***Otium* et décadence chez Baudelaire dans « Au lecteur », « Bénédiction » et « Spleen » I et II**

Otium and Decadence in Baudelaire's "Au lecteur", "Bénédiction" and "Spleen" I and II

Diemo Landgraf

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/811>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.811

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 71-82

ISBN : 978-2-84310-325-4

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Diemo Landgraf, « *Otium* et décadence chez Baudelaire dans « Au lecteur », « Bénédiction » et « Spleen » I et II », *Recherches & Travaux* [En ligne], 88 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 29 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/811> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.811>

***Otium* et décadence chez Baudelaire dans
« Au lecteur », « Bénédiction »
et « Spleen » I et II**

Dans la poésie européenne, la modernité commence avec les *Fleurs du Mal* et les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire. Dans son essai *Le Peintre de la vie moderne*, le poète établit la modernité comme catégorie esthétique. Le peintre Constantin Guys lui sert d'exemple pour montrer que l'esthétique moderne se base sur une nouvelle manière de vivre et de voir, celle du *flâneur* parisien. Le flâneur se trouve au centre de la vie moderne, mais seulement comme observateur qui transforme ses impressions en art. Cela veut dire qu'il est une figure de l'oisiveté et du loisir ou bien de l'*otium*. Mon hypothèse est que ce nouveau paradigme amène une réévaluation de l'*otium*, un facteur indispensable pour la création artistique. Le fait que l'*otium*, lié étroitement à l'ennui chez Baudelaire, s'avère foncièrement ambivalent et problématique est dû à la crise existentielle de la modernité pour laquelle le poète lui-même utilise le terme de *décadence* dans ses essais sur Edgar Allan Poe¹. À cet égard, les États-Unis lui servent d'exemple révélateur d'une société décadente. Ils sont « voué[s] à la matière » et pratiquent « une morale de comptoir² ». De la démocratie, que Baudelaire dénigre comme « zoocratie », résulte une « dictature de l'opinion publique » insupportable pour des esprits comme lui et Poe. Par conséquent, il regarde les États-Unis comme « une vaste prison qu'il [Poe] parcourait avec l'agitation fiévreuse d'un être fait pour respirer dans un monde plus amoral³ ».

1. Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* et *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe*. Je cite selon Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. M. A. Ruff, Paris, Seuil, 1968.

2. *Ibid.*, p. 350.

3. *Ibid.*, p. 337.

Ainsi, s'affranchir des contraintes sociales et morales est hautement désirable selon Baudelaire, particulièrement pour des individus comme Poe qui se sont voués à la création artistique. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un refus de la morale en tant que telle, mais de la morale utilitaire et hypocrite des sociétés modernes. Cependant, le retour à l'Ancien Régime n'est pas possible après la Révolution française. Par conséquent, Baudelaire fait face au dilemme qui consiste à souffrir de la liberté gagnée par la rupture avec la morale bourgeoise comme d'un *vacuum* dépourvu de sens, c'est-à-dire comme ennui.

L'*otium* peut être défini comme la liberté à l'égard des contraintes extérieures⁴. Par conséquent, il contient sa finalité en lui-même et possède un caractère autoréflexif. C'est dire qu'on est oisif pour être oisif, et non pas pour arriver à d'autres buts. Par ces caractéristiques, l'*otium* est structurellement analogue à la fonction poétique selon Roman Jakobson⁵ où le langage lui-même est au premier plan, ce qui se manifeste le plus ouvertement dans la poésie. Ainsi, l'*otium* offre le contexte idéal pour la création de textes littéraires.

Comme les recherches du germaniste Karl Eibl⁶ le montrent, l'*otium* et les activités sans objectif précis qui peuvent se déployer grâce à lui possèdent une fonction préparatoire pour la vie. Cela ne se limite pas au développement des facultés motrices, connu aussi du règne animal, où des jeux servent à apprendre des manœuvres de combat et de fuite, mais c'est aussi valide pour le domaine spirituel et la culture. Dans l'*otium*, des activités peuvent se dérouler qui permettent à l'individu d'améliorer son potentiel, soit au niveau physique ou perceptif, renvoyant, par conséquent, à la survie ou à la conservation de l'espèce, soit au niveau spirituel et concernant le bien-être de l'âme. Dans son essai sur *L'etica dell'ozioso*⁷ (*L'Éthique de l'oisif*), Mario Bosincu montre que, dès l'Antiquité, la culture occidentale a bénéficié de l'*otium* pour développer des techniques d'introspection et de perfectionnement spirituel. Tandis que des traditions philosophique et religieuse sont issues les figures de l'anachorète et du moine qui appliquent ces techniques consciemment, la littérature dispose d'un caractère plus ludique et d'un degré de conscience variable concernant cette dimension de l'*otium*. En écoutant des histoires intéressantes, qui ne doivent

4. Je remercie Th. Klinkert d'avoir mis à ma disposition le manuscrit de son livre consacré à la relation entre *otium* et narration : *Muße und Erzählen – ein poetologischer Zusammenhang. Vom «Roman de la Rose» bis zu Jorge Semprún* (à paraître en 2016). Ma définition de l'*otium* s'appuie essentiellement sur cette lecture.

5. R. Jakobson, «Linguistics and Poetics», dans *Selected Writings*, éd. S. Rudy, t. III : *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, La Haye, Paris, New York, Mouton, 1981, p. 18-51.

6. K. Eibl, *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn, Mentis, 2004.

7. M. Bosincu, *Sulle posizioni perdute. Forme della soggettività moderna dall'anticapitalismo romantico a Ernst Jünger*, Milan, IPOC, 2014, p. 153-186.

pas être forcément vraies, on peut apprendre des choses utiles pour la (sur)vie personnelle. En outre, l'*otium* aide à réduire l'angoisse par la déconnexion de la vie quotidienne et par son caractère ludique. Il est normalement vécu de manière positive et place l'individu temporellement sous le principe du plaisir.

Cependant, la relation entre l'*otium* et la littérature change avec la modernisation des sociétés européennes, qui implique le développement de domaines sociaux autonomes. À cause de la désintégration des liens sociaux traditionnels, l'individu, depuis le Romantisme, se voit de plus en plus marginalisé, impuissant, indéfini, souffrant des conditions sociales en général, mais aussi et surtout de lui-même. L'œuvre de Baudelaire marque un point culminant de cette évolution, ayant pour centre un Moi lyrique qui souffre d'une situation marquée par le vide dénué de sens et le manque d'attachement à son environnement, c'est-à-dire de l'ennui. Ici, l'*otium* et la poésie n'ont plus la fonction préparatoire à la vie ou de perfectionnement, mais ils renvoient à une crise existentielle.

Comme beaucoup d'écrivains qui le précèdent, Baudelaire se créa un espace d'*otium* qui rendait possible la création de son œuvre. Mais tandis que la retraite de prédécesseurs comme Michel de Montaigne ou Jean-Jacques Rousseau était temporelle, Baudelaire était en opposition radicale à la société bourgeoise, tout en y vivant. Il refusa la carrière diplomatique souhaitée par sa famille, gaspilla son héritage en peu de temps, s'infecta avec la syphilis et vécut avec une compagne « socialement douteuse », du moins à cette époque, la « créole » Jeanne Duval. De cette manière, il pouvait se soustraire à une existence bourgeoise avec un emploi et une famille et se dédier entièrement à son œuvre, quoique dans des conditions souvent déprimantes et en se rebellant contre la société. Ce qui est encore plus important, c'est que Baudelaire, par la radicalité de la libération des contraintes sociales, manquait de principe d'orientation transcendant. Il s'agit d'un des premiers cas du nihilisme, c'est-à-dire de la souffrance d'une vie éprouvée comme dépourvue de sens.

Dans le premier de ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883⁸), Paul Bourget présente Baudelaire comme « homme de décadence⁹ ». L'intense expérience religieuse de son enfance aurait rendu l'éloignement de la société traditionnelle de ses valeurs particulièrement douloureux pour le poète, la perte de la foi créant un *vacuum* spirituel qu'aucune des idéologies modernes et superficielles ne pouvait combler. Mais selon Paul Bourget, Baudelaire n'était pas seulement « mystique », mais aussi « libertin et surtout analyste¹⁰ ».

8. P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Gallimard, 1993. L'essai sur Baudelaire fut publié pour la première fois en 1882 dans *La Nouvelle Revue*.

9. *Ibid.*, p. 5.

10. *Ibid.*, p. 4.

En même temps qu'il souffrait d'une nostalgie religieuse, il faisait partie de la bohème parisienne, cependant avec une attitude que Bourget caractérise comme scientifique : « À travers tant d'égarements, où la soif d'une infinie pureté se mélange à la faim dévorante des joies les plus pimentées de la chair, l'intelligence de l'analyste reste cruellement maîtresse d'elle-même¹¹ ». C'est justement la rencontre paradoxale de ces éléments hétérogènes qui constituerait la modernité du poète : « Ces trois hommes sont bien modernes, et plus moderne est leur réunion¹² ».

La thèse de Bourget est convaincante : c'est par le reste de sa religiosité, par son penchant spirituel, que Baudelaire pouvait, à la différence des masses conformistes, percevoir la décadence de la société moderne, matérialiste et utilitariste. Mais c'est seulement en participant tout de même à la vie moderne, qu'il lui était possible d'en devenir le chroniqueur.

Ce que Bourget ignorait, cependant, c'est l'influence considérable de l'hermétisme sur Baudelaire, un aspect qui aide à comprendre l'expression de la crise existentielle dans son œuvre. Il s'agit d'une doctrine spirituelle qui contiendrait l'essence des mystères de l'antique religion égyptienne et dont les textes fondamentaux sont attribués à un adepte légendaire de l'Antiquité surnommé Hermès Trismégiste. Le poète y fut initié par son condisciple et ami Louis Ménard (1822-1902) qui publia une nouvelle traduction de l'original grec en 1867. Ménard lui-même connaissait la doctrine hermétique par la traduction libre et christianisée de l'évêque François de Foix (1579). Comme le montre Paul Arnold dans son étude sur *L'Ésotérisme de Baudelaire*¹³, de nombreux vers des *Fleurs du Mal* sont identiques à des tournures de ce texte.

Selon l'hermétisme, la vie serait issue de l'esprit primaire qui est Dieu. Pour que les esprits créés par lui puissent acquérir l'autonomie, ils s'incarnent sur la terre, où ils sont enveloppés par une âme et un corps charnel, ce qui empêche la perception directe de la réalité spirituelle et de Dieu¹⁴. C'est de cette façon qu'ils peuvent se former une idée du Bien et du Mal de manière autonome et s'orienter vers le Bien par leur propre décision. Sous l'influence directe de Dieu et sans la liberté de la volonté absolue, ils ne seraient que des animaux ou des machines. Ainsi, la matière est l'adversaire de l'esprit dans la doctrine hermétique parce qu'elle l'enveloppe et l'aveugle, ce qui, en effet, est nécessaire pour son apprentissage. En transposant cette doctrine dans la terminologie

11. *Ibid.*, p. 5.

12. *Ibid.*, p. 6.

13. P. Arnold, *L'Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, Vrin, 1972.

14. Cela explique le « dédoublement » du Moi lyrique dans les instances additionnelles de l'âme et de l'esprit, très fréquent dans *Les Fleurs du Mal*, noté par J. E. Jackson, dans *Baudelaire sans fin*, Paris, Corti, 2005, p. 19-41.

chrétienne, il s'agit de s'orienter vers Dieu et de résister aux tentations charnelles du Diable pendant la vie sur terre.

Cette métaphysique proche de la religion chrétienne, mais où manquent Jésus et la rédemption par la Grâce divine, est repérable dans presque tous les poèmes des *Fleurs du Mal*. Elle est particulièrement notable dans le prologue «Au lecteur», dans lequel l'ennui joue aussi un rôle important. Dans ce poème qui expose la conception baudelairienne de l'homme, l'explication des mécanismes centraux se trouve dans les strophes 3 et 4 :

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
 Qui berce longuement notre esprit enchanté,
 Et le riche métal de notre volonté
 Est tout vaporisé par ce savant chimiste.
 C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
 Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
 Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
 Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

«Trismégiste», qui veut dire «trois fois grand» en grec, est l'épithète d'Hermès, parce que sa doctrine mène à la perfection spirituelle. Ici, ce titre honorifique est concédé à Satan, qui est plus puissant que l'homme, dont il frustre l'effort d'une vie morale. Comme la métaphore de «l'oreiller du mal» l'illustre, il y parvient par l'engourdissement de l'esprit, qui, par conséquent, perd «le riche métal de notre volonté» et se laisse attirer par la matière, c'est-à-dire «les objets répugnants». Tandis que l'homme devrait placer les sens sous le contrôle de l'esprit à l'aide de la volonté, l'alchimie diabolique a fait de lui leur esclave. De cette manière, «l'oreiller» évoque l'oisiveté dans un cadre négatif où l'homme n'est que le jouet de ses vices.

La conséquence du relâchement par l'abandon aux plaisirs sensuels est une vie vicieuse, ce que les deux strophes précédentes et les trois suivantes illustrent de manière saisissante. Les trois dernières strophes préparent un climax qui présente l'ennui comme le vice suprême :

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
 Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
 Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
 Dans la ménagerie infâme de nos vices,
 Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
 Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
 Il ferait volontiers de la terre un débris
 Et dans un bâillement avalerait le monde;
 C'est l'Ennui! L'œil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

Le Moi lyrique y parle d'une expérience personnelle, mais il suppose qu'il la partage avec le lecteur. L'ennui – vice de la modernité par excellence – est la force la plus redoutable et, à la fois, la plus illusoire. La dimension destructive de son indifférence (« dans un bâillement avalerait le monde ») et de sa cruauté sans fin (« Il ferait volontiers de la terre un débris ») se cache derrière le voile de sa passivité. Tout se déroule plutôt dans l'imagination : l'ennui ne fait que rêver « d'échafauds » et se sert de substituts comme le « houka » qui affaiblissent encore la volonté.

Avec l'image de l'ennui comme fumeur oriental sadique, Baudelaire fait référence à *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1835), la « bible de la décadence » selon le critique Mario Praz¹⁵. Dans ce texte, le protagoniste d'Albert, désespéré par sa propre indifférence et impuissance, rêve d'être un pacha fumant dans son harem plein d'esclaves¹⁶ et de « brûler des villes pour illuminer mes fêtes » comme les Romains de la décadence¹⁷. Dans cet état d'âme, Mario Praz voit « la base de toute la littérature décadente¹⁸ » et commente : « L'ennui n'est que la caractéristique la plus générale du *mal du siècle*; le sadisme en est la caractéristique spécifique¹⁹ ». Cependant, Mario Praz ne fait pas d'effort pour éclaircir les causes du phénomène qu'il présente comme une mode littéraire. Ce qui se cache derrière l'ennui, c'est le nihilisme : la perte des valeurs, l'indifférence, l'impuissance et, par conséquent, l'abandon à la perversion dans la quête de stimulants toujours plus extrêmes pour combattre l'ennui et la dépression.

Au fond, l'allégorie de l'Ennui fumeur et sadique caractérise les *Fleurs du Mal* dans leur ensemble : l'ennui y est très présent, de même que la violence et la cruauté. Étonnamment, la mise en scène propre à Baudelaire du sujet éternel de l'homme entre la quête de Dieu et la perdition est très moderne : le laid, le mal et l'immonde deviennent le sujet d'une œuvre d'art. Il s'agit de la célèbre définition du *Peintre de la vie moderne* selon laquelle l'artiste moderne « tire l'éternel du transitoire²⁰ », ce qui dans l'essai même renvoie surtout à l'exploitation artistique des aspects éphémères de la modernité comme la

15. M. Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, trad. de l'italien L. Rüdiger, Munich, Hanser, 1963, p. 223. (Je traduis.)

16. Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, texte présenté et annoté par M. Crouzet, Paris, Gallimard, 1973, p. 236.

17. *Ibid.*, p. 175.

18. M. Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, ouvr. cité, p. 214.

19. *Ibid.*, p. 116.

20. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 553.

mode. De cette manière, Baudelaire pousse à l'extrême l'esthétique moderne de l'innovation et élargit, comme le fait remarquer Thomas Klinkert, « le champ du dicible en poésie²¹ ».

Dans « Au lecteur », les éléments positifs de l'esprit et de la volonté ne sont présents qu'implicitement ; l'élément négatif domine, ici sous la forme du Mal et du Diable. « Bénédiction », la pièce qui ouvre « Spleen et idéal », la première partie du recueil, est un des rares poèmes des *Fleurs du Mal* où l'élément positif est au premier plan. À la différence de la règle présentée dans « Au lecteur », le poète arrive à y triompher de toutes les contrariétés du monde et du Diable. Bien que sa mère, sa femme et ses semblables ne fassent preuve que de haine et de malice à son égard, il prospère « sous la tutelle invisible d'un Ange » et ne retrouve que « l'ambrosie et le nectar vermeil » dans tout ce qui l'entoure. Aussi trouve-t-on une allusion à Jésus dans « Bénédiction » :

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Par l'orientation exclusive vers Dieu et l'esprit, il n'est pas affecté par les attaques des autres, par exemple cette femme cruelle et sensuelle qui veut lui arracher métaphoriquement le cœur :

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

Il sait qu'il mérite une place « dans les rangs bienheureux des saintes Légions » et une « couronne mystique [...] fait[e] de pure lumière ». Ainsi, des idées inspirées par l'hermétisme et par la religion chrétienne se combinent avec la transfiguration du poète génial dans « Bénédiction ».

Comme « Au lecteur », « Bénédiction » est un texte fortement stylisé qui acquiert un caractère presque baroque par l'importance de l'allégorie et par le sujet religieux ; Bien et Mal y sont des hyperboles ayant atteint la valeur de concepts absolus. Par contre, les notices de Baudelaire publiées sous le titre « Fusées » et sa correspondance montrent que sa propre spiritualité était marquée par l'incertitude. Ainsi, la notice « Dès mon enfance, tendance à la mysticité. Mes conversations avec Dieu » dans « Fusées²² » s'oppose à la confession suivante

21. « Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique », dans G. Peylet (dir.), *L'Ennui*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 73-87, p. 73.

22. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 639.

dans sa lettre à sa mère du 6 mai 1861 : « Je désire de tout mon cœur (avec quelle sincérité, personne ne peut le savoir que moi !) croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée ; mais comment faire pour le croire²³ ? » Il s'agit de la crise spirituelle qui, aux yeux de Bourget, fait de Baudelaire un « homme de décadence ».

Selon Bourget²⁴, les poèmes intitulés « Spleen » constitueraient l'exemple de décadence le plus remarquable des *Fleurs du Mal*. Il n'y règne que le pôle négatif, et il s'agit de l'expression d'un désespoir existentiel. Les quatre poèmes forment un cycle intérieur dans le recueil. Le premier et le dernier décrivent une situation dans laquelle l'état d'âme du Moi lyrique est en corrélation avec les circonstances extérieures. Dans les deux poèmes qu'ils embrassent, le Moi lyrique se caractérise lui-même en faisant référence à des *topoi* de la décadence. Dans mon interprétation, je vais me concentrer sur « Spleen » I et II.

« Spleen » I nous introduit dans la demeure du poète, c'est-à-dire dans un espace favorable à la création poétique. Aussi s'agit-il d'un espace de l'ennui, qui est le sujet des poèmes intitulés « Spleen » qui y naissent. Le poème commence avec une allégorie de la mort :

Pluviôse, irrité contre la ville entière,
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.

Tandis que le poète dans « Bénédiction » était capable de tirer du nectar de son environnement, dans « Spleen » I la mort tombe sur les habitants des « faubourgs brumeux », si bien que le déménagement au cimetière voisin n'est qu'un petit pas. L'environnement, personnifié par l'allégorie du mois de pluviôse, est un principe actif, mais hostile à la vie. Les strophes suivantes parlent de l'intérieur de la demeure du poète :

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux ;
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,
Héritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de cœur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts.

23. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois avec la collaboration de J. Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, t. II, p. 151.

24. P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, ouvr. cité, p. 11.

Au lieu d'un silence de mort, les descriptions du chat maigre et galeux, de l'âme du vieux poète, de la bûche et du grincement de l'horloge créent une émotion anxieuse. La mise en rythme du temps s'établit autant par l'image de l'horloge que par la régularité du mètre. Comme dans la première strophe, la mort est décrite comme un processus actif inhérent au monde, à la matière et au temps : c'est un supplice permanent. Comme Thomas Klinkert le montre dans son analyse du poème, l'isotopie de la mémoire se joint à celles du temps et de la mort par les images du « cimetière », « l'âme du vieux poète » et « l'héritage fatal d'une vieille hydropique ». Selon lui, cette isotopie de la mémoire « sert à transcender [...] la rupture [de la mort dans le temps]²⁵ ». Cependant, le poète, dont le corps se trouvera au cimetière, n'est pas éternisé par une œuvre immortelle qui y transpose son esprit, mais il semble qu'il continue comme fantôme l'existence triste et blafarde que le Moi lyrique déplore dans ses vers. L'anémie de cette vie est exprimée dans l'allégorie du jeu de cartes, qui à son tour renvoie au passé et à la mort dans la forme de la vieille hydropique décédée. Ici, la vie de l'âme, en particulier les relations humaines, est réduite à des schémas, elle n'est que la pâle imitation du passé ; les amours sont « défunts », ce qui veut dire que la vie actuelle est sans amour. Dans ce contexte, il est notable qu'il n'y a pas de « toi » dans les poèmes du « Spleen » : ceux-ci représentent la solitude. C'est pourquoi le séjour dans l'espace d'*otium* du poète n'est pas vécu de manière positive par le Moi lyrique. Au contraire, il est la source de l'ennui, ce qui est exprimé dans les poèmes.

Dans « Spleen » II, le Moi lyrique explique les causes de l'ennui. La mémoire se trouve au centre dès le premier vers : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans ». La mémoire est une charge lourde. Par exagération hyperbolique, le texte renvoie à l'âge, à la décrépitude et à la décadence. Suivent des comparaisons qui se réfèrent d'une part aux banalités de la vie, d'autre part aux édifices monumentaux de l'Égypte ancienne :

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
– Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,

25. Th. Klinkert, « Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique », art. cité, p. 77.

Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

La mémoire du Moi lyrique se limite à des sujets personnels, la poésie et l'amour s'y mêlant aux petites adversités de la vie quotidienne. Cependant, il ne s'agit pas d'avoir vécu ces expériences, mais de leur archivage dans des vers, des billets doux, des quittances et des dossiers. Le lieu qui correspond à ce genre de documents est un « gros meuble à tiroirs ». Par la comparaison de ce meuble avec une pyramide, la dimension s'agrandit de manière colossale tout en gardant le caractère insignifiant des souvenirs puisque la pyramide ne sert pas à éterniser la mémoire d'un pharaon, mais est comparée à une fosse commune. En outre, la putréfaction est à l'œuvre dans la pyramide et, par l'homophonie des « vers » biologiques et des « vers » poétiques, la poésie du Moi lyrique est associée à la mort et à l'oubli. Avec la gloire pâlie des peintures de Boucher dans le boudoir, l'insignifiance de la mémoire s'étend de la dimension personnelle au domaine collectif – la civilisation elle-même est assujettie aux lois de l'évanescence, comme le Moi lyrique. Face à la banalité de sa propre vie qui s'exprime dans le caractère inerte des moyens matériels d'archivage, le Moi lyrique est en proie à une « morne incuriosité ». Cela n'est autre chose que le nihilisme, la vie ayant perdu sa valeur et étant devenue ennuyeuse :

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.

Comme le lecteur des essais sur Poe le sait, c'est surtout le matérialisme qui, pour Baudelaire, est responsable de la décadence. Seuls les produits de l'esprit peuvent durer dans le temps. Selon l'hermétisme et la religion chrétienne, l'esprit est immortel. Cependant, il se trouve enveloppé par la chair, c'est-à-dire par la matière, pendant l'incarnation terrestre, si bien qu'il court le risque de se perdre en elle et d'oublier toute notion de la vie spirituelle. Les derniers vers de « Spleen » II décrivent la victoire de la matière sur l'esprit au niveau d'une civilisation et, par conséquent, le résultat final de la décadence :

– Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

La culture est mémoire vivante et vécue. Puisque la signification du sphinx, qui est même oublié sur la carte dans « Spleen » II, n'est plus connue, ce monument

qui jadis avait une fonction dans la religion d'un peuple, n'est plus qu'un bloc immense de granit. Ainsi, le sphinx représente de manière révélatrice le phénomène de la décadence et de la disparition de civilisations entières. Le Moi lyrique, qui a oublié la signification de la vie, s'identifie à lui : il a souffert la mort spirituelle pendant la vie²⁶.

Ainsi, l'Égypte ancienne, une civilisation disparue dont on a perdu la clef, est le point de référence historique dans « Spleen » II²⁷. De cette manière, la décadence devient le sujet principal du poème, dans lequel la vie personnelle, représentée par le meuble à tiroirs, est connexe au domaine collectif, représenté par la pyramide, le sphinx et les peintures de Boucher. Par la disparité des éléments comparés, la relation entre le présent et le passé acquiert un caractère grotesque, ce qui augmente encore le jugement négatif du présent.

Il est temps de conclure : le point de départ de Baudelaire est celui du sujet romantique qui se comprend comme individu solitaire. Cela correspond au phénomène de l'exclusion caractéristique de la société moderne qui ne connaît plus l'organisation hiérarchique et qui n'a pas de justification transcendante.

26. Avec un monument de granit qui aurait « une humeur farouche » et qui « ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche », la comparaison entre le sphinx et le Moi lyrique possède un aspect paradoxal. Cependant, cela est déjà impliqué par l'identification d'un Moi lyrique linguistiquement actif avec de la matière morte. Selon H. R. Jauß (*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997), le poème décrirait sa propre genèse, c'est-à-dire que le chant du sphinx serait identique avec « Spleen II ». P. de Man (*The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986) le contredit avec l'argument que le sphinx, à la différence du meuble et de la pyramide, n'est pas un récipient. (Cependant, le sphinx était bien un objet religieux et, par conséquent, le récipient/porteur d'une signification.) Au lieu de cela, son chant renverrait au « *dismemberment of the aesthetic whole into the unpredictable play of the letter* » (p. 70). (La raison pour laquelle il parle d'un jeu « imprédictible » et non « imprévisible » n'est pas claire.) La tentative de trouver une explication logique pour une comparaison paradoxale par sa nature n'a, dès le début, que de minces chances de succès. On pourrait seulement le résoudre dans le sens que le Moi anticipe les conséquences de sa propre décadence : pour « [le] monde insoucieux », il est déjà un monument « oublié sur la carte ».

27. Aucune des interprétations qui me sont connues ne prête attention à ce fait. De Man parle de l'Égypte comme « *the birthplace of truly symbolic art, [...] the art of memory that remembers death, the art of history as Erinnerung* », toutefois sans y voir un exemple pour la décadence et la disparition des civilisations. M. Bernsen (« Sprechende Hieroglyphen: Erinnerungsbilder Ägyptens bei Charles Baudelaire », dans M. Bernsen et M. Neumann [dir.], *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, Tübingen, Niemeyer, 2006, p. 177-187), place le poème dans le contexte de l'image de l'Égypte en transformation dans l'Europe du XIX^e siècle, également sans établir une connexion avec le sujet de la décadence. Il nous informe que les colosses de Memnon produisent un son sous l'influence de la lumière. Selon lui, Baudelaire aurait voulu rehausser le caractère artificiel de sa poésie, qui s'exprimerait « dans des images surnaturelles et entièrement étranges et artificielles » (p. 183) en laissant chanter le sphinx « aux rayons du soleil qui se couche ».

La situation de Baudelaire est particulière parce qu'il refuse les nouvelles structures sociales de manière radicale. La liberté issue de cette situation comporte une nouvelle forme d'*otium* que le poète reflète dans sa poésie. En opposition au matérialisme de la société moderne, Baudelaire adhère à une métaphysique inspirée par l'hermétisme et la religion chrétienne, toutefois sans y donner place au Christ et à l'idée de la rédemption par la Grâce divine. Au lieu de cela, l'individu a peu de chances de ne pas succomber aux « appas » de la matière et aux ruses de Satan, comme le montre « Au lecteur ». Une victoire sur ces mécanismes n'existe que dans la forme d'un idéal utopique, ce qui est le sujet de « Bénédiction ». Puisque la volonté du poète n'est pas assez forte pour s'établir comme individu spirituellement autonome et, de cette façon, proche de Dieu, la liberté est expérimentée tendanciellement de manière négative, comme ennui ou *spleen*. Apparemment, le nihilisme est dû à l'effet de la contradiction entre l'aspiration à une vie métaphysiquement libre et l'impossibilité de lui conférer un sens. À cause de cet échec au niveau spirituel, la société autant que le poète qui s'oppose à elle peuvent être qualifiés de décadents. De cette façon, l'*otium* s'avère un phénomène-clef où se cristallise la crise existentielle de la modernité dans l'œuvre de Baudelaire.