. 1855. *Aurélia* (<http://www.livres-et-ebooks.fr/ebooks/Aur%C3%A9lia-3083>) Consulté le 17 janvier 2011.
- Pichois C. 1967. *Baudelaire : Études et Témoignages*. Éditions de la Baconnière Neuchatel.
- Porter L.M. 1976. Mourning and Melancholia in Nerval's "Aurélia". *Studies in Romanticism* 15 (2).p.289-306.
- Poulet G. 1980. *La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud*. PUF écriture : Paris.
- Poulet G. 1987. *La pensée indéterminée II : Du Romantisme au début du XXe siècle*. PUF écriture : Paris.
- Quesnel M. 1987. *Baudelaire solaire et clandestin*. PUF Écrivains : Paris.
- Richard J.P. 1955. *Poésie et profondeur*. Editions du Seuil : Paris.
- Richer J. 1970. Nerval : Expérience et Création. *Hachette* : Paris.
- Richer J. 1971. Nerval au Royaume des Archétypes. *Archives des Lettres Modernes* 11(130).

- Rincé D. and Lecherbonnier B. 1986. *Littérature : Textes et documents XIXe siècle* Nathan : Paris.
- Rinsler N. 1963. Gérard de Nerval, Fire and Ice. *The Modern Language Review* 58 (4). Pp.495-499. p.289 – 306.
- Rinsler N. 1963. Gérard de Nerval's Celestial City and the Chain of Souls. *Studies in Romanticism* 2 (2). p.87-106.
- Ruff M.A. 1966. *Baudelaire: Connaissance des Lettres* Hatier : Paris.
- Ruff M.A. 1972. *L'Esprit du Mal et L'esthétique baudelairienne*. Slatkine Reprints : Geneva.
- Salvan J. 1960 Le sens de la chute dans l'œuvre de Baudelaire. *The French Review* 34 (2). p.127-139.
- Starkie E. 1957. *Baudelaire*. Pelican Books: Great Britain.
- Vitanza E. Baudelaire on Drugs: Marijuana Consumption in the Age of Colonialism. (<http://evitanza.bol.ucla.edu/ baudelaire.html>). Consulté le 25 janvier 2011.
- Whitlow J.B. 1967. Baudelaire's 'Sept Vieillards' : A Case of Literary Identity. *The South Central Bulletin*. 27 (4) p. 4–8.
- Zink M. 1996. Nerval in the Library, or The Archives of the Soul *Representations* No. 56.p.96-105.

Annexes

Annexe 1

Extrait 1. *Aurélia* : Chapitre II. Parties IV et V.

IV.

Le sentiment qui résulta pour moi de ces visions et des réflexions qu'elles
amenaient pendant mes heures de solitude était si triste, que je me sentais comme
perdu. Toutes les actions de ma vie m'apparaissaient sous leur côté le plus
défavorable, et dans l'espèce d'examen de conscience auquel je me livrais, la
mémoire me représentait les faits les plus anciens avec une netteté singulière. Je ne
sais quelle fausse honte m'empêcha de me présenter au confessionnal ; la crainte
peut-être de m'engager dans les dogmes et dans les pratiques d'une religion
redoutable, contre certains points de laquelle j'avais conservé des préjugés
philosophiques. Mes premières années ont été trop imprégnées des idées issues de
la Révolution, mon éducation a été trop libre, ma vie trop errante, pour que
j'accepte facilement un joug qui, sur bien des points, offenserait encore ma raison.
Je frémis en songeant quel chrétien je ferais si certains principes empruntés au
libre examen des deux derniers siècles, si l'étude encore des diverses religions ne
m'arrêtaient sur cette pente. - Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre
mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains ; elle mourut de
fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne, et mon père lui-même
ne put diriger là-dessus mes premières idées. Le pays où je fus élevé était plein de
légendes étranges et de superstitions bizarres. Un de mes oncles qui eut la plus
grande influence sur ma première éducation s'occupait, pour se distraire,
d'antiquités romaines et celtiques. Il trouvait parfois, dans son champ ou aux
environs, des images de dieux d'empereurs que son admiration de savant me
faisait vénérer, et dont ses livres m'apprenaient l'histoire. Un certain Mars en
bronze doré, une Pallas ou Vénus armée, un Neptune et une Amphitrite sculptés
au-dessus de la fontaine du hameau, et surtout la bonne grosse figure barbue d'un
dieu Pan souriant à l'entrée d'une grotte, parmi les festons de l'aristoloche et du
lierre, étaient les dieux domestiques et protecteurs de cette retraite. J'avoue qu'ils
m'inspiraient alors plus de vénération que les pauvres images chrétiennes de
l'église et les deux saints informes du portail, que certains savants prétendaient
être l'Ésus et le Cernunnos des Gaulois. Embarrassé au milieu de ces divers
symboles, je demandai un jour à mon oncle ce que c'était que Dieu. « Dieu, c'est
le soleil », me dit-il. C'était la pensée intime d'un honnête homme qui avait vécu
en chrétien toute sa vie, mais qui avait traversé la Révolution, et qui était d'une
contrée où plusieurs avaient la même idée de la Divinité. Cela n'empêchait pas
que les femmes et les enfants n'allassent à l'église, et je dus à une de mes tantes
quelques instructions qui me firent comprendre les beautés et les grandeurs du
christianisme. Après 1815, un Anglais qui se trouvait dans notre pays me fit
apprendre le Sermon sur la Montagne et me donna un nouveau Testament... Je ne
cite ces détails que pour indiquer les causes d'une certaine irrésolution qui s'est
souvent unie chez moi à l'esprit religieux le plus prononcé.

Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti 40
ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, et comment le besoin de croire
qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis des
diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme (...)

Un poète allemand m'avait donné quelques pages à traduire et m'avait avancé une 45
somme sur ce travail. Je pris le chemin de sa maison pour lui rendre l'argent. En
tournant la barrière de Clichy, je fus témoin d'une dispute. J'essayai de séparer les
combattants, mais je n'y pus réussir. En ce moment, un ouvrier de grande taille
passa sur la place même où le combat venait d'avoir lieu, portant sur l'épaule
gauche un enfant vêtu d'une robe couleur d'hyacinthe. Je m'imaginai que c'était 50
saint Christophe portant le Christ, et que j'étais condamné pour avoir manqué de
force dans la scène qui venait de se passer. À dater de ce moment, j'errai en proie
au désespoir dans les terrains vagues qui séparent le faubourg de la barrière. Il
était trop tard pour faire la visite que j'avais projetée. Je revins donc à travers les
rues vers le centre de Paris. Vers la rue de la Victoire, je rencontrai un prêtre, et, 55
dans le désordre où j'étais, je voulus me confesser à lui. Il me dit qu'il n'était pas
de la paroisse et qu'il allait en soirée chez quelqu'un ; que si je voulais le consulter
le lendemain à Notre-Dame, je n'avais qu'à demander l'abbé Dubois.

Désespéré, je me dirigeai en pleurant vers Notre-Dame de Lorette, où j'allai me 60
jeter au pied de l'autel de la Vierge, demandant pardon pour mes fautes. Quelque
chose en moi me disait : « La Vierge est morte et tes prières sont inutiles. » J'allai
me mettre à genoux aux dernières places du chœur, et je fis glisser de mon doigt
une bague d'argent dont le chaton portait gravés ces trois mots arabes : *Allah !*
Mohamed! Ali ! Aussitôt plusieurs bougies s'allumèrent dans le chœur, et l'on
commença un office auquel je tentai de m'unir en esprit. Quand on en fut à l'Ave 65
Maria, le prêtre s'interrompit au milieu de l'oraison et recommença sept fois sans
que je pusse retrouver dans ma mémoire les paroles suivantes. On termina ensuite
la prière, et le prêtre fit un discours qui me semblait faire allusion à moi seul.
Quand tout fut éteint, je me levai et je sortis, me dirigeant vers les Champs-
Élysées.

Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. À plusieurs 70
reprises, je me dirigeai vers la Seine, mais quelque chose m'empêchait
d'accomplir mon dessin. Les étoiles brillaient dans le firmament. Tout à coup il
me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais
vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la
fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil 75
noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me
dis : « La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver
quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil ? » (...) Arrivé vers le
Louvre, je marchai jusqu'à la place, et, là, un spectacle étrange m'attendait. À
travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui 80
passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite

et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté, se rapprochant ou s'éloignant des étoiles qui grandissaient ou diminuaient tour à tour. Pendant deux ou trois heures, je contemplai ce désordre et je finis par me diriger du côté des halles. Les paysans apportaient leurs denrées, et je me disais : « Quel sera leur étonnement en voyant que la nuit se prolonge... »Cependant, les chiens aboyaient çà et là et les coqs chantaient. 85

Brisé de fatigue, je rentrai chez moi et je me jetai sur mon lit. En m'éveillant, je fus étonné de revoir la lumière. Une sorte de chœur mystérieux arriva à mon oreille ; des voix enfantines répétaient en chœur : *Christe! Christe! Christe!...* Je pensai que l'on avait réuni dans l'église voisine (Notre-Dame-des-Victoires) un grand nombre d'enfants pour invoquer le Christ. «Mais le Christ n'est plus ! me disais-je ; ils ne le savent pas encore ! »L'invocation dura environ une heure. Je me levai enfin et j'allai sous les galeries du Palais-Royal. Je me dis que probablement le soleil avait encore conservé assez de lumière pour éclairer la terre pendant trois jours, mais qu'il usait de sa propre substance, et, en effet, je le trouvais froid et décoloré. J'apaisai ma faim avec un petit gâteau pour me donner la force d'aller jusqu'à la maison du poète allemand. En entrant, je lui dis que tout était fini et qu'il fallait nous préparer à mourir. Il appela sa femme qui me dit : « Qu'avez vous? - Je ne sais, lui dis-je, je suis perdu. »Elle envoya chercher un fiacre, et une jeune fille me conduisit à la maison Dubois. 90 95 100

V.

Là mon mal reprit avec diverses alternatives. Au bout d'un mois j'étais rétabli. Pendant les deux mois qui suivirent, je repris mes pérégrinations autour de Paris. Le plus long voyage que j'aie fait a été pour visiter la cathédrale de Reims. Peu à peu, je me remis à écrire et je composai une de mes meilleures nouvelles. Toutefois, je l'écrivis péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade. Les corrections m'agitèrent beaucoup. Peu de jours après l'avoir publiée, je me sentis pris d'une insomnie persistante (...) Je me pris de querelle avec un facteur qui portait sur sa poitrine une plaque d'argent, et que je disais être le duc Jean de Bourgogne. Je voulais l'empêcher d'entrer dans un cabaret. Par une singularité que je ne m'explique pas, voyant que je le menaçais de mort, son visage se couvrit de larmes. Je me sentis attendri, et je le laissai passer. 105 110

(...) J'allai vers Saint-Eustache, où je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère. Les pleurs que je versai détendirent mon âme, et, en sortant de l'église, j'achetai un anneau d'argent (...) J'allai de là au Jardin des Plantes. Il y avait beaucoup de monde, et je restai quelque temps à regarder l'hippopotame qui se baignait dans un bassin. - J'allai ensuite visiter les galeries d'ostéologie. La vue des monstres qu'elles renferment me fit penser au déluge, et, lorsque je sortis, une averse épouvantable tombait dans le jardin. Je me dis : «Quel malheur ! Toutes ces femmes, tous ces enfants, vont rentrer mouillés !... »Puis je me dis : «Mais c'est plus encore ! c'est le véritable déluge qui commence. »L'eau s'élevait dans les rues voisines ; je descendis en courant la rue Saint-Victor, et, 115 120

dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment, l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller.

L'espoir rentra dans mon âme.

Extrait 2. Aurélia : Chapitre II. Parties V et VI

Vers le matin, je me promenai dans les salles. L'idée que j'étais devenu semblable 1
à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques
malades, et, m'approchant d'une statue de la Vierge, j'enlevai la couronne de
fleurs artificielles pour appuyer le pouvoir que je me croyais. Je marchai à grands
pas, parlant avec animation de l'ignorance des hommes qui croyaient pouvoir 5
guérir avec la science seule, et, voyant sur la table un flacon d'éther, je l'avalai
d'une gorgée. Un interne d'une figure que je comparais à celle des anges, voulut
m'arrêter, mais la force nerveuse me soutenait, et, prêt à le renverser, je m'arrêtai,
lui disant qu'il ne comprenait pas quelle était ma mission. Des médecins vinrent 10
alors, et je continuai mes discours sur l'impuissance de leur art. Puis je descendis
l'escalier, bien que n'ayant point de chaussures. Arrivé devant un parterre, j'y
entrai et je cueillis des fleurs en me promenant sur le gazon. Un de mes amis était
revenu pour me chercher. Je sortis alors du parterre, et, pendant que je lui parlais,
on me jeta sur les épaules une camisole de force, puis on me fit monter dans un
fiacre et je fus conduit à une maison de santé située hors de Paris. Je compris, en
me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi qu'illusions jusque-là.
Toutefois, les promesses que j'attribuais à la déesse Isis me semblaient se réaliser
par une série d'épreuves que j'étais destiné à subir. Je les acceptai donc avec
résignation. (...)

VI.

Je m'imaginai d'abord que les personnes réunies dans ce jardin avaient toutes 20
quelque influence sur les astres, et que celui qui tournait sans cesse dans le même
cercle y réglait la marche du soleil. Un vieillard, que l'on amenait à certaines
heures du jour et qui faisait des nœuds en consultant sa montre, m'apparaissait
comme chargé de constater la marche des heures. Je m'attribuai à moi-même une
influence sur la marche de la lune, et je crus que cet astre avait reçu un coup de
foudre du Tout-Puissant, qui avait tracé sur sa face l'empreinte du masque que
j'avais remarquée.

J'attribuais un sens mystique aux conversations des gardiens et à celles de mes
compagnons. Il me semblait qu'ils étaient les représentants de toutes les races de
la terre et qu'il s'agissait entre nous de fixer à nouveau la marche des astres et de
donner un développement plus grand au système. Une erreur s'était glissée, selon
moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de
l'humanité. Je croyais encore que les esprits célestes avaient pris des formes
humaines et assistaient à ce congrès général, tout en paraissant occupés de soins 35
vulgaires. Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art

cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions (...)

Cette pensée me conduisit à celle qu'il y avait une vaste conspiration de tous les êtres animés pour rétablir le monde dans son harmonie première, et que les communications avaient lieu par le magnétisme des astres, qu'une chaîne non interrompue liait autour de la terre les intelligences dévouées à cette communication générale, et les chants, les danses, les regards, aimantés de proche en proche, traduisaient la même aspiration. La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui, délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers (...)

Du moment que je me fus assuré de ce point que j'étais soumis aux épreuves de l'initiation sacrée, une force invincible entra dans mon esprit. Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux ; tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'encourager. Le langage de mes compagnons avait des tours mystérieux dont je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit ; - des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fentes ou d'ouvertures, des découpures de feuilles, des couleurs, des odeurs et des sons, je voyais ressortir des harmonies jusqu'alors inconnues. «Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle ? Tout vit, tout agit, tout se correspond ; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées ; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles. Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs ! »

Aussitôt je frémis en songeant que ce mystère même pouvait être surpris. « Si l'électricité, me dis-je, qui est le magnétisme des corps physiques, peut subir une direction qui lui impose des lois, à plus forte raison les esprits hostiles et tyranniques peuvent asservir les intelligences et se servir de leurs forces divisées dans un but de domination. C'est ainsi que les dieux antiques ont été vaincus et asservis par des dieux nouveaux ; c'est ainsi, me dis-je encore, en consultant mes souvenirs du monde ancien, que les nécromants dominaient des peuples entiers, dont les générations se succédaient captives sous leur sceptre éternel. Ô malheur ! la Mort elle-même ne peut les affranchir ! car nous revivons dans nos fils comme nous avons vécu dans nos pères, - et la science impitoyable de nos ennemis sait nous reconnaître partout. L'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissions, le premier geste, le nom de la chambre, - et toutes ces consécérations, et tous ces rites qu'on nous impose, tout cela établit une série heureuse ou fatale d'où l'avenir dépend tout entier. Mais si déjà cela est terrible selon les seuls calculs humains, comprenez ce que cela doit être en se rattachant aux formules mystérieuses qui établissent l'ordre des mondes. On l'a dit justement : rien n'est

indifférent, rien n'est impuissant dans l'univers ; un atome peut tout dissoudre, un atome peut tout sauver ! 80

«Ô terreur ! voilà l'éternelle distinction du bon et du mauvais. Mon âme est-elle la molécule indestructible, le globule qu'un peu d'air gonfle, mais qui retrouve sa place dans la nature, ou ce vide même, image du néant qui disparaît dans l'immensité ? Serait-elle encore la parcelle fatale destinée à subir, sous toutes ses transformations, les vengeances des êtres puissants ? »Je me vis amené ainsi à me demander compte de ma vie, et même de mes existences antérieures. En me prouvant que j'étais bon, je me prouvai que j'avais dû toujours l'être. «Et si j'ai été mauvais, me dis-je, ma vie actuelle ne sera-t-elle pas une suffisante expiation ? »Cette pensée me rassura, mais ne m'ôta pas la crainte d'être à jamais classé parmi les malheureux. Je me sentais plongé dans une eau froide, et une eau plus froide encore ruisselait sur mon front. Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée ; toutes mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois aussi sous les traits de la Vierge des chrétiens. La nuit me ramena plus distinctement cette apparition chérie, et pourtant je me disais : « Que peut-elle, vaincue, opprimée peut-être, pour ses pauvres enfants ? »Pâle et déchiré, le croissant de la lune s'amincissait tous les soirs et allait bientôt disparaître ; peut-être ne devons-nous plus le revoir au ciel ! Cependant, il me semblait que cet astre était le refuge de toutes les âmes sœurs de la mienne, et je le voyais peuplé d'ombres plaintives destinées à renaître un jour sur la terre. (...) 85 90 95 100

La figure bonne et compatissante de mon excellent médecin me rendit au monde des vivants. Il me fit assister à un spectacle qui m'intéressa vivement. Parmi les malades se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique, qui depuis six semaines se refusait à prendre de la nourriture. Au moyen d'un long tuyau de caoutchouc introduit dans son estomac, on lui faisait avaler des substances liquides et nutritives. Du reste, il ne pouvait ni voir ni parler et rien n'indiquait qu'il pût entendre. 105

Ce spectacle m'impressionna vivement. Abandonné jusque-là au cercle monotone de mes sensations ou de mes souffrances morales, je rencontrai un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence. Je me pris à l'aimer à cause de son malheur et de son abandon, et je me sentis relevé par cette sympathie et par cette pitié. Il me semblait, placé ainsi entre la mort et la vie, comme un interprète sublime, comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l'âme que la parole n'oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre. C'était l'oreille de Dieu sans le mélange de la pensée d'un autre. Je passais des heures entières à m'examiner mentalement, la tête penchée sur la sienne et lui tenant les mains. Il me semblait qu'un certain magnétisme réunissait nos deux esprits, et je me sentis ravi quand la première fois une parole sortit de sa bouche. On n'en voulait rien croire, et j'attribuais à mon ardente volonté ce commencement de guérison. Cette nuit-là, j'eus un rêve délicieux, le 110 115 120

premier depuis bien longtemps. J'étais dans une tour, si profonde du côté de la terre et si haute du côté du ciel, que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre. Déjà mes forces s'étaient épuisées, et j'allais manquer de courage, quand une porte latérale vint à s'ouvrir ; un esprit se présente et me dit : « Viens, frère !... »Je ne sais pourquoi il me vint à l'idée qu'il s'appelait Saturnin. Il avait les traits du pauvre malade, mais transfigurés et intelligents. Nous étions dans une campagne éclairée des feux des étoiles ; nous nous arrê tâmes à contempler ce spectacle, et l'esprit étendit sa main sur mon front comme je l'avais fait la veille en cherchant à magnétiser mon compagnon ; aussitôt une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir, et la divinité de mes rêves m'apparut souriante, dans un costume presque indien, telle que je l'avais vue autrefois. Elle marcha entre nous deux, et les prés verdissaient, les fleurs et les feuillages s'élevaient de terre sur la trace de ses pas... Elle me dit : « L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme; ces escaliers sans nombre que tu te fatiguais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui embarrassaient ta pensée, et maintenant rappelle-toi le jour où tu as imploré la Vierge sainte et où, la croyant morte, le délire s'est emparé de ton esprit. Il fallait que ton vœu lui fût porté par une âme simple et dégagée des liens de la terre. Celle-là s'est rencontrée près de toi, et c'est pourquoi il m'est permis à moi-même de venir et de t'encourager. »La joie que ce rêve répandit dans mon esprit me procura un réveil délicieux. Le jour commençait à poindre. Je voulus avoir un signe matériel de l'apparition qui m'avait consolé, et j'écrivis sur le mur ces mots : « Tu m'as visité cette nuit. »

Annexe 2. Les Fleurs du Mal : Le Cygne et Les Sept Vieillards

Le Cygne

À Victor Hugo

i

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, Pauvre et triste miroir où jadis resplendit L'immense majesté de vos douleurs de veuve, Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,	1
A fécondé soudain ma mémoire fertile, Comme je traversais le nouveau Carrousel. Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel) ;	5
Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques, Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.	10
Là s'étalait jadis une ménagerie ; Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,	15
Un cygne qui s'était évadé de sa cage, Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec	20
Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, Et disait, le cœur plein de son beau lac natal : « Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre ? » Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,	
Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide, Vers le ciel ironique et cruellement bleu, Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,	25

Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

ii

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, 30
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous, 35

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus ! 40

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard ;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs 45
Et tettent la Douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île, 50
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !

Les Sept Vieillards

À Victor Hugo

Fourmillante cité, cité pleine de rêves, 1
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Un matin, cependant que dans la triste rue 5
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros 10
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes,
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes, 15
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée
Dans le fiel ; son regard aiguisait les frimas,
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,
Se projetait, pareille à celle de Judas. 20

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes. 25
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,
Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu, 30

Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
 Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,
 Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
 Car je comptai sept fois, de minute en minute, 35
 Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
 Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
 Songe bien que malgré tant de décrépitude
 Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel ! 40

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième.
 Sosie inexorable, ironique et fatal,
 Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ?
 - Mais je tournai le dos au cortège infernal.

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double, 45
 Je rentraï, je fermai ma porte, épouvanté,
 Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
 Blessé par le mystère et par l'absurdité !

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;
 La tempête en jouant déroutait ses efforts, 50
 Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
 Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords !

Annexe 3. Les Fleurs du Mal : Abel et Caïn et Les Litanies de Satan

Abel et Caïn

I

Race d'Abel, dors, bois et mange ; Dieu te sourit complaisamment.	1
Race de Caïn, dans la fange Rampe et meurs misérablement.	
Race d'Abel, ton sacrifice Flatte le nez du Séraphin !	5
Race de Caïn, ton supplice Aura-t-il jamais une fin ?	
Race d'Abel, vois tes semailles Et ton bétail venir à bien ;	10
Race de Caïn, tes entrailles Hurlent la faim comme un vieux chien.	
Race d'Abel, chauffe ton ventre À ton foyer patriarcal ;	
Race de Caïn, dans ton antre Tremble de froid, pauvre chacal !	15
Race d'Abel, aime et pullule ! Ton or fait aussi des petits.	
Race de Caïn, cœur qui brûle, Prends garde à ces grands appétits.	20
Race d'Abel, tu croûs et broutes Comme les punaises des bois !	
Race de Caïn, sur les routes Traîne ta famille aux abois.	

II

Ah ! Race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant ! 25

Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment ;

Race d'Abel, voici ta honte :
Le fer est vaincu par l'épieu ! 30

Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu !

Les Litanies de Satan

O toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges, 1

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

O Prince de l'exil, à qui l'on a fait du tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort, 5

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familial des angoisses humaines,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
Enseignes par l'amour le goût du Paradis. 10

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

O toi qui de la mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, - une folle charmante!

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

15

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
 Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
 Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,

20

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux
 Où dort enseveli le peuple des métaux,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi dont la large main cache les précipices
 Au somnambule errant au bord des édifices,

25

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os
 De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

30

Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,
 Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui poses ta marque, ô complice subtil,
 Sur le front du Crésus impitoyable et vil,

35

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui mets dans les yeux et dans le cœur des filles
 Le culte de la plaie et l'amour des guenilles,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
 Confesseur des pendus et des conspirateurs,

40

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

45

PRIÈRE

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnas, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence!
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront!

50

Annexe 4. Aurélia : Chapitre I. Parties VII et VIII.

On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits, de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'études et de fragments de songes que ma préoccupation rendait plus sensible ou qui en prolongeait la durée. Je ne m'arrêtais pas aux traditions modernes de la création. Ma pensée remontait au-delà : j'entrevois, comme en un souvenir, le premier pacte formé par les génies au moyen de talismans. J'avais essayé de réunir les pierres de la Table sacrée, et de représenter à l'entour les sept premiers Éloïm qui s'étaient partagé le monde.

Ce système d'histoire, emprunté aux traditions orientales, commençait par l'heureux accord des Puissances de la nature, qui formulaient et organisaient l'univers. - Pendant la nuit qui précéda mon travail, je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création. Du sein de l'argile encore molle s'élevaient des palmiers gigantesques, des euphorbes vénéneux et des acanthes tortillées autour des cactus ; - les figures arides des rochers s'élançaient comme des squelettes de cette ébauche de création, et de hideux reptiles serpentaient, s'élargissaient ou s'arrondissaient au milieu de l'inextricable réseau d'une végétation sauvage. La pâle lumière des astres éclairait seule les perspectives bleuâtres de cet étrange horizon ; cependant, à mesure que ces créations se formaient, une étoile plus lumineuse y puisait les germes de la clarté.

VIII.

Puis les monstres changeaient de forme, et, dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sur des pattes gigantesques ; l'énorme masse de leurs corps brisait les branches et les herbages, et, dans le désordre de la nature, ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs. Tout à coup une singulière harmonie résonna dans nos solitudes, et il semblait que les cris, les rugissements et les sifflements confus des êtres primitifs se modulassent désormais sur cet air divin. Les variations se succédaient à l'infini, la planète s'éclairait peu à peu, des formes divines se dessinaient sur la verdure et sur les profondeurs des bocages, et, désormais domptés, tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes ; d'autres revêtaient, dans leurs transformations, la figure des bêtes sauvages, des poissons et des oiseaux.

Qui donc avait fait ce miracle ? Une déesse rayonnante guidait, dans ces nouveaux avatars, l'évolution rapide des humains. Il s'établit alors une distinction de races qui, partant de l'ordre des oiseaux, comprenait aussi les bêtes, les poissons et les reptiles : c'étaient les Dives, les Périss, les Ondins et les Salamandres ; chaque fois qu'un de ces êtres mourait, il renaissait aussitôt sous

une forme plus belle et chantait la gloire des dieux. - Cependant, l'un des Éloïm
eut la pensée de créer une cinquième race, composée des éléments de la terre, et 40
qu'on appela les Afrites. - Ce fut le signal d'une révolution complète parmi les
Esprits qui ne voulurent pas reconnaître les nouveaux possesseurs du monde. Je
ne sais combien de mille ans durèrent ces combats qui ensanglantèrent le globe.
Trois des Éloïm avec les Esprits de leurs races furent enfin relégués au midi de la 45
terre, où ils fondèrent de vastes royaumes. Ils avaient emporté les secrets de la
divine cabale qui lie les mondes, et prenaient leur force dans l'adoration de
certains astres auxquels ils correspondent toujours. Ces nécromants, bannis aux
confins de la terre, s'étaient entendus pour se transmettre la puissance. Entouré
de femmes et d'esclaves, chacun de leurs souverains s'était assuré de pouvoir 50
renaître sous la forme d'un de ses enfants. Leur vie était de mille ans. De
puissants cabalistes les enfermaient, à l'approche de leur mort, dans des
sépulcres bien gardés où ils les nourrissaient d'élixirs et de substances
conservatrices. Longtemps encore ils gardaient les apparences de la vie, puis,
semblables à la chrysalide qui file son cocon, ils s'endormaient quarante jours
pour renaître sous la forme d'un jeune enfant qu'on appelait plus tard à l'empire. 55

Cependant les forces vivifiantes de la terre s'épuisaient à nourrir ces familles,
dont le sang toujours le même inondait des rejetons nouveaux. Dans de vastes
souterrains, creusés sous les hypogées et sous les pyramides, ils avaient
accumulé tous les trésors des races passées et certains talismans qui les 60
protégeaient contre la colère des dieux.

C'est dans le centre de l'Afrique, au-delà des montagnes de la Lune et de
l'antique Éthiopie, qu'avaient lieu ces étranges mystères : longtemps j'y avais
gémi dans la captivité ainsi qu'une partie de la race humaine. Les bocages que
j'avais vus si verts ne portaient plus que de pâles fleurs et des feuillages flétris ;
un soleil implacable dévorait ces contrées, et les faibles enfants de ces éternelles 65
dynasties semblaient accablés du poids de la vie. Cette grandeur imposante et
monotone, réglée par l'étiquette et les cérémonies hiératiques, pesait à tous sans
que personne n'osât s'y soustraire. Les vieillards languissaient sous le poids de
leurs couronnes et de leurs ornements impériaux, entre des médecins et des
prêtres, dont le savoir leur garantissait l'immortalité. Quant au peuple, à tout 70
jamais engrené dans les divisions des castes, il ne pouvait compter ni sur la vie,
ni sur la liberté. Au pied des arbres frappés de mort et de stérilité, aux bouches
des sources taries, on voyait sur l'herbe brûlée se flétrir des enfants et des jeunes
femmes éternés et sans couleur. La splendeur des chambres royales, la majesté
des portiques, l'éclat des vêtements et des parures, n'étaient qu'une faible 75
consolation aux ennuis éternels de ces solitudes.

Bientôt les peuples furent décimés par des maladies, les bêtes et les plantes
moururent et les immortels eux-mêmes dépérissaient sous leurs habits pompeux.
Un fléau plus grand que les autres vint tout à coup rajeunir et sauver le monde.
La constellation d'Orion ouvrit au ciel les cataractes des eaux ; la terre, trop 80
chargée par les glaces du pôle opposé, fit un demi-tour sur elle-même, et les

mers, surmontant leurs rivages, refluèrent sur les plateaux de l’Afrique et de l’Asie ; l’inondation pénétra les sables, remplit les tombeaux et les pyramides, et, pendant quarante jours, une arche mystérieuse se promena sur les mers, portant l’espoir d’une création nouvelle.

85

Trois des Éloïm s’étaient réfugiés sur la cime la plus haute des montagnes d’Afrique. Un combat se livra entre eux. Ici, ma mémoire se trouble et je ne sais quel fut le résultat de cette lutte suprême. Seulement, je vois encore, sur un pic baigné des eaux, une femme abandonnée par eux, qui crie les cheveux épars, se débattant contre la mort. Ses accents plaintifs dominaient le bruit des eaux... Fut-elle sauvée ? Je l’ignore. Les dieux, ses frères, l’avaient condamnée; mais au-dessus de sa tête brillait l’Étoile du soir qui versait sur son front des rayons enflammés.

90

L’hymne interrompu de la terre et des cieux retentit harmonieusement pour consacrer l’accord des races nouvelles. Et, pendant que les fils de Noé travaillaient péniblement aux rayons d’un soleil nouveau, les nécromants, blottis dans leurs demeures souterraines, y gardaient toujours leurs trésors et se complaisaient dans le silence et dans la nuit. Parfois ils sortaient timidement de leurs asiles et venaient effrayer les vivants ou répandre parmi les méchants les leçons funestes de leurs sciences.

100

Tels sont les souvenirs que je retraçais par une sorte de vague intuition du passé : je frémissais en reproduisant les traits hideux de ces races maudites. Partout mourait, pleurait, languissait l’image souffrante de la Mère éternelle. À travers les vagues civilisations de l’Asie et de l’Afrique, on voyait se renouveler toujours une scène sanglante d’orgie et de carnage que les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles.

105

Annexe 5. Les Fleurs du Mal : À Celle qui est Trop gaie et Madrigal Triste

À Celle qui est Trop gaie

Ta tête, ton geste, ton air Sont beaux comme un beau paysage ; Le rire joue en ton visage Comme un vent frais dans un ciel clair.	1
Le passant chagrin que tu frôles Est ébloui par la santé Qui jaillit comme une clarté De tes bras et de tes épaules.	5
Les retentissantes couleurs Dont tu parsèmes tes toilettes Jettent dans l'esprit des poètes L'image d'un ballet des fleurs.	10
Ces robes folles sont l'emblème De ton esprit bariolé ; Folle dont je suis affolé, Je te hais autant que je t'aime !	15
Quelquefois dans un beau jardin Où je trainais mon atonie, J'ai senti, comme une ironie ; Le soleil déchirer mon sein ;	20
Et le printemps et la verdure Ont tant humilié mon cœur, Que j'ai puni sur une fleur L'insolence de la Nature.	
Ainsi, je voudrais, une nuit, Quand l'heure des voluptés sonne, Vers les trésors de ta personne, Comme un lâche, ramper sans bruit	25
Pour châtier ta chair joyeuse, Pour meurtrir ton sein pardonné, Et faire à ton flanc étonné Une blessure large et creuse,	30

Et, vertigineuse douceur !
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles, 35
T'infuser mon venin, ma sœur !

Madrigal Triste

i

Que m'importe que tu sois sage ? 1
Sois belle ! Et sois triste ! Les pleurs
Ajoutent un charme au visage,
Comme le fleuve au paysage ;
L'orage rajeunit les fleurs. 5

Je t'aime surtout quand la joie
S'enfuit de ton front terrassé ;
Quand ton cœur dans l'horreur se noie ;
Quand sur ton présente se déploie
Le nuage affreux du passé 10

Je t'aime quand ton grand œil verse
Une eau chaude comme le sang ;
Quand, malgré ma main qui te berce,
Ton angoisse, trop lourde, perce
Comme un râle agonisant. 15

J'aspire, volupté divine !
Hymne profond, délicieux !
Tous les sanglots de ta poitrine,
Et crois que ton cœur s'illumine
Des perles que versent tes yeux ! 20

ii

Je sais que ton cœur, qui regorge
De vieux amours déracinés,
Flamboie encor comme une forge,
Et que tu couves sous ta gorge
Un peu de l'orgueil des damnés ; 25

Mais tant, ma chère, que tes rêves
N'auront pas reflété l'Enfer,
Et qu'en un cauchemar sans trêves,

Songeant de poisons et de glaives,
Éprise de poudre et de fer, 30

N'ouvrant à chacun qu'avec crainte,
Déchiffrant le malheur partout,
Te convulsant quand l'heure tinte,
Tu n'auras pas senti l'étreinte
De l'irrésistible Dégoût, 35

Tu ne pourras, esclave reine
Qui ne m'aimes qu'avec effroi,
Dans l'horreur de la nuit malsaine
Me dire, l'âme de cris pleine :
Je suis ton égale, ô mon Roi ! 40

Annexe 6. Les Fleurs du Mal : Une Charogne et À Une Madone

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, Ce beau matin d'été si doux : Au détour d'un sentier une charogne infâme Sur un lit semé de cailloux	1
Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, Brûlante et suant les poisons, Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique Son ventre plein d'exhalaisons.	5
Le soleil rayonnait sur cette pourriture, Comme afin de la cuire à point Et de rendre au centuple à la grande Nature Tout ce qu'ensemble elle avait joint	10
Et le ciel regardait la carcasse superbe Comme une fleur s'épanouir La puanteur était si forte, que sur l'herbe Vous crûtes vous évanouir.	15
Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, D'où sortaient de noirs bataillons De larves, qui coulaient comme un épais liquide Le long de ces vivants haillons.	20
Tout cela descendait, montait comme une vague, Ou s'élançait en pétillant On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague, Vivait en se multipliant.	25
Et ce monde rendait une étrange musique, Comme l'eau courante et le vent, Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique Agite et tourne dans son van.	30
Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve, Une ébauche lente à venir, Sur la toile oubliée et que l'artiste achève Seulement par le souvenir	30

Derrière les rochers une chienne inquiète
 Nous regardait d'un œil fâché,
 Epiant le moment de reprendre au squelette 35
 Le morceau qu'elle avait lâché.

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
 A cette horrible infection,
 Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
 Vous, mon ange et ma passion ! 40

Oui ! Telle vous serez, ô la reine des grâces,
 Après les derniers sacrements,
 Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
 Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine 45
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés !

A Une Madone

EX-VOTO DANS LE GOÛT ESPAGNOL

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse, 1
 Un autel souterrain au fond de ma détresse,
 Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
 Loin du désir mondain et du regard moqueur 5
 Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
 Où tu dresseras, Statue émerveillée.

Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
 Savamment constellé de rimes de cristal, 10
 Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;
 Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madone,
 Je saurai te tailler un Manteau, de façon
 Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,
 Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ; 15
 Non de perles brodé, mais de toutes mes Larmes !
 Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,
 Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
 Aux points se balance, aux vallons se repose,
 Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose. 20
 Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers
 De satin, par tes pieds divins humiliés,
 Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,

Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte
 Si je ne puis, malgré tout mon art diligent, 25
 Pour Marchepied tailler une Lune d'argent,
 Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
 Sous tes talons, afin que tu foules et railles,
 Reine victorieuse et féconde en rachats,
 Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.
 Tu verras mes Penses, rangés comme les Cierges 30
 Devant l'autel fleuri de la Reine de Vierges,
 Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,
 Te regarder toujours avec des yeux de feu ;
 Et comme tout en moi te chérit et t'admire,
 Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe, 35
 Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
 En Vapeurs montera mon Esprit orageux.

 Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
 Et pour mêler l'amour avec la barbarie, 40
 Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
 Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
 Bien affilés, et comme un jongleur insensible,
 Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
 Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
 Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant ! 45