



**HAL**  
open science

## “Ô blasphème de l’art !” Les allégories déconstruites

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “Ô blasphème de l’art !” Les allégories déconstruites. J.-M. Roulin (dir.). Corps, littérature, société (1789-1900), PUSE, p. 241-251, 2005. hal-01675053

**HAL Id: hal-01675053**

**<https://hal.science/hal-01675053>**

Submitted on 4 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Stéphane Chaudier

**Publication :** « “Ô blasphème de l’art !” Les allégories déconstruites », *Corps, littérature, société (1789-1900)*, études réunies par J.-M. Roulin, Saint-Étienne, PUSE, 2005, p. 241-251.

**Auteur :** Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

**Mots-clés :** Baudelaire, allégorie, déconstruction, religion,

### Résumé :

*Les Fleurs du Mal* sont une poésie de combat. L’allégorie, voilà l’ennemi. Ennemi chéri, bien sûr : Baudelaire aime, recherche l’allégorie ; mais c’est pour mieux lui tordre le cou. L’allégorie est une hydre : cet ennemi est invincible parce qu’il est intime. En l’allégorie, « ce genre si *spirituel* », Baudelaire meurtrit son âme, la part divine qui prétend régir le corps. Le combat contre l’allégorie n’est donc pas distinct du corps écrivain, reconnu comme principe de la poésie. Or ni l’âme ni le corps ne peuvent être vaincus : la guerre est sans fin. Cet infini résume le tragique baudelairien. Le corps ne peut jouir que des coups qu’il porte à l’âme ; et l’âme n’est pas seulement immortelle, elle est littéralement incroyable. Toujours la pensée ressuscite ce fantôme dont la colère du corps a besoin. Le problème – le scandale – de la poésie de Baudelaire, ce n’est donc pas le corps, mais l’âme. « Vois ! je me traîne aussi, mais, plus qu’eux hébété, / Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? » Ceux qui lèvent les yeux au Ciel n’ont pas d’yeux ; et celui qui a des yeux est incapable de les lever au Ciel. Le Ciel est le lieu du tourment : c’est donc une poésie chrétienne. Il suffirait de congédier l’idéal pour faire cesser le spleen : hélas, c’est impossible. L’idéal est incorporé à même la chair ; cette incarnation dérègle l’allégorie qui, mise en œuvre par le poète, devient une « cloche fêlée », « un faux accord / Dans la divine symphonie ». En tant que figure de pensée, l’allégorie s’identifie à l’âme ; elle met en ordre le champ intellectuel ; explicite, didactique, elle révèle le concept invisible au moyen d’images sensibles. Mais que reste-t-il de l’allégorie quand on ne croit plus ni au sens ni à l’ordre ? Il ne reste qu’une pratique de la déconstruction, qui dénonce ce qu’elle énonce, s’acharne sur le cadavre d’une esthétique qui est aussi une idéologie. Or rien n’est plus baudelairien sans doute que l’amour assumé de la destruction pour elle-même : « Plaisir *naturel* de la démolition ». On le voit : cette démolition n’est nullement une *tabula rasa* méthodologique, destinée à préparer l’avènement d’une spéculation plus forte, plus hardie. La poésie est moderne en ce qu’au rebours de l’idéal, elle élit comme ferment créateur le plaisir *naturel*, la pulsion toujours présente de la démolition. En tant que figure, l’allégorie devient le champ de bataille où corps et esprit s’affrontent et où, inévitablement, l’esprit sort vaincu. Or malgré le spleen, qui en est le prix à payer, la damnation reste synonyme de jouissance ; c’est le témoignage que livrent *Les Fleurs du mal*, ce combat prométhéen contre l’idéal religieux.

### « Ô blasphème de l’art ! » : Baudelaire et les allégories déconstruites

*Les Fleurs du Mal* sont une poésie de combat. L’allégorie, voilà l’ennemi. Ennemi chéri, bien sûr : Baudelaire aime, recherche l’allégorie ; mais c’est pour mieux lui tordre le cou<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> À l’imprudent qui emprunte à nouveau le chemin glissant et très frayé de l’allégorie chez Baudelaire, Antoine Compagnon adresse cette salubre mise en garde : « [...] lire Baudelaire comme “l’allégoricien moderne”, suivant le mot de Benjamin, [...] a toutefois consisté à allégoriser Baudelaire, c’est-à-dire à déchiffrer chez lui [sa] propre conception de la modernité [...] » (*Baudelaire devant l’innombrable*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 149). Dans *Chat en poche, Montaigne et l’allégorie*, Paris, Le Seuil, collection « La littérature du XX<sup>e</sup> siècle », 1993, p. 11, l’avertissement est encore plus net : « Voilà bien l’allégorie : on dit ce qu’on a à dire et on l’impute au texte ». Le remède à l’allégorie, cette lecture anachronique des textes, c’est bien sûr la philologie, qui « entend ramener le texte à son sens ; le sens de l’auteur, le sens de la langue, le sens de l’histoire » (*Chat en poche*, p. 9). « Cela dit, n’oublions pas que c’est à travers les anachronismes et leur renouvellement permanent qu’une œuvre survit » (*Chat en poche*, p. 50). Je prends donc le risque d’une lecture stylistique et non philologique

L'allégorie est une hydre : cet ennemi est invincible parce qu'il est intime. En l'allégorie, « ce genre si *spirituel*<sup>2</sup> », Baudelaire meurtrit une part de lui-même : son âme, la part divine qui prétend régir le corps. Le combat contre l'allégorie n'est donc pas distinct du corps écrivain, reconnu comme principe de la poésie. Or ni l'âme ni le corps ne peuvent être vaincus : la guerre est sans fin. Cet infini résume le tragique baudelairien. Le corps ne peut jouir que des coups qu'il porte à l'âme ; et l'âme n'est pas seulement immortelle, elle est littéralement increvable. Toujours la pensée ressuscite ce fantôme dont la colère du corps a besoin. Le problème – le scandale – de la poésie de Baudelaire, ce n'est donc pas le corps, mais l'âme. « Vois ! je me traîne aussi, mais, plus qu'eux hébété, / Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? » Ceux qui lèvent les yeux au Ciel n'ont pas d'yeux ; et celui qui a des yeux est incapable de les lever au Ciel. Le Ciel est le lieu du tourment : c'est donc une poésie chrétienne<sup>3</sup>. L'athéisme ne résout rien. L'absence irréfutable de la « chimère » céleste n'empêche nullement le corps de souffrir. Les pauvres Bohémiens en font l'expérience : leurs yeux sont « appesantis » par le « morne regret » de ce qu'ils savent pourtant bien être une « chimère ». Cybèle est impuissante à les consoler. La déesse les aime ; mais ces ingrats n'en ont cure, malgré les déserts qui fleurissent, les rochers qui coulent et « l'Empire familial des ténèbres futures ». Il suffirait de congédier l'idéal pour faire cesser le spleen : hélas, c'est impossible. L'idéal est incorporé à même la chair ; cette incarnation dérègle l'allégorie qui, mise en œuvre par le poète, devient une « cloche fêlée<sup>4</sup> », « un faux accord / Dans la divine symphonie<sup>5</sup> ». En tant que figure de pensée, l'allégorie s'identifie à l'âme ; elle met en ordre le champ intellectuel ; explicite, didactique, elle révèle le concept invisible au moyen d'images sensibles. Mais que reste-t-il de l'allégorie quand on ne croit plus ni au sens ni à l'ordre ? Il ne reste qu'une pratique de la déconstruction, qui dénonce ce qu'elle énonce, s'acharne sur le cadavre d'une esthétique qui est aussi une idéologie. Or rien n'est plus baudelairien sans doute que l'amour assumé de la destruction pour elle-même : « Plaisir *naturel* de la démolition<sup>6</sup> ». On le voit : cette démolition n'est nullement une *tabula rasa* méthodologique, destinée à préparer l'avènement d'une spéculation plus forte, plus hardie. La poésie est moderne en ce qu'au rebours de l'idéal, elle élit comme ferment créateur le plaisir *naturel*, la pulsion toujours présente de la démolition. En tant que figure, l'allégorie devient le champ de bataille où corps et esprit s'affrontent et où, inévitablement, l'esprit sort vaincu. Or malgré le spleen, qui en est le prix à payer, la damnation reste synonyme de jouissance ; c'est le témoignage que livrent *Les Fleurs du mal*, ce combat prométhéen contre l'idéal religieux.

## Allégories vides

La dérision à l'égard de l'allégorie s'exprime dans le poème improprement nommé « Allégorie ». Cette description de femme n'a littéralement aucun sens : le corps y est orphelin

---

de l'allégorie baudelairienne, soucieux ce faisant de renvoyer à l'ouvrage historique de Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999. Ma propre interprétation se situe dans le sillage de l'étude importante d'Antoine Compagnon, « Allégorie ou *non sequitur* », dans *Baudelaire devant l'innombrable*, *op. cit.*, pp. 149-189. De cette contribution au débat, je retiens l'idée que l'allégorie est avant tout le lieu où surgit la figure ainsi définie, p. 177 : « [...] solution de continuité, déchirure du flux poétique, suspension des associations. De telles disjonctions se trouvent partout chez Baudelaire, comme portant témoignage des intermittences de son inspiration poétique et d'une impuissance que l'œuvre elle-même thématise ».

<sup>2</sup> *Les paradis artificiels*, *Œuvres complètes I*, édition en deux volumes de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « La Pléiade », I, 430.

<sup>3</sup> Une poésie chrétienne se déploie à l'intérieur du système idéologique chrétien. Cela ne signifie nullement que cette poésie confesse le Dieu chrétien, et encore moins qu'elle le fait dans le cadre d'une église instituée comme l'Église catholique romaine.

<sup>4</sup> « La cloche fêlée », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>5</sup> « L'Héautontimoroumémós », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>6</sup> *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 679.

de sa signification. « Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins, / Elle appelle des yeux la race des humains ». Nullement allégoriques, les bras pointent en direction d'une chair muette, sans pensée. Les seins comblent l'espace laissé vacant par l'idée. Ce corps présentifié n'est pas autre chose qu'un corps. C'est là l'esthétique de la pornographie. L'embarras des critiques est patent. Le texte serait une allégorie de la Prostitution ; mais cette étrange prostituée ne pratique pas la prostitution. Elle est en effet une « Vierge inféconde » ; elle « nargue la Débauche ». « Elle marche en déesse et repose en sultane », et ne fait rien de plus répréhensible. Le poème s'ouvre par un « c'est » énigmatique : « C'est une femme belle et de riche encolure ». Le morphème est-il un déictique ou un anaphorique ? À quelle réalité renvoie ce « c'est » ? Au titre lui-même ? Le mot « allégorie » implique un complément : son absence est redoublée par le jeu du présentatif. Employé absolument, ce substantif attend d'être explicité par une glose qui, à son tour, se réfère à lui. Cette circularité sémantico-référentielle désigne une béance. La dérision culmine dans ce vers : « Elle a dans le plaisir la foi mahométane ». Loin de déployer les richesses de la tradition chrétienne, voilà que le texte platement reprend la définition de la « houri », ce cliché de collégien en mal d'érotisme oriental. La composition du texte trahit aussi l'intention désinvolte du poète : vingt rimes plates. La trivialité de la pose de la femme – elle « laisse dans son vin traîner sa chevelure » – conduit à la banalité de l'idée : « la beauté du corps est un sublime don / Qui de toute infamie arrache le pardon ». « Don » / « pardon » : il est difficile de trouver une rime plus facile, moins propre à valoriser le sujet. Comme pour mieux distancier le prestige du sujet, le poème s'ouvre et se ferme par deux rimes graphiquement fausses : « tripot » / « peau », « la Mort » / « remords ».

On pourrait donner d'autres exemples. Dans « Le Masque, statue allégorique dans le goût de la Renaissance », la sculpture montre d'abord des idées esthétiques : « L'Élégance et la Force y abondent, sœurs divines ». Mais est-ce à leur contemplation qu'invite l'allégorie ? Nullement : « Cette femme [...] / Est faite pour trôner sur des lits somptueux / Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince ». La pièce indique sans ambiguïté le destin promis à l'allégorie : elle est vouée à la consommation charnelle, au corps à corps. La prosopopée le dit : « La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ». Ces ironiques majuscules ne masquent-elles un hymne à la prostitution ? C'est d'ailleurs le corps du poète et non son esprit qui le guide : « Approchons, et tournons autour de sa beauté ». Jamais allégorie ne fut moins spirituelle :

Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve  
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;  
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve  
Aux flots que la Douleur fait jaillir à tes yeux !

Ironie et compassion, telle est la formule du sadomasochisme baudelairien. L'allégorie ne tend pas à la sublimation des pulsions mais à leur exacerbation. C'est pourquoi l'allégorie baudelairienne n'est pas dialectique : elle n'indique jamais la possibilité d'un sens supérieur qui dépasserait la crise. Elle renvoie non à la vérité – « ton mensonge m'enivre » – mais à la vie, à l'expérience de la vie qui relève de l'affect et non de la spéculation. Dans « Danse macabre », Baudelaire décrit ainsi l'allégorie de la Mort : « Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées / Exhale le vertige [...] ». Mais cette plénitude est trompeuse : « Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres ». On ne peut aller plus loin dans la déconstruction profanatrice de la tradition : loin de guider le lecteur vers un sens transcendant, l'allégorie propose le spectacle du vide, incarne l'équivalence de la profondeur et du vide. Le Jugement dernier qu'annonce la Mort de « Danse macabre » est muet : « la trompette de l'ange » reste

« sinistrement béante, ainsi qu'un tromblon noir ». Voilà en quoi consiste le « blasphème de l'art ».

De cette volontaire détumescence de la forme (« Allégorie ») ou de la pensée (« Danse macabre ») que retenir ? L'allégorie est évidée. En cela, elle est exemplaire de la poétique de Baudelaire. Il convient à présent de proposer une définition de l'allégorie avant d'éclairer les enjeux d'une telle figure.

### Essai de définition

Dans la tradition chrétienne, l'allégorie se fonde sur la foi en l'incarnation de Dieu dans la personne de son fils, Jésus le Christ. L'allégorie est donc un dualisme tendu vers l'unité : elle sépare pour mieux unifier. Dans l'allégorie, l'idée ne divorce pas d'avec la chair, et l'esprit d'avec la lettre : ils les sanctifient. La lettre participe à l'appréhension de l'esprit. Un principe abstrait se projette dans une réalité sensible : une image, un récit. L'idée se voile pour mieux se dévoiler. Tel est le paradoxe de la représentation allégorique. Ressaisie par l'esprit, la réalité concrète révèle un aspect jusqu'ici caché de l'idée. Ainsi, pour le croyant, l'humanité du Christ révèle l'idéale humanité de Dieu, celle-ci se manifestant aux hommes par l'évangile, le salut universel promis et accompli en Jésus-Christ. Éclairé par la foi de l'Église apostolique, le lecteur fait un chemin inverse : il appréhende d'abord la lettre, le concret familier. Guidé par l'esprit, il s'appuie sur la lettre pour aller à l'idée. L'autonomie de la lettre et de l'esprit n'est donc qu'apparente. Dans la plénitude de la lecture, la lettre montre l'esprit qui informe la lettre : et cette circulation infinie du sens tend à réaliser, dans la lecture, la relation d'amour trinitaire. Du point de vue rhétorique, trois éléments définitoires, diversement combinés et appréciés par les théoriciens, se dégagent : la double lecture, la narrativité, et la systématisme des correspondances entre le concret et l'abstrait. Pour qu'il y ait allégorie, il faut en effet une organisation symbolique : à un sens littéral (ce qui est dit) se superpose un sens figuré (ce qui est pensé, et qui est différent de ce qui est dit)<sup>7</sup>. Ce dernier peut être implicite ou explicite. Il faut ensuite que ce sens figuré s'engage dans un récit ; cette contrainte implique la personnification, car un récit sans actant humain est impensable. Il faut enfin que chaque élément du récit découvre un aspect du sens visé ; c'est ainsi que l'allégorie se distingue de la parabole. La première se fonde sur une représentation analytique de la signification ; la seconde est synthétique : le sens se dégage de la progression narrative plus que chaque élément, pris isolément.

En donnant à l'allégorie non la valeur que lui prête Goethe<sup>8</sup> mais la tradition patristique, on comprend alors la haine amoureuse de Baudelaire pour cette figure. L'allégorie conçoit le langage comme une totalité harmonieuse. Or de cet idéal, Baudelaire se dit exclu : « Les cloîtres anciens sur leurs grandes murailles / Étaient en tableaux la sainte Vérité, / dont l'effet, réchauffant les pieuses entrailles, / Tempérait la froideur de leur austérité<sup>9</sup> ». Ces vers décrivent la vertu de l'allégorie : manifestée dans les tableaux, la sainte Vérité se communique et atteint corps et esprit. Évoquant cette sublime médiation du sens, le « mauvais moine » qu'est le poète

---

<sup>7</sup> « Le Masque, statue allégorique dans le goût de la Renaissance », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 23.

<sup>8</sup> Oiseux comme souvent, Fontanier distingue allégorie et allégorisme. Il définit le dernier terme comme une « métaphore prolongée [...] qui [...] ne donne lieu qu'à un seul et unique sens, comme n'ayant qu'un seul unique objet d'offert à l'esprit ». Il cite ces vers : « Ce colosse effrayant dont le monde est foulé, / En pressant l'univers est lui-même ébranlé, / Il penche vers sa chute [...] ». Il s'agit de Rome. Et le commentaire qui suit achève de vider la notion de tout intérêt : « on n'y voit dans ce *colosse effrayant* que le colosse de Rome, que Rome-colosse, enfin que Rome elle-même ». Soit. *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, collection « Champs », p. 116.

<sup>9</sup> Voir le commentaire de Tzvetan Todorov, *Théories du symboles*, Paris, Le Seuil, collection « Points Essais », 1977, pp. 179-260, suivi d'une utile bibliographie.

<sup>10</sup> *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 15-16.

ne peut s'empêcher de railler. Il donne un caractère parodique à l'expression de la matérialité : le verbe « s'étaient » est trivial ; il désigne une étendue, non une profondeur. L'hypallage hyperbolique « pieuses entrailles<sup>11</sup> » rend son cocasse et blasphématoire : la spiritualisation allégorique semble échouer à transfigurer la réalité corporelle. Comme l'indique la catégorie du substantif, les entrailles restent des entrailles, malgré l'antéposition de l'adjectif et la diérèse. Or ce mot est l'un de ceux que la piété révère, car il est au cœur du « Je vous salue Marie », qui célèbre le mystère marial. La métaphore filée – « réchauffant », « tempérait », « froideur » – propose une évaluation lourdement physiologique du climat moral du monastère : l'expression concourt à dégrader la foi, en insistant sur ses déterminations mondaines. C'est pourquoi le mauvais moine est un peintre damné : « Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ». Comment évaluer ce « hélas » ? Matthieu nous le dit dans la parabole des talents : pas de pitié pour le serviteur qui refuse de servir. « “Maître, je savais que tu es un homme dur” »<sup>12</sup>. Il serait trop facile de se dérober au devoir religieux en invoquant une supposée perversité de Dieu. Baudelaire ne l'ignore pas : le damné est jugé à l'aune de l'image de Dieu qu'il se fait. Ne voulant pas être un poète pieux, forgeant des allégories inspirées, il se fantasma donc en artiste impie, déconstruisant le modèle hérité.

## Exemples

Le plus souvent, *Les Fleurs du mal* présentent des allégories partielles<sup>13</sup>. L'allégorie apparaît alors comme une figure et non comme un type de texte. Resserrée, elle convoque, condense l'imaginaire qui se déploie dans le texte allégorique ; seul ce dernier met en œuvre les trois composantes de la définition présentée ci-dessus. Il identifie le thème d'un récit et le thème d'un discours au moyen d'un prédicat attributif ; dans « Le châtiment de l'Orgueil », le docteur en théologie, thème du récit, est l'Orgueil, thème du discours. L'albatros est le poète ; de même, dans « Duellum », les guerriers sont les amants. Le verbe « être » est le moteur de l'allégorie. La décomposition de l'allégorie est donc celle d'une ontologie : rétif à l'idéalisation, le corps grippe la machine allégorique. Comment, dans les textes, s'inscrit ce corps qui résiste si bien à l'imposition des sens allégoriques ?

Le corps baudelairien ne se laisse jamais oublier. Pour donner une idée de ce qu'est l'esprit volant « par-delà les confins des sphères étoilées », le poète ne trouve pas mieux, si l'on peut dire, que l'image du nageur : « et comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde ». L'extase spirituelle se figure en termes matériels ; promise par le titre (« Élévation »), marquée par la série des locutions – « au-dessus », « par-delà » – le bonheur d'une verticalité conquise s'exprime par le retour à l'horizontalité, comme si, au rebours de ce qu'il affirmait, l'ici-bas était la vraie patrie du poète. Cette contradiction mine l'allégorie ; cette figure prétend au contraire à la résolution des contraires. Relisons « Duellum » : le poème identifie un violent

<sup>11</sup> Quand « pieux » a un sens moral et non plus chrétien – « qui tient à un sentiment d'amour filial, de compassion pour les malheureux, etc. » (Littre) – on voit apparaître des collocations telles que « flammes pieuses » (Corneille) ou « larmes pieuses » (Fénelon). Ces exemples témoignent de l'incongruité de l'association « pieuses entrailles » malgré le vernis de poéticité qui auréole l'expression d'une parodique dignité.

<sup>12</sup> *Matthieu*, 25, 24.

<sup>13</sup> Dans son *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1973, Henri Morier, à l'article « Allégorie », dénonce l'abus par lequel on nomme allégorie une personnification symbolique, c'est-à-dire la représentation plastique d'une idée abstraite. « Il faut que la Justice s'anime, agisse ou parle pour mériter le nom d'allégorie ». À propos de la Justice, dont il oppose le dynamisme au caractère statif du buste de Marianne, il ajoute cependant : « il est certain que cette personne figée dans un geste éternel est en train de peser [...], de sorte qu'elle est représentée dans le moment de son action ». Plus ou moins animées, ces personnifications allégoriques sont très nombreuses chez Baudelaire. Je ne donne qu'un exemple : « Vois se pencher les défuntes Années / Sur les balcons du ciel, en robes surannées ; [...] Entends ma chère, entends la douce Nuit qui marche » (« Recueillement », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 141).

combat à l'amour. Cette définition de l'amour s'impose grâce à la force des images. Mais qu'advient-il de ce savoir produit par l'allégorie ? Dans les coulisses du texte se tiennent le poète et sa courtisane. « Les glaives sont brisés ! comme notre jeunesse, / Ma chère ». L'apostrophe ironique et galante rompt la force démonstrative du poème. Le badinage mêlé de roserie en subvertit l'intensité dramatique : l'allégorie n'est qu'une invite à la fornication, comme si le spectacle du mal ne servait qu'à aviver le désir de le commettre : « Ce gouffre, c'est l'enfer [...]. Roulons-y sans remords, amazone inhumaine / Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine ! » Contrepoinat satanique aux gracieusetés épicuriennes de Ronsard, le sarcasme cynique de l'exhortation déconstruit l'allégorie. Elle est l'instrument de la libido perverse du poète. Rien ne le montre mieux que la différence entre les deux allégories de la Beauté.

Ces textes sont des personnifications : le récit est absorbé par la monstration d'un corps vivant, agissant, mais nullement impliqué dans une dynamique narrative. La beauté hautaine du premier texte vient de ce que l'énonciation y apparaît comme abstraite. Certes, la Beauté parle (figure de la prosopopée) ; elle a un corps ; mais ces déterminations concrètes sont idéalisées : « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ». La sacralité du discours gomme toute référence à une situation d'énonciation réaliste. Rien de tel dans le second texte. Le « je » du poète apparaît dès la question anxieuse qui ouvre « Hymne à la Beauté » : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô beauté ? » Au cœur d'un discours tout entier adressé à la figure idolâtrée, une vignette érotique se détache : « L'amoureux pantelant incliné sur sa belle / A l'air d'un moribond caressant son tombeau ». Nulle référence ici au « tu » omniprésent du poème. Ces vers font figure de didascalie. Ils signalent l'ancrage de l'énonciation allégorique. L'hymne naît et se développe dans les circonstances triviales d'un coït. Les interrogations pressantes – « Viens-tu [...] ? », « sors-tu [...] ? » font place à des exclamations répétées : « qu'importe », « qu'importe ». Les somptueuses images du texte apparaissent comme le cortège fantasmagorique d'une ignoble jouissance. La montée du plaisir balaie les scrupules, emporte les indécisions. L'allégorie ne transcende pas le corps : elle est l'expression réaliste de ses besoins. Elle est mise en œuvre par une esthétique qui assume l'aventure de la damnation dans toute son impudeur, sa grossière matérialité. Cette poétique de l'allégorie est bien évidemment une politique.

## Politique

On sait comment les idées viennent au poète : « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, / [...] Je me pris à songer [...] / À la triste beauté dont mon désir se prive ». « Mon désir » : cette métonymie d'abstraction tend vers l'allégorie. Le « je » n'est plus qu'un support impersonnel. Il exprime la loi ironique qui préside aux destins du désir : la contiguïté avec l'abject favorise l'essor de la pensée vers l'idéal. « Tout pour moi devient allégorie ». Le poète n'y peut rien. Innombrables, irrépressibles, les idées se lèvent à l'appel des choses, indépendamment de la volonté du sujet, hors de son contrôle. Le texte ne saurait mieux cerner la paranoïa du poète : pour lui, les choses n'existent pas à dans leur immédiateté de choses. Ce sont des signes. Elles sont du sens, un sens ! Ce dispositif affole la faculté interprétative. Le poète veut savoir, comprendre ; mais le sens survient par le biais impur du corps ému, des hasards de la chair. Impliqué dans les accidents de la vie, relié par sa sensibilité à tout ce qui, dans le monde extérieur, arrive, le corps est l'organe premier de la pensée. Loin d'être vécu comme un bonheur, une source féconde d'inspiration, cette disposition du corps est une malédiction que le poète nomme « mélancolie » : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a changé / [...] Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs ». Peu importe si Paris change puisque tout phénomène extérieur est capté par le prisme d'un corps mal aimé, vicieux car vicié, canal impur qui ne présente à la pensée que des objets qui se retournent contre elle, la font souffrir. Pourquoi cette persistance dans le désaccord ? Est-ce un déficit originel et

jamais comblé d'affection maternelle ? Est-ce l'ordre bourgeois qui coupe le sujet de ses affects ? L'allégorie est le symptôme et le révélateur d'un tel malaise : à son corps, le poète ne peut pardonner de lui faire sans cesse rater l'Idéal : « – Ah ! Seigneur ! Donnez-moi la force et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût<sup>14</sup> ! »

« À une Madone » est emblématique de cette haine de soi. Ce texte est un hommage. Le poète n'est pourtant pas inspiré mais laborieux : « Je veux bâtir pour toi [...] ». Des fragments d'allégorie apparaissent : « Ta Robe, ce sera mon Désir ». Comme l'indique le futur, le poète montre non un processus achevé mais son élaboration. Affectées aux deux substantifs, les majuscules trahissent la difficulté à hiérarchiser le concret et l'abstrait, le littéral et le figural. Au lieu que la « Robe » soit spiritualisée par le « Désir » qu'elle figure, c'est elle qui l'érotise, le rend plus charnel. Très vite, on comprend que la « Madone » n'est qu'un catin que le pervers pare au lieu de la déshabiller. En soi, le dénouement du texte n'est pas scandaleux : pour représenter le mal dans toute sa noirceur, l'hyperbole sadique vaut mieux que la litote. Le scandale tient donc non à l'énoncé – le péché fait pleurer la Vierge – mais à l'énonciation. Écoutons la musique du 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 [...]

Le troisième vers fait entendre la stridence de la jubilation : le vers est désarticulé par la coupe lyrique : « Volupté noire ! » Une exclamation brise la mesure. La syntaxe affective produit une césure aberrante ; la pause obligatoire après la cinquième syllabe crée les conditions d'un contre-rejet dénué de sens. On peut toujours prétendre que les sept syllabes après le « e » non élidé de « noire » correspondent aux sept péchés capitaux ; mais ce « calembour » prosodique détruit le vers, qui est la raison même du poème<sup>15</sup>. Inscrite dans la chair du vers par les ravages qu'elle cause, la volupté fait trébucher la voix. Ce bégaiement sans grâce traduit l'ignoble passion du locuteur. L'allégorie en fait les frais : son orientation est inversée, car les « couteaux », loin d'être l'instrument matériel d'une révélation, se substituent au but spirituel de l'allégorie, et deviennent l'objet du « faire » artisanal du poète.

Dès qu'il parle, le corps ne peut plus montrer que lui-même. Il est muré dans les limites de sa propre jouissance. Au poète de « Bénédiction », le texte faisait miroiter l'épreuve sanctifiante de la souffrance. Elle devait être le signe de l'élection, la porte étroite qui conduit à la contemplation. Hélas ! La souffrance se révèle jouissance. Elle qui « prépare les forts aux saintes voluptés » révèle au poète sa lâcheté, sa faiblesse. Le poète chérit cette souffrance qui le vampirise. Il idolâtre ce qui l'aliène. Il ne sera donc pas compté au nombre des forts. « Le langage des fleurs et des choses muettes » n'est pas pour lui. Dès qu'il tente de s'élever à la perception des rapports sublimes, il ne voit que le reflet de sa concupiscence. L'harmonie originelle entre la Nature et les amants se réduit pour lui à un « ciel amoureux leur caressant l'échine<sup>16</sup> ». Humilié par sa propre vulgarité, le poète finit par assumer son péché. La malédiction chrétienne est le seul principe qui puisse donner la dignité de l'art et de l'esprit à la hideur du présent, c'est-à-dire du corps.

Si on veut être marxiste, on peut lire l'échec spirituel de l'allégorie comme la transposition théologique d'un traumatisme historique : la répression de juin 1848 serait la cause et la matière de la mélancolie de Baudelaire. Sa métaphysique, ce serait de la politique

---

<sup>14</sup> « Un voyage à Cythère », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 119.

<sup>15</sup> Pour une analyse de la coupe lyrique chez Baudelaire, voir Antoine Compagnon, « Le démon du contretemps », dans *Baudelaire devant l'innombrable, op. cit.*, pp. 135-148).

<sup>16</sup> « J'aime le souvenir de ces époques nues », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 11.



continué par d'autres moyens. Pourquoi pas ? Le paradoxe n'en est pas moins étrange : la protestation politique se fait entendre grâce à la pensée chrétienne, à son langage. L'allégorie de Baudelaire offre en effet une curieuse leçon de démocratie. Dans la tradition, l'autorité de l'allégorie tient à la domination qu'elle exerce : elle intègre le corps dans une dynamique spiritualiste. Le corps de Baudelaire, lui, refuse de se soumettre. C'est là son péché : il veut égaler l'âme ; il refuse la hiérarchie. C'est une folie, bien sûr ; mais cette folie déchirante est aussi clairvoyante. Elle révèle l'épaisseur d'un mensonge historique. Fruits de la tradition, l'église et la monarchie prétendent ordonner le monde. L'histoire a invalidé leurs prétentions politiques. Or l'art romantique montre l'histoire en train de se faire. L'allégorie montre donc non le réel et le corps dociles aux forces qui veulent le régir mais rebelles à toute discipline. Ayant rompu ses liens avec la tradition, le présent n'est plus qu'une « horloge ». Dérisoire, cette métonymie substitue à l'idée noble et convenue du Temps une simple machine. La confusion culmine dans ces vers : « Mon gosier de métal parle toutes les langues ». Qui parle alors ? Le poète fait *corps* avec l'horloge. Il ne domine pas l'objet matériel ; il se laisse réifier par lui. Sitôt que le texte donne la parole à l'objet, le discours se dérègle ; la prosopopée de l'horloge se creuse et accueille dans la discordance toutes les voix : le chuchotement de « la Seconde », « la voix d'insecte » de « Maintenant ». Ces orateurs n'ont pourtant rien à enseigner. Ils sont sans autorité. Le présent ne parle que pour dire qu'il parle, qu'il est là, instant limite où il s'évanouit, se précipitant vers sa fin. Il impose à l'esprit une mémoire sans contenu, un écoulement sans signification. Du ressassement de l'horloge, aucune eschatologie, aucune doctrine du salut ne se dégagent. Le babélisme du poème est creux. Il pointe en direction du néant : « Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! »

## Conclusion

L'âme ou le corps ? L'âme humilie le corps, ce plébéen tyrannique ; elle transforme la jubilation en malédiction. Le corps humilie l'âme : il dénonce l'imposture de la doctrine spiritualiste. Grande créatrice d'arrière-mondes, l'allégorie éclipse la vie au profit du sens. C'est la chienlit, c'est la démocratie : ni l'âme ni le corps n'ont de légitimité transcendante ; aucun des deux principes ne peut exterminer l'autre, ne peut durablement le dominer. Le compromis, la guerre sont permanents. Lucide, Baudelaire estime que le désordre vaut mieux qu'un ordre vide ; le premier seul est moderne en ce qu'il assume le présent. Le second entraîne dans sa défaite les esthétiques de l'ordre, l'Idéal, l'harmonie sacrée, l'allégorie. La démocratie est la forme politique adaptée à l'époque et *Les Fleurs du mal* en sont le manifeste poétique : « le premier venu, pourvu qu'il sache amuser, a le droit de parler de soi-même<sup>17</sup> ». Ce premier venu, dont Pierre Pachet a si bien parlé<sup>18</sup>, c'est le corps vil mis en scène par « Le Vampire », c'est l'instinct qui réclame le droit de se faire entendre. Ce corps ignoble dit l'ignoble vérité d'une Valeur à jamais exilée : toute restauration est impossible.

---

<sup>17</sup> *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 676

<sup>18</sup> Pierre Pachet, *Le Premier venu, essai sur la politique baudelairienne*, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1976.