

REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE ALGERIENNE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LE RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Université Mentouri – Constantine –
Faculté des Lettres et Langues
Département de Langue et Littérature Françaises

N°
Série :

**Du Bestiaire au Mythe : Analyse d'un aspect de
l'imaginaire baudelairien dans
*Les Fleurs du Mal***

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Magister

Option : *Littératures de langues françaises et Interculturalité*

Candidate : Mlle Amina BENELHADJ
Directrice de Recherche : Dr. Nedjma BENACHOUR

Membres du jury :

Présidente du jury :

- Dr. Farida Logbi, Maître de conférences, université – Mentouri – Constantine .

Examineurs :

- Dr. Kamel ABDOU, Maître de conférences, université – Mentouri – Constantine.

- Dr. Foudil DAHOU, Maître de conférences, université de Ouargla.

Rapporteur :

- Dr. N. BENACHOUR, Maître de conférences, université -Mentouri- Constantine.

Année 2006

Remerciements

Mes profonds remerciements et ma sincère gratitude vont d'abord à ma directrice de recherche Dr. Nedjma BENACHOUR qui a cru en moi et m'a fait confiance du début jusqu'à la fin.

I also want to thank professor KOULOUGHLI for his precious advice. He was always there to light my mind and to show me how to find my way.

Je voudrais également remercier mes parents, mes sœurs Soumeya et Lyna, mon frère Fawzi, mes grands parents, mes cousins et cousines, mes oncles et tantes et particulièrement ma très chère tante Farida, qui m'ont encouragée et soutenue.

Mes sincères remerciements vont aussi à tous mes amis et particulièrement à Amel MAOUCHI, amie de toujours, et à Adel BOUSHABA, le génie en herbe.

Merci, enfin, à tous ceux qui de près ou de loin m'ont apportée leur soutien.

Amina BENELHADJ

A la mémoire de mon grand-père

que je garde au fond de mon cœur

A mes parents

A la plus formidable des grand-mères

'Mama Aziza'

A l'éclaireur de ma lanterne

Professeur Lamine KOULOUGHLI

Du Bestiaire au Mythe : Analyse d'Un Aspect De L'Imaginaire Baudelairien Dans *Les*

Fleurs du Mal

TABLES DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE

Objectifs du travail -----	1
Problématique -----	4
Hypothèse -----	7
Quelques définitions -----	7
a- Le bestiaire -----	7
Définition générale -----	7
Définition opérationnelle -----	8
b- L'imaginaire -----	8
Définition générale -----	8
Définition opérationnelle -----	8
Outils d'analyse -----	9
Etapes de l'analyse -----	9

Partie I : Approches méthodologiques et théoriques

Chapitre 1 : Gilbert Durand et l'approche anthropologique ----- **12**

Introduction -----	12
I- Historique -----	12
1- Le XXe siècle et les théories formatrices autour de l'image -----	12
2- Historique des théories proposées par Durand-----	17
II- Les symboles de l'imaginaire et leur classification -----	20
1- Présentation des différents principes de classification -----	20
2- Classification proposée par Durand -----	22
Conclusion -----	28

Chapitre II : André Siganos et le Bestiaire mythique ----- 29

Introduction -----	29
I- Qu'est-ce que le mythe littéraire ? -----	29
II- Historique et évolution des mythes littéraires -----	31
III- Principes de classification du <i>Bestiaire mythique</i> -----	40
1- Le mythe de l'animal -----	41
2- L'animal mythique -----	42
3- L'animal mythique littéraire -----	42
Conclusion -----	43

Partie II : Analyse textuelle

Chapitre I : Poésie en vers de Baudelaire : Thèmes d'un bestiaire ----- 45

Introduction -----	45
I- L'Homme-animal : Le bestiaire de l'identification -----	45
1- Identification du poète et de son lecteur -----	46
2- Bestiaire, amour et féminité -----	52
II- Phobie d'Anubis ou le bestiaire de la mort -----	75
-	
III- Fuite ascensionnelle et mythique -----	92
1- Bestiaire ascensionnel -----	90
2- Bestiaire de la fuite antique -----	103
IV- <i>Une Charogne</i> : Analyse d'un poème synoptique -----	116
Conclusion -----	120

**Chapitre II : LES FLEURS DU Mal : Analyse dynamique,
anthropologique et mythique ----- 121**

Introduction -----	121
--------------------	-----

I- Analyse de la dynamique des images animales de <i>Les Fleurs du Mal</i> -----	122
II- Trajet anthropologique baudelairien dans <i>Les Fleurs du Mal</i> -----	127
1- <i>Les Fleurs du Mal</i> : Poésie d'un héritage antique -----	128
2- <i>Les Fleurs du Mal</i> : Poésie d'un héritage biblique -----	138
III- <i>Les Fleurs du Mal</i> : Le Bestiaire Mythique -----	142
1- Animaux cités par Siganos -----	143
1- a- L' Aigle -----	144
1- b- L' Ane -----	145
1- c- L' Araignée -----	145
1- d- Le Chat -----	146
1- e- Le Cheval -----	147
1- f- Le Monstre -----	147
1- g- La Mouche -----	148
1- h- Le Serpent -----	148
1- i- Le Ver -----	149
2- Classification des autres animaux baudelairiens selon les critères proposés par Siganos -----	150
1- Le mythe de l'animal -----	150
2- L'animal mythique -----	156
3- L'animal mythique <i>littéraire</i> -----	158
Conclusion -----	161
 CONCLUSION GENERALE -----	 162
 Annexes -----	 166
Annexe I : Classification des animaux du bestiaire baudelairien -----	166
I- Noms génériques d'animaux -----	163
II- Noms particuliers -----	168
1- Les oiseaux -----	168
2- Les reptiles -----	169
3- Les insectes -----	170

4- Mammifères carnassiers -----	171
5- Mammifères non carnassiers -----	172
6- Autres -----	173
7- Créatures mythiques -----	174
8- Divinités et Démons mythiques -----	175
 Annexe II : Extrait d'un roman d'Amine Maalouf -----	 176
Annexe III : Extraits de <i>Le Nouveau Testament</i> -----	177
I- Apocalypse de Jean, chapitre VI -----	177
II- Matthieu, chapitre XII -----	178
III- Marc, chapitre III -----	178

Bibliographie Générale

INTRODUCTION GENERALE

Objectifs du travail :

L'image animale constitue une importante source d'inspiration de l'imaginaire humain. Existant depuis l'Antiquité, où elle fut l'expression d'une profonde imagination à travers des animaux comme le sphinx ou l'hippogriffe, sa forme plus connue sous le nom de « Bestiaire »(1), terme qui apparaît dans la langue française en 1119 pour désigner un recueil de récits sur les animaux (2), s'imposera surtout au Moyen-Age où il connaîtra un riche destin. L'image animale y sera, en effet, utilisée dans le but de faciliter la mémorisation dans l'enseignement du dogme chrétien(3).

A travers son évolution historique et thématique, le bestiaire se fixe, essentiellement, l'objectif de « *décrire tous les animaux de la création, réels ou imaginaires, et les traits de caractère humain qu'ils symbolisent.* »(4). Aussi, semble-t-il pour Gilbert Durand, être enraciné tout aussi bien dans la langue, que dans l'esprit individuel et collectif(5).

D'Esopé à Apollinaire(6), l'image animale s'est faite, à travers les ères littéraires, des plus inspiratrices. Elle prime au XIXe siècle avec des prosateurs comme Emile Zola, chez qui

-
- (1) Le premier bestiaire de l'histoire porte le nom de « Physiologus » qui signifie « le naturaliste ». C'est un ouvrage grec du milieu du IIe siècle qui rassemble une cinquantaine de contes traduits par la suite en de nombreuses langues européennes, in. Alain Niderst (textes réunis par), *L'animalité : Hommes et animaux dans la littérature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982
 - (2) Encyclopédie Encarta, © ®, 1993- 2002, Microsoft corporation.
 - (3) Marie-Hélène Tesnière (interviewée par Florence Groshens), « Le bestiaire médiéval, un monde symbolique », in. *Chronique de la Bibliothèque nationale de France*, N° 32, Paris, Automne 2005, p. 10.
 - (4) Op. cit., Encyclopédie Encarta.
 - (5) G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 73.
 - (6) En passant par Platon, Apulée, A. Dante, A. d'Aubigné, W. Shakespeare, W. Blake, E A. Poe, V. Hugo etc.

La Bête Humaine(1) est l'intime représentation de la bestialité de l'homme. Elle est tout aussi présente dans la poésie avec, notamment, Charles Baudelaire chez qui l'inspiration poétique se fait au rythme des images animales.

Evoquer les animaux baudelairiens fait souvent songer à cet animal de prédilection qu'est le chat « *beau (...), fort, doux et charmant* »(2), ou encore à l'albatros, symbole du poète « *exilé sur le sol au milieu des huées* »(3), deux images d'un bestiaire baudelairien qui s'avère, par ailleurs, fort étendu et d'une composition variée.

Dès le premier poème de *Les Fleurs du Mal*, la présence de l'image animale se fait prédominante. Ce sont les animaux qui s'imposent à la place des fleurs annoncées dans le titre. De la vermine au monstre, *Au Lecteur*, premier poème du recueil où il tient le rôle de préface(4), est une longue succession d'images animales portées par le rythme d'un vocabulaire de réalisme classique plein de force suggestive. Ce poème est un véritable réquisitoire dressé contre la société du XIXe siècle dont il énumère les vices et où l'auteur et le lecteur apparaissent ensemble, en proie au mal. Dès la première strophe, le poète recourt à l'image de la vermine faisant de l'homme un mendiant envahi, rongé et tourmenté par ces parasites qui le couvrent et qui le consomment. L'image de l'helminthe est ensuite employée pour décrire ces démons qui « *ribotent* »(5) dans le cerveau du poète et de son lecteur. Pour Baudelaire, l'être humain est à l'image d'une proie aux créatures saprophages qui lui sucent le sang et qui se nourrissent de sa dégoûtante vie.

(1) Emile Zola, *La Bête Humaine*, 1890.

(2) Les chats, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 3.

(3) L'albatros, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 15.

- (4) Ce poème est paru en tête de toutes les éditions de *Les Fleurs du Mal*. Celle de 1868 lui confère le titre de préface.
(5) Au lecteur, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v.2.

A l’instar de ces images misérables de l’homme couvert d’insectes, la huitième strophe du poème recense d’autres d’animaux. Certains, pour la plupart prédateurs, comme la panthère, ou charognards, comme les vautours, sont réels ; d’autres, tel le monstre, appartiennent à l’imagination :

*Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices*(1)

Dans une lettre de Poulet-Malassis, éditeur et ami de Baudelaire, on peut lire, concernant les animaux de ce poème, qu’ils sont « *Un squelette arborescent, l’arbre de la science du bien et du mal, à l’ombre duquel fleurissent les sept péchés capitaux sous la forme de plantes allégoriques.* »(2). Toussenel, à qui été destinée cette lettre, estime qu’au nombre de sept, les animaux de ce poème peuvent être considérés comme une « *corporification* »(3) des imperfections humaines, voire des sept péchés capitaux. En effet, si l’on se réfère à la tradition gothique et au bestiaire de la Renaissance, la panthère y est symbole de luxure, la lice d’envie et la louve de convoitise(4).

De nombreux ouvrages et articles ont été écrits sur Baudelaire et sur son œuvre. Ils traitent des sujets les plus généraux comme de la structure de *Les Fleurs du Mal*(5) ou du rôle que joue ce recueil dans les courants littéraires(6), aux sujets les plus particuliers comme

Au lecteur, strophe 8.

- (1) Extrait de la lettre de Poulet-Malassis, in. Patrick Labarthes, *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genève, Droz, 1999, p.508
(2) Ibid.
(3) Op. cit., p. 509

- (4) Exemple. : Albert Feuillerat, « L'architecture de *Les Fleurs du Mal* », in. *Romantic Studies XVIII*, New Haven, Yale University Press, 1941, p.221- 330.
- (5) Exemple. : Lloyd James, *L'univers poétique de Baudelaire, symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956.

l'inspiration du poète(1) ou sa vie de bohème(2). Si l'imaginaire(3) baudelairien n'est pas en reste dans ces études, ce n'est souvent qu'à travers la métaphore ou le thème de la mort(4) qu'il est évoqué, rarement à travers des images animales pourtant très présentes dans l'œuvre du poète.

Le présent travail se donne pour objet l'analyse de l'imaginaire baudelairien tel qu'il est représenté à travers les images animales, qu'elles soient référentielles ou fictionnelles dans le bestiaire de *Les Fleurs du Mal*

Problématique :

Dans son analyse de l'imaginaire humain, Gilbert Durand souligne que « *ce sont les images animales qui [y] sont les plus fréquentes et les plus communes.* »(5). Il souligne également qu'en plus de l'archétype de l'animal en tant que tel, d'autres significations peuvent lui être attribuées. Il est ainsi, selon lui, possible de relever plusieurs autres caractères, qui au lieu d'être rattachés directement à l'animalité, le sont aux représentations dont se fait d'eux l'imaginaire humain. Moins que les caractéristiques premières de l'animalité, ce sont les représentations qui en découlent et qui constituent 'les structures de l'imaginaire' qui intéressent l'auteur. L'oiseau qu'il cite en exemple, n'est alors considéré

-
- (1) Exemple. : Wolfgang Drost, « L'inspiration plastique chez Baudelaire », in. *Gazette des Beaux-Arts*, Mai-Juin 1957, pp. 321- 337.
- (2) Exemple. : Pierre Enckell, « La vie de bohème », in. *Magazine Littéraire* (N° consacré à Baudelaire), mars 2003, pp. 33-34.
- (3) Exemple. : Stéphane Guégan, « Le musée imaginaire des *Fleurs du Mal* », in. Op. cit., *Magazine Littéraire*.
- (4) Exemple : Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967.
- (5) Exemple de l'oiseau, symbole d'ascension comme la flèche est donné par Durand, in op. cit. Durand, 1969, p. 73.

comme animal qu'en deuxième instance, la première faisant d'abord de lui, comme de la flèche(1), un instrument d'ascension. Cet instrument peut s'avérer, par ailleurs, symbole de férocité, de mort ou même de sensualité. Ces représentations ambivalentes constituent ce que Durand appelle le 'dynamisme des signes', dynamisme dont font preuve quelques représentations de l'imaginaire humain et qui est retrouvé à travers la quasi-totalité des images animales employées dans la poésie de *Les Fleurs du Mal*.

Ces 'structures de l'imaginaire' humain résultent, en partie, de ce que Durand appelle *le trajet anthropologique* qui, selon lui, naît de « *l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social* »(2). Ces structures s'avèrent donc, un intime reflet des représentations acquises tout au long de l'existence, que celles-ci soient individuelles, sociales, religieuses. Ces mêmes représentations, de par leur enracinement dans l'imaginaire humain, se transforment en une véritable « *vérité mythique* »(3), en cela qu'elle saisissent « *immédiatement la pensée, (...) en appel[lant] non à l'esprit critique, mais aux profondeurs de la vie personnelle, aux soubassements obscurs de la sensibilité* »(4).

Ainsi, de par sa nature d'être humain sous l'influence des représentations d'une, voire de plusieurs civilisations, et de par une éducation catholique qui dès son plus jeune âge le met en contact directe avec des représentations antiques et bibliques, Baudelaire puiserait les

(1) Oiseau, comme la flèche, symbole de l'ascension est un exemple donné par Durand, in. Op. cit., Durand (1969), p. 73.
(2) Ibid., p. 38.
(3) Georges Gusdorf, *Pourquoi des professeurs*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, p. 21.
(4) Ibid.

images animales dans un bestiaire de représentations préétablies, construites à partir d'un ensemble de 'vérités mythiques'.

Cheval, animal infernal ; corbeau et araignée, symboles de la mort ; cygne et chat symboles de la sensualité, relèveraient ainsi d'un « *Bestiaire Mythique* », titre d'un article d'André Siganos, où il propose une classification qui met en exergue l'évolution historique et littéraire de certains animaux considérés comme mythiques, tout en proposant des critères de distinction pour les autres. Sont ainsi distingués trois catégories : le mythe de l'animal (où l'animal serait lui-même l'objet d'un mythe)(1), l'animal mythique (où l'animal prend part dans un mythe)(2) et l'animal mythique littéraires (qui n'est pas forcément mythique en lui-même, mais qui est « *hiérophanique*(3) ou *attribut d'un dieu*. »(4)).

Cette présente recherche tentera d'étudier le bestiaire et son fonctionnement dans l'imaginaire baudelairien dans *Les Fleurs du Mal*. Elle s'interrogera sur les 'structures anthropologiques de l'imaginaire' de Baudelaire à travers la notion d'un 'trajet anthropologique', révélateur d'une 'vérité mythique' :

Le recours à l'image animale dans la poésie de *Les Fleurs du Mal* se fait-il à travers des structures dynamiques ? Ce dynamisme est-il le résultat du trajet anthropologique du poète ? Les représentations animales sont-elles alors le reflet de 'vérités mythiques' ?

(1) André Siganos, « Bestiaire mythique », in. *Dictionnaire des mythe littéraires*, Paris, Rocher, 2^e éd., 1988, pp. 208-240.

(2) Ibid., p. 209.

(3) Entité culturelle (dieu, mythe, objet, rite) considéré comme manifestant ou révélant la notion de sacré.

(4) Op. cit., Siganos (1988).

Hypothèse :

Le recours au bestiaire est utilisé dans l'imaginaire baudelairien selon des structures faites de relations dynamiques. Le dynamisme de ces 'structures de l'imaginaire' est le résultat d'un 'trajet anthropologique' fait de représentations acquises tout au long de l'existence. Instauratif d'un psychisme et d'une culture, ce trajet s'avère dans *Les Fleurs du Mal*, essentiellement antique et biblique. Les représentations animales à l'origine d'une 'vérité mythique' transforment ainsi le bestiaire baudelairien en un bestiaire de représentations mythiques, voire en un bestiaire mythique.

Quelques définitions :

a- Le bestiaire :

Définition générale :

L'Encyclopédie Encarta définit le terme de bestiaire comme un « *traité didactique (...) décrivant des animaux réels ou imaginaires* »(1) et montrant « *les traits de caractère humain qu'ils symbolisent* »(2).

De son côté, L. Desblache souligne dans le *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, que les références animales « *se calquent en général sur le modèle d'une symbolique traditionnelle liée à des inférences mythologiques qui ne sont pas toujours opportunes.* »(3).

(1) Op. cit. Encyclopédie Encarta.

(2) Ibid.

(3) Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Presse Universitaire Blaise Pascal, Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, 2002, p. 10.

Définition opérationnelle :

A partir de ces différentes définitions, la notion de bestiaire sera utilisée dans le présent travail pour renvoyer aux animaux recensés dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Ces animaux sont variés et peuvent être réels comme les oiseaux, les mammifères ou les reptiles, ou imaginaires(1) comme le sphinx, le phénix ou le monstre. Doublés 'd'inférences mythologiques', ces animaux sont en partie bipartis et renvoient, entre autres, au problème de l'identification de l'être humain.

b- *L'imaginaire :*

Définition générale :

Le dictionnaire *Flammarion*(2) de la langue française définit l'imaginaire comme étant ce qui n'existe et qui n'est tel que dans l'imagination. Autrement dit, on qualifie d'imaginaire, tout ce qui ne trouve pas de référent dans la réalité.

Pour Durand, « *l'imaginaire n'est autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par des impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement (...), les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif.* »(3)

Définition opérationnelle :

Non loin de la définition proposée par Durand, la notion d'imaginaire sera utilisée dans ce travail pour renvoyer aux représentations que se fait l'être humain d'une image

(1) ce mot inclut tous les animaux fantastiques, qu'ils soient fabuleux ou antiques.

(2) *Dictionnaire Flammarion*, Paris, 1999

(3) Op. cit. Durand (1969), p. 38.

donnée. Ces représentations sont dictées par un trajet anthropologique qui donne un sens, voire, une forme personnelle, à cette image.

Outils d'analyse :

Pour analyser les représentations de l'imaginaire baudelairien à travers l'image animale, ce travail se place, dans un premier temps, dans une perspective anthropologique en empruntant à Durand les notions de 'dynamisme' et de 'trajet anthropologique'. La première vise à analyser les relations de 'dynamisme' qu'entretiennent les images animales de *Les Fleurs du Mal*. La deuxième, quant à elle, vise à déterminer l'origine des représentations que se fait Baudelaire des images qu'il emploie dans sa poésie. Ce trajet anthropologique est, dans le cas de la poésie baudelairienne, en partie à l'origine du dynamisme des images.

Dans un deuxième temps, ce travail s'inscrit dans une perspective de l'analyse du mythe en empruntant à A. Siganos ses critères de classification des animaux mythiques.

Étapes de l'analyse :

Le présent travail est constitué de deux parties. La première, constituée de deux chapitres, présente les outils méthodologiques et théoriques.

Le premier chapitre, après un historique des théories anthropologiques du XXe siècle, se consacre aux symboles de l'imaginaire à travers leurs différentes classifications, et souligne celle proposée par G. Durand et ses notions de 'dynamisme' et de 'trajet anthropologique'.

Le deuxième chapitre s'intéresse à la notion de mythe et notamment, à celle de mythe littéraire ainsi qu'à l'historique et à l'évolution des mythes littéraires à travers l'histoire. Il présente la classification des animaux mythiques proposée par A. Siganos.

La deuxième partie du travail, qui prend en charge l'analyse textuelle, est également constituée de deux chapitres. Le premier chapitre analyse les thèmes qui se dégagent du bestiaire baudelairien : le thème de l'identification, de la peur devant la fuite du temps et devant la mort, et le thème de la fuite.

Le deuxième chapitre propose une analyse des différentes images animales identifiées dans le premier chapitre.

Première partie :

Approches méthodologiques et théoriques

Chapitre I :

Gilbert Durand et l'approche anthropologique

Introduction :

Le développement des sciences humaines a depuis toujours éclairé la critique littéraire en permettant une meilleure compréhension voire, explication de toute œuvre littéraire. Le courant anthropologique est pour sa part d'un grand apport théorique explicatif, notamment concernant la notion de l'imaginaire.

Au XXe siècle, le professeur Gilbert Durand est le fondateur du courant universitaire de l'anthropologie symbolique. Il est l'auteur de nombreux ouvrages et articles qui traitent du trajet anthropologique et des 'structures anthropologiques de l'imaginaire'.

Avant de présenter l'approche anthropologique que propose Durand, un historique de l'apport du courant anthropologique dans la littérature s'impose pour situer, précisément, l'approche duranienne dans le courant.

1- Historique :

a- Le XXe siècle et les théories formatrices autour de l'image(1) :

Recueil d'articles sous la direction de Joël Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* est un ouvrage qui retrace l'histoire de la notion de l'imaginaire. Réunis sous un chapitre portant le nom de « Le XXe siècle et les théories formatrices de l'image », quatre de ces articles présentent, dans un ordre chronologique, ces théories sur l'imaginaire.

(1) Titre pris dans le livre *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Joël Thomas (ouvrage collectif), ellipses, Paris, 1998, p. 83.

Proposé par J. Thomas, le premier article du chapitre(1) présente l'œuvre de Carle-Gustav Jung (1875-1961) qui est d'un grand apport pour toute recherche sur l'imaginaire. Elle traite essentiellement des notions d'imaginaire et de symbole.

Situer la pensée de C. G. Jung par rapport à celle de Freud paraît très utile, selon J. Thomas, pour rendre compte de la différence entre le père de la psychanalyse et son disciple qui peu à peu, se sépare de lui. Freud, selon les termes de J. Thomas, définit le symbole comme étant « *ce qui signifie* »(2). Il déprécie le régime diurne en faveur du régime nocturne, en considérant le rêve comme action de libération et d'extériorisation. Jung, quant à lui, considère le rêve comme un reflet de l'inconscient.

Par ailleurs, chacun du maître et de l'élève propose une dynamique différente de l'inconscient. Freud le définit comme un puzzle éparpillé de la psyché alors que pour Jung, il « *se présente comme formé de différents noyaux cohérents qui tendent, chacun, à se poser en personnalité autonome.* »(3). L'analyse jungienne consiste essentiellement à « *regrouper ce qui est épars, et de trouver une cohérence fonctionnelle entre ces niveaux de la psyché* »(4).

Pour Jung, poursuit J. Thomas, tout individu a tendance à croire que c'est sa personne même qui constitue l'ensemble de la psyché. Pour expliquer cette position, Jung propose l'exemple d'un ensemble de personnes vivant au centre d'une île et ignorant l'existence de l'eau tout autour. Selon ses termes, cité par J. Thomas, il s'agit d' « *une sorte de materia prima nourricière, d'océan sur lequel flotte la psyché, la notion d'un inconscient collectif, énorme champs dans lequel notre imaginaire puise et se*

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 84.

(4) Ibid.

ressource constamment »(1). Pour lui, les ressources de l'inconscient collectif n'apparaissent qu'à travers une obligatoire relation de la psyché et de l'archétype qui n'apparaît à son tour qu'à travers les symboles.

De par sa psychanalyse, Jung exprime également, selon J. Thomas, une grande affinité vis-à-vis des fonctions religieuses et des fonctions du sacré. Il est persuadé de l'incontournable rôle que tient la fonction religieuse dans une perspective sur l'homme.(2)

Le second article(3), visant à retracer l'histoire des approches sur l'imaginaire, est proposé par J. J. Wünenburger. Il présente les théories de trois chercheurs sur l'imaginaire : Ernest Cassier, Hans Georg Gadamer et Raymond Ruyer.

Selon Wünenburger, une partie du travail d'E. Cassier, dont la pensée prolonge celle de Kant, porte sur la culture à travers le mythe, l'art et la religion. Cassier a également été influencé par la pensée hégélienne qui renvoie, selon les termes de Wünenburger, à « *l'idée d'un développement progressif de l'esprit à travers le temps historique* »(4)

La notion de forme symbolique se trouve valorisée chez Cassier pour qui elle désigne : « (...) *toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe.* »(5). Ce qui signifie, selon l'interprétation de Wünenburger, que la notion de forme symbolique englobe des représentations mythiques, religieuses et artistiques (6).

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 87.

(3) Ibid., p 91.

(4) Ibid.

(5) Cassier, *Trois essais sur la symbolique*, Cerf, 1997, p. 13, in. Ibid., p. 92.

(6) Op. cit., J. Thomas.

Ces mêmes représentations connaissent une évolution historique et confèrent à l'imagination, « *une puissance de symbolisation liée à l'affectivité* »(1).

En s'appuyant sur le mythe et sur la religion, Cassirer, sans pour autant résoudre la question de l'imaginaire, proposera donc une nouvelle théorie philosophique du sens, qui s'appuie à son tour sur la culture collective.

De son côté, Hans Georg Gadamer (1900) lie la compréhension du sens à une pré-compréhension qui est à son tour liée à des traditions, culturelles ou autres. L'interprétation de l'image repose par conséquent sur l'expérience personnelle ainsi que sur la vie spirituelle de l'homme.

Dans sa tentative d'interprétation de l'imaginaire, et par une approche s'appuyant essentiellement sur le caractère traditionnel dans tout imaginaire, Paul Ricœur (1913-) recourt à « *la fonction mythique du discours, qui permet de (...) rendre compte de la conscience morale*.(2). Il s'oppose par ailleurs à la psychanalyse freudienne et souligne, selon les mots de Wünnenburger, que « *l'inconscient (...) met en œuvre* »(3) non seulement « *des processus organiques, pulsionnels, accessible à une science, mais aussi au champ symbolique ouvert à des interprétations existentielles qui excèdent les mécanismes objectifs* »(4). Par conséquent, « *la construction langagière du récit, dont le mythe représente une forme primordiale témoigne donc des nécessaires médiations entre la conscience et les actes et illustrent la proximité entre histoire réelle et histoire inventée* »(5).

(1) Ibid.

(2) Ibid., p. 94.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

Wünenburger poursuit son article avec Raymond Ruyer (1902-1987) pour qui « *l'imagination n'est qu'un mode de production subjectif par lequel les essences de la Nature vivante pénètrent dans le domaine spatio-temporel.* »(1). Par ailleurs, et comme Cassier, Ruyer reconnaît le rôle que remplit la religion dans l'interprétation du sens des formes symboliques.

L'article suivant, écrit par J. Thomas, prend en charge l'œuvre de Roger Caillois qui parle de l'existence d'une relation « dialogique »(2) entre la raison et l'imaginaire. Dans ce sens, l'imaginaire se voit constamment contrôlé par la raison en même temps que la mobilité des frontières de la raison sont sans cesse repoussées par la grande étendue de l'imaginaire(3). Tout comme ses contemporains, Caillois réfléchit sur la notion du sacré qui « *est fondamentalement religio, lien, relation* »(4)

Le dernier article qui sera cité dans ce survol des théories sur l'image est proposé par J. Thomas. Il prend en charge l'approche de Georg Gusdorf(5). Afin d'interpréter les différentes formes symboliques dans l'imaginaire humain, Gusdorf définit systématiquement, avant même la conscience intellectuelle, une conscience mythique(6), qui renvoie chez lui à une dimension où règnent la répétition et la création .

Par ailleurs, Gusdorf insiste sur l'importance de deux notions complémentaires malgré leur apparente contradiction. Il s'agit de la notion d'universalité, « *avec le*

(1) Ibid., p. 95.

(2) Ibid., p. 97.

(3) Ibid.

(4) Ibid., p.99.

(5) Ibid., p. 101.

(6) Ibid.

développement de l'astrologie (...) qui met en évidence la notion de la loi cosmique », (1) et la notion d'individualité qui, avec « la découverte de la personnalité, correspondant à l'entrée de l'homme dans l'âge historique et en même temps de son souci de survie personnelle, (...) va être le grand moteur de la création artistique moderne. » (2).

b- Historique des théories proposées par Durand :

Dans l'introduction de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (3), Durand situe historiquement sa propre approche de l'imaginaire.

En s'appuyant sur le point de vue sartrien, il commence par préciser ce que la notion d'imaginaire représente pour les « classiques » (4), chez qui elle est réduite à tout ce qui se situe au-delà de la sensation (5).

Les premiers « classique » évoqués par Durand sont Brunshvicg pour qui l'imaginaire est un « pêché contre l'esprit » (6), et Alain pour qui les mythes sont « des idées à l'étant naissant » (7). En effet, Alain pense que « notre mythologie est exactement copiée sur ces idées d'enfance » (8). « C'est sur cette conception d'un imaginaire dévalué que fleurit L'associationnisme » (9), terme utilisé pour la première fois par Taine (10) qui tente à son tour d'expliquer « les connexions imaginatives » (11) en réduisant l'image à « un puzzle statique et

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Thèse d'état soutenue par Durand en 1960.

(4) Op. cit., G. Durand (1969) p.16.

(5) Ibid.

(6) Brunshvicg, *Héritage de mots, héritage d'idées*, p. 98.in. op. cit., Durand (1969), p. 15.

(7) Alain, *Vingt leçons sur les beaux arts*, 7^e leçon, Préliminaires à la mythologie, p. 89-90.in. op. cit., Durand (1969), p. 16.

(8) Op. cit., Durand, 1969, p. 16.

(9) Ibid.

(10) Ibid.

(11) Ibid.

plat »(1) et en plaçant l'image « à mi-chemin entre la solidité de la sensation et la pureté de l'idée »(2).

De son côté, Bergson souligne qu'à l'origine de l'imagination se trouve en premier lieu la mémoire. Sartre quant à lui, distingue entre ce qu'il appelle le « *compteur de l'existence* »(3) et l'imagination, en soulignant la différence qui existe entre la pensée du poète et celle du chroniqueur.

Afin de ne pas « *chosifier* l'image, Sartre propose la méthode phénoménologique qui ne laisse apparaître du phénomène imaginaire que des intentions purifiées de toute illusion d'immanence. »(4). Cette méthode propose trois caractères de l'image. Le premier lui donne une nature transcendante en la qualifiant d'abord de conscience. Ce qui différencie l'image des autres consciences, selon Sartre, est l'objet imaginé qui est, dans le cas de l'image, immédiatement donné pour ce qu'il est, sachant que « *le savoir perceptif se forme lentement par approximations et approches successives* »(5) et constituant ainsi le deuxième caractère de l'image. Ceci donne naissance, note Durand, au troisième caractère de l'image que Sartre appelle « *La conscience imageante* »(6), qui est à l'origine d'une spontanéité de l'image. Sartre affirme ainsi que « *L'image est une réalité psychique certaine* »(7). Affirmation que Durand finit par critiquer. En effet, selon lui, « *Sartre a manqué (...)l'image* »(8) et n'a pas réussi « *à saisir le rôle général de l'œuvre d'art et de son support*

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid., p. 17.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) J. P. Sartre, *Imagination*, p. 138.in. op. cit. Durand (1969), p. 19.

(8) Op. cit., Durand (1969)

imaginaire »(1). Durand pense que cela revient à la négligence vis-à-vis du « *patrimoine imaginaire de l'humanité que constituent la poésie et la morphologie des religions* »(2).

Pour Jung, poursuit Durand, « *toute pensée repose sur des images générales* »(3) et des « *archétypes* »(4) qui « *façonnent inconsciemment la pensée* »(5). De son côté, Piaget montre la « *cohérence fonctionnelle* »(6) de la « *pensée symbolique et du sens conceptuel, affirmant par là l'unité de la solidarité de toutes les formes de la représentation* »(7). Pour Piaget, l'image remplit la fonction de « *signifiant différencié plus que l'indice, puisqu'il est détaché de l'objet perçu, mais moins que le signe puisqu'il demeure imitation de l'objet et donc signe motivé (par opposition au signe verbal ou arbitraire* »(8).

Pour finir, Durand expose l'approche bachelarienne du symbolisme imaginaire qui repose sur « *deux intuitions* »(9) qu'il reprend pour sa propre approche. La première intuition transforme l'imagination en un dynamisme organisateur et la deuxième fait de ce même dynamisme un « *facteur d'homogénéité dans la représentation* »(10). Par ailleurs, Durand souligne que pour Bachelard, l'imagination est avant tout « *une puissance dynamique qui « déforme » les copies pragmatiques fournies par la perception, et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique tout entière parce que « les lois de la représentation sont homogènes* »(11) »(12).

(1) Ibid.

(2) Les archétypes sont définis par Jung comme « *schémas ou potentialités fonctionnelles* ». in. Ibid., p. 25.

(3) Jung, *Types Psychologiques*, p. 310.in. op. cit. Durand (1969)

(4) Piaget, *La formation du Symbole*. in. Op. cit., Durand (1969)

(5) Op. cit., Durand (1969), p.25.

(6) Ibid.

(7) Ibid.

(8) Ibid.

(9) Ibid., p. 26

(10) Bachelard, *L'air et les songes*. In. Ibid.

(11) Op. cit., Durand (1969), p. 26

(12) Ibid.

En prenant pour point de départ ces deux intuitions bachelariennes, Durand tente une classification des symboles de l'imaginaire en faisant appel non seulement à Bachelard mais aussi à Krappe, Dumézil et Piganiole.

2- Les symboles de l'imaginaire et leurs classifications :

a- Présentation des différents principes de classification :

Dans l'introduction de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, et avant de proposer sa propre « *classification des grands symboles de l'imagination sous des catégories motivantes [et] distinctes.* »(1), Durand propose en premier lieu un état des différentes tentatives de classification des symboles de l'imaginaire.

Selon lui, toute classification se fait « *selon les grands centres d'intérêt d'une pensée* »(2), que les motivations soient d'un symbolisme religieux ou d'une imagination littéraire.

Il souligne par ailleurs(3) que la norme de classification peut être, d'un côté, selon « *un ordre de motivation cosmologique et astral* »(4), où ce sont les saisons, les météores et les astres « *qui servent d'inducteur à la fabulation* »(5), ou, d'un autre côté, selon des « *des données sociologiques du microgroupe ou des groupes étendus jusqu'aux confins du groupe linguistique.* »(6).

(1) Ibid., p. 29.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

Dans l'aperçu général des théories proposées dans l'introduction de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand évoque en premier la classification proposée par Krappe, qui classe les mythes et les symboles en deux ensembles : les symboles célestes et les symboles terrestres(1). Dans son ouvrage intitulé *Genèse des mythes*, Krappe s'intéresse aux fonctions remplies par les hiérophanies, ainsi que par les rites et les cultes. Il médite essentiellement « sur le Grand Temps et les mythes de l'Eternel Retour »(2).

De son côté, Bachelard estime que c'est la sensibilité qui sert de lien entre l'imaginaire et le réel. Il propose, par ailleurs, la théorie des quatre éléments qui représentent pour lui, selon les termes de Durand, de véritables « hormones de l'imagination »(3).

A côté de ces propositions de classement selon un ordre cosmique, Durand cite(4) l'exemple de Dumézil et de Piganiolle qui s'intéressent davantage aux influences sociologiques. Durand souligne que pour Dumézil, les symboles de l'imaginaire sont d'origine sociale et se dégagent plus précisément des mythes et des rituels. Pour Piganiolle, ils sont surtout d'origine historico-politiques.

La classification des symboles est donc établie selon cinq critères. Elle peut être selon des motivations cosmologiques (Krappe), selon les quatre éléments de la nature, (Bachelard), selon des critères sociologiques, (Dumézil et Piganiolle), ou selon des critères psychanalytiques (approche freudienne et l'approche jungienne).

(1) Ibid., p.30.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 31.

(4) Ibid., p. 32.

b- Classification proposée par Durand :

Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand propose une approche globalisante qui, mêlant objectif et subjectif, s'inspire des précédentes perspectives. Il nous semble par ailleurs nécessaire, avant de présenter la classification proposée par Durand, de préciser le courant anthropologique dans lequel elle s'inscrit et pourquoi y avoir eu recours.

Fondateur du courant universitaire de l'anthropologie symbolique, Durand propose dans son approche une analyse de l'imaginaire anthropologique certes, mais inspirée de plusieurs autres approches. En effet, il fonde sa recherche sur la psychologie des profondeurs de Jung, la philosophie des images de Gaston Bachelard et la philosophie des formes symboliques de Ernest Cassier(1). Il est ainsi possible de retrouver dans la classification des symboles de l'imaginaire proposée par Durand quelques unes des classification proposée à la fois par Jung, Cassier, Gadamer, Ruyer, Caillois, Bergson Piaget, Bachelard ou Dumézil.

Durand soutient dans sa classification que les symboles de l'imaginaire trouvent leurs origines soit dans « *des matrices sociales* »(2), construites essentiellement à partir de la langue, soit par « *des gènes radicaux* »(3) qui « *interviennent assez mystérieusement pour structurer les ensembles symboliques, distribuant et les mentalités imaginaires et les rituels religieux.* »(4).

Il part de la réflexologie afin de préciser l'importance des réflexes dans la composition de la nature de l'imaginaire humain. Il souligne, par ailleurs, l'existence d'une interaction de ces mêmes réflexes, qui sont héréditaires, et des données sociologiques qui sont tout aussi

(1) Cf. op. cit., J. Thomas, p. 140.

(2) Op. cit., Durand (1969), p. 29.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

bien imprégnées dans l'imaginaire humain. C'est ce que Durand appelle *le trajet anthropologique*(1), qui correspond, dans un premier temps, à « *deux schèmes : celui de la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle, au geste de l'avalage correspond le schème de la descente et celui du blotissement dans l'intimité* »(2). A ce stade, les schèmes(3) n'ont pas encore atteint le dynamisme des images. Ils se « substantifient » en *archétypes*(4) et « *c'est ainsi qu'aux schème de l'ascension correspondent immuablement les archétypes du sommet(...)* »(5)

Durand propose, en se basant sur cette notion de *trajet anthropologique*, une classification qui se fait selon « *deux Régimes du symbolisme, l'un diurne, l'autre nocturne.* »(6). Le premier régime correspond « *aux images déclenchées à partir de la dominante posturale et des schèmes* »(7), le second correspond, quant à lui, à des images « *déclenchées par la dominante de nutrition et ses schèmes* »(8) ainsi que par les schèmes cycliques.

Dans l'approche duranienne, toute image possède son propre code sémantique. Les images sont qualifiées de symboliques et dépendent du trajet anthropologique qui fait leur stabilité. Durand leur confère le nom d'images *archétypes* et les considère comme des images

(1) Cf. Définition de l'imaginaire, in. Définitions de quelques notions, Introduction, p. 8.

(2) Op. cit. Durand (1969), p. 61.

(3) Le schème est défini par Durand comme « *une généralisation dynamique et affective de l'image(...). Le schème s'apparente à ce que Piaget, après Silberer, nomme « le symbole fonctionnel » à ce que Bachelard appelle « symbole moteur ». il fait la jonction (...) entre les gestes inconscients de la sensori-motricité (...). Ce sont les schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination.* » in. Ibid. (Cette notion sera reprise et définie dans les quelques lignes qui vont suivre).

(4) Les archétypes sont pour Durand « les substantifications des schèmes » in. Op. cit., Durand (1969), p. 62.

(5) Ibid. p. 63.

(6) Ibid., p. 58-59.

(7) Op. cit., J. Thomas et al., p. 143.

(8) Ibid.

originales à la source de toutes les autres images. Les archétypes(1) sont « *le point de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnelles* »(2)

Après ce bref résumé de l'introduction de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, et après les brèves précisions du vocabulaire proposé par Durand, il est capital de présenter les différentes classifications proposées par l'auteur à l'intérieur même de l'un des régimes proposés : le régime *diurne*.

Durand tente, dans la première partie de son livre réservée au régime *diurne*, une analyse de l'imaginaire à travers le recours à l'image animale. Il commence par montrer le rôle important que tient la représentation animale dans l'imaginaire humain en confirmant l'existence de « *toute une mythologie fabuleuse des mœurs animales* »(3), qui montre le bestiaire comme « *solidement installé tant dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle* »(4).

Durand souligne par ailleurs, que malgré la fonction que remplit son image archétypale, « *l'animal peut être surdéterminé par des caractères particuliers en ne se rattachant pas directement à l'animalité* »(5). Il retient entre autre l'image de l'oiseau qui, à

(1) Pour Jung, l'archétype est « synonyme d'image primordiale », d' « engramme », d' « image originelle », de « prototype ». Il écrit : « L'image primordiale doit incontestablement être en rapport avec certains processus perceptibles de la nature qui se produisent sans cesse et sont toujours actifs, mais d'autre part il est également indubitable qu'elle se rapporte aussi à certaines conditions intérieures de la vie de l'esprit et de la vie en général...i » in. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 62. Pour distinguer entre l'archétype et le symbole Durand propose un exemple : « la roue, (...), est le grand archétype du schème cyclique, car on voit quelle autre signification imaginaire on pourrait lui donner, tandis que le serpent n'est que le symbole du cycle, symbole fort polyvalent. » in. *Ibid.* p.63

(2) *Op. cit.* Durand (1969), p. 144.

(3) *Ibid.*, p. 72.

(4) *Ibid.*, p. 73.

(5) *Ibid.*

côté de son image archétypale, symbolise également d'autres qualités telle que l'ascension. qualité qu'il partage, souligne Durand, avec la flèche.

Chez Baudelaire, à titre d'exemple, l'oiseau est non seulement symbole d'ascension, mais également de mort. De leur côté, le cheval et le chat symbolisent à la fois la mort et la sensualité.

Par ailleurs, Durand semble penser que l'une des plus importantes manifestations animales se fait à travers « *le schème de l'animé* »(1). Ce dernier, qui se fait par des mouvements brusques et indisciplinés, exprime essentiellement une profonde inquiétude. Ce schème de l'animé qui apparaît en général sous forme de fourmillement, est, selon Durand, l'une des « *primitives manifestations de l'animalité* »(2).

Etant toujours présent à travers l'image des insectes et des vermines qui sont qualifiés de larves par « *la conscience commune* »(3) le schème de l'animé se « *cerne d'une aura péjorative* »(4). Selon Bandoïn cité par Durand, ces larves que l'on retrouve à travers l'image terrifiante du ver sont complémentaires d'une autre créature monstrueuse : l'araignée. Proche du ver, Durand évoque aussi l'image du serpent qui, de par son dynamisme, inspire « *une 'discursivité' répugnante* »(5).

Dans *Les Fleurs du Mal*, il est possible de noter non seulement l'image du ver, mais aussi celle du serpent, de l'araignée, des larves et des insectes de manière générale. Cette répulsion qu'inspire l'agitation fourmillante « *se rationalise dans la variante du schème de*

(1) Ibid., p. 71.

(2) Ibid., p. 76.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid., p. 77.

l'animation que constitue l'archétype du chaos »(1). En effet, selon Durand, quand le schème de l'animé s'accélère, il ne fait « *que compenser un changement brusque par un autre changement brusque* »(2). Il exprime une grande peur face au changement, voire face à la mort. La mort que l'on retrouve aussi, note Durand, avec la chevauchée infernale du cheval chthonien « *qui structure normalement la fuite et lui donne ce ton catastrophique que l'on retrouve chez Hugo, comme chez Byron ou chez Goethe* »(3).

Le sens dynamique des images, proposé par G. Durand dans cet ouvrage, conduit l'imaginaire humain à utiliser ce même dynamisme pour se protéger de certaines images agressives telle que l'image de la mort. Il est souvent question en effet, dans l'imaginaire humain, d'une euphémisation de la mort. Par ailleurs, à travers plusieurs traditions et rites de différentes civilisations, la valeur de la mort s'inverse pour « *devenir le doux réveil du mauvais rêve que serait la vie ici-bas.* »(4). Nombreux sont, en effet, les exemples en littérature, et notamment en poésie, où on assiste à une « *délectation morbide que l'on retrouve souvent dans la poésie* »(5). L'euphémisation de la mort dans la poésie, Durand retient l'exemple de « *la légère nécrophile baudelairienne* »(6). Qui met en scène un poète aspirant au véritable sommeil, à la mort.

Dans la deuxième partie consacrée au régime *diurne*, Durand s'étale sur le schème de l'ascension à travers l'image animale. Il montre la manière dont se fait la désanimalisation de l'oiseau au profit de l'aile qui est l'attribut du vol. L'oiseau est non seulement présenté

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 78.

(4) Ibid., p. 79.

(5) Ibid., p. 273.

(6) Ibid., p. 272.

comme animal de libération mais aussi comme oiseau de malheur par sa symbolisation de la mort.

De cette surdétermination de l'image animale, naît « *une difficulté essentielle de l'archétypologie (...) qui provoque toujours une polyvalence sémantique au niveau de l'objet symbolique* »(1). Cette conception du sens dynamique des images permet d'échanger et de mettre les images en mouvement les unes par rapport aux autres. Ces structures de l'imaginaire opèrent donc, selon Durand, par redoublement et par emboîtement, provoquant, entre autres, les inversions de valeurs des images intolérables.

Ainsi, la classification des symboles de l'imaginaire que propose Durand, s'appuie essentiellement sur deux régimes qui s'opposent par définition, l'un *diurne* et l'autre *nocturne*. A travers ces deux régimes, l'auteur tente de repérer des invariants de sens et de les interpréter pour arriver à constituer des constellations d'images convergeant autour d'un noyau stable.

A partir de ces images invariables, Durand s'applique à montrer le dynamisme qui existe entre les différents symboles de l'imaginaire qui puisent leurs significations dans des représentations qui appartiennent en premier lieu à l'environnement culturel et social d'une communauté, voire d'une civilisation fait à la fois, de croyance populaires et de mythes. Ces origines culturelles que Durand appelle le *trajet anthropologique*, seront employées dans l'analyse de l'image animale dans *Les Fleurs du Mal*, afin de tenter de déterminer l'origine (ou les origines) du bestiaire baudelairien.

(1) Ibid., p. 73.

Conclusion :

Dans ce travail qui vise à analyser le bestiaire de *Les Fleurs du Mal*, l'approche anthropologique duranienne s'intéresse aux images animales, aux différents rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres ainsi qu'au rapports qui relient ces mêmes images aux thèmes dans lesquels elles s'inscrivent. Ceci confère à l'analyse une dimension dynamique qui trouve à son origine un 'trajet anthropologique' reflétant, ainsi, les différents aspects de la culture du poète.

Partie II :

Analyse textuelle

Chapitre II :

André Siganos et le Bestiaire Mythique

Introduction :

En s'appuyant sur la notion de *trajet anthropologique*, utilisée dans le premier chapitre et dont le but est de proposer une explication à l'imaginaire humain, l'approche mythique permettra de mettre en exergue, à travers l'image animale, l'influence de ce *trajet anthropologique* sur l'imaginaire baudelairien. En effet, en plus des trois thèmes communs, les images animales baudelairiennes présentent des origines qui, bien que différentes, présentent un point en commun qui est l'omniprésence du mythe, noyau central de l'imaginaire baudelairien.

Avant de commencer la classification des animaux baudelairiens de *Les Fleurs du Mal* selon les critères proposés par A. Siganos, il nous semble capital de déterminer la notion de mythe littéraire et son évolution historique dans la littérature.

1- Qu'est-ce que le mythe littéraire ? :

Dans son ouvrage intitulé *Mythes et mythologies dans la littérature*, Pierre Albouy souligne la naturelle coexistence qui unit l'étude du mythe à l'étude de l'imagination et de l'imaginaire(1). Par ailleurs, la présence du mythe dans la littérature et de la littérature dans le mythe, a donné naissance à la notion de *mythe littéraire*.

Avant de définir la notion de mythe littéraire, il serait plus approprié de proposer une définition du mythe. Selon Mircea Eliade, le mythe raconte et explique. Il souligne, dans

(1) Pierre Albouy, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 14.

son ouvrage *Aspects du mythe*, que ce dernier « raconte une histoire ; [qu']il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements'. »(1). Dans un autre ouvrage intitulé *Mythes, Rêves et Mystères*, Eliade ajoute que le mythe révèle, qu'il est une confession de l'être et de Dieu.

Un peu plus tard, en 1984, Philippe Sellier propose à son tour une définition du mythe ethnoreligieux qu'il considère, selon les termes de M.-C. Huet-Brichard, comme un « récit fondateur, anonyme et collectif, tenu pour vrai, remplissant une fonction socioreligieuse, gouverné par la logique de l'imaginaire et caractérisé par de fortes oppositions structurales »(2).

A partir de cette définition du mythe, P. Sellier proposera une définition du mythe littéraire qui représente pour lui un ensemble d'« œuvres qui (...) sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. »(3). Il ajoute : « Evidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Si donc il existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire. »(4).

Dans l'introduction du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunuel reprend la définition que propose Philippe Sellier et s'étale davantage sur la classification des mythes littéraires. Il en propose deux catégories : les mythes littéraires hérités qui sont « empruntés à la mythologie grecque et à la Bible »(5) et les mythes littéraires nouveau-nés ; « tel ces quelques récits littéraires prestigieux auxquels a donné naissance l'occident moderne :

(1) Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

(2) Marie-Catherine Huet-Brichard, *Mythe et littérature*, Paris, Hachette Livre, 2001, p.26.

(3) Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », (in. *Littérature* n° 55, octobre 1984, pp.113, 115) in. Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid. p. 27.

Tristan et Iseut, Faust, Don Juan »(1). A cette classification, Brunel ajoutera que les mythes littéraires sont « *tout ce que la littérature a transformé en mythes.* »(2).

2- Historique et évolution des mythes littéraires:

Faire un historique de la présence du mythe dans la littérature pourrait être l'objet de toute une recherche dans le domaine de l'histoire littéraire. Aussi, ce survol se contentera de souligner les moments les plus importants dont le point de départ est le Moyen-Age.

Dans *Mythe et littérature*, l'un des ouvrages sur lesquels se basera cet historique, M.C. Huet-Brichard a tenté de mettre en évidence « *la réécriture des mythes hérités, (...) l'engendrement de nouveaux mythes (...) mais aussi la pensée sur le mythe ou la Fable à une époque donnée* »(3).

Au Moyen-Age, le mythe connaît son expansion à travers le roman, genre littéraire qui « *apparaît comme un commencement presque absolu : celui où une identité se détermine à travers une littérature qui fait le choix d'une langue* »(4). S'inspirant de l'Antiquité, le roman médiéval poursuit et crée toute une mythologie propre à lui comme il est le cas pour le *Roman de Troie* (1172). Il se trouve par conséquent « *au commencement de mythes proprement littéraires* »(5). Cette période de l'histoire française voit naître plusieurs mythes littéraires, celui du Roi Arthur, par exemple, qui « *acquiert une dimension surhumaine (...) et de sauveur se métamorphose en messie.* »(6), ou encore,

(1) Op. cit., *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 13.

(2) Ibid. p.14.

(3) Op. cit., M.-C Huet-Brichard, P. 111.

(4) Ibid. p. 112.

(5) Ibid.

(6) Ibid. p. 113.

très célèbre, le mythe du Graal qui « *s'épanouira des diverses continuations* »(1), étant donné, souligne Huet-Brichard, que « *le mythe est le résultat de ses différentes versions (...)* »(2).

Le Moyen-Age connaîtra également, vers sa fin, quelques tentatives visant à classer les mythes littéraires. Les mythographes proposent une méthode de classement qui continuera à être utilisée jusqu'au XVI^e siècle. Cette méthode consiste à placer les mythes selon trois systèmes qui d'un côté, « *transposent des faits historiques (...)* »(3), de l'autre, « *présentent les luttes et combinaisons des éléments de la nature (...)* »(4), ou encore, « *symbolisent des idées morales et philosophiques (...)*. »(5).

C'est avec *Les Epîtres de l'amant vert* de Jean Lemaire de Belges, qui raconte l'histoire d'un perroquet qui se suicide par amour pour Marguerite d'Autriche(6), que se fera selon P. Albouy, le passage du Moyen-Age à la Renaissance. Période qui connaît, par ailleurs, une grande influence de la mythologie gréco-latine. Plusieurs thèmes y sont puisés comme, entre autres, celui de la poésie amoureuse avec la figure antique de Diane, ou celui de la poésie héroïque, à travers le personnage d'Hercule.

Par ailleurs, la littérature du XVI^e siècle a été marquée par le groupe de *La Pléiade*, dont le nom reconnaît, tout en rendant hommage, à l'héritage antique son influence sur la culture occidentale. Ce groupe a eu recours dans sa poésie à plusieurs figures mythiques comme, entre autres, celles de Diane, de Bacchus ou d'Apollon. Quant à leur poésie, elle est essentiellement inspirée des textes ovidiens, permettant ainsi « *de*

—

(1) Ibid., p.115.

(2) Ibid.

(3) Op. cit., P. Albouy, p. 20.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid. p. 21.

voir comment la mythologie antique sert de support à la création de mythes modernes : une génération a recours à un ensemble de récits qui proposent une lecture du moment présent. »(1) . Les poètes de La Pléiade s'intéresseront donc davantage au langage poétique qui s'inspire en grande partie de la mythologie des anciens.

De son côté, Ronsard propose, dans son *Abrégé de l'Art poétique françois*, une explication de la poésie par la théologie. Il a longtemps cherché à donner une origine chrétienne à l'antiquité païenne.

Dans *La Deffense et Illustration de la langue françoise*, Du Bellay présente la mythologie comme un élément central de la création poétique. Selon Henri Weber, cité par P. Albouy, « ce qui différencie la poésie de la prose aux yeux de Ronsard, c'est moins la structure du vers que l'emploi de la fable, qui cache la vérité sous le voile du mystère. »(2).

Par ailleurs, Du Bellay propose dans son célèbre recueil *Les Regrets*, une poésie où le recours à la figure mythique des Muses se fait d'une manière moderne. Elles deviennent, en effet, des inspiratrices « d'une poésie fondée sur le quotidien, le banal, le familier. »(3). Du Bellay tente, à travers cette célèbre image antique des Muses, de faire une lecture présente d'une figure passée.

Le XVI^e siècle a également servi de terrain à la grande Réforme religieuse qui a donné naissance à une action contre la fable, dans le but de proposer une mythologie réelle, celle de la Bible. On se met à réclamer une poésie « vraie jusque dans ses mythes »(4). Les poètes ont, par conséquent, de plus en plus, recours à des mythes bibliques tels que le mythe d'*Abel et Caïn*, d'*Adam et Eve*, de *Satan* ou encore, du *retour du Christ*.

—

(1) Op. cit. M.-C. Huet-Brichard, p. 123.

(2) Op. cit., P. Albouy, p. 24.

(3) Op. cit., M.-C. Huet-Brichard.

(4) Henri Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France, de Maurice scève à Agrippa d'Aubigné*, in. Op. cit., Albouy, p. 29.

La période des guerres de religions a engendré de nombreuses œuvres poétiques, l'une des plus célèbres reste *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Cette œuvre présente un grand déploiement du merveilleux chrétien et « *se transforme en une originale création mythologique.* »(1).

A la suite de ces guerres de religion et à la proclamation des mythes qui ne renvoient qu'à un seul Dieu, la mythologie polythéiste, et bien qu'elle soit partout présente, perd de plus en plus de son influence au XVIIe siècle. Elle devient « *purement ornementale, ses fonctions ne constituent plus qu'un langage traditionnel, conventionnel, bientôt usé.* »(2). Certains arrivent même à avancer la théorie du plagiat qui affirme que tous les mythes polythéistes sont empruntés au Nouveau Testament et que tous les Dieux païens ne sont qu'une déformation de la figure de Moïse.

La mythologie polythéiste continuera cependant son influence au XVIIe siècle à travers la littérature baroque dont l'imagination puise son inspiration dans la mythologie gréco-latine qu'elle emploie avec une grande tendance vers les métamorphoses. En effet, la plupart des mythes littéraires employés à cette période mettent en scène des métamorphoses. P. Albouy retient *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, la *Métamorphose des yeux de Philis en astres*, ou des métamorphoses faites par des magiciennes comme Circé, Calypso ou Médée(3).

Contemporain des auteurs baroques qui « *marquent une prédilection pour les divinités qui symbolisent les éléments ou les phénomènes de la nature* »(4), Cyrano de Bergerac domine,

(1) Op. cit. Albouy, p. 32.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 33.

(4) Ibid.

par son œuvre, cette période de l'histoire littéraire française. En effet, cet auteur, bien que mort jeune, fut un grand génie de la création et de l'imaginaire. Il « *a touché à toutes les sortes du merveilleux, sans oublier la mythologie antique dont il fait un usage burlesque.* »(1).

La fin du XVIIe siècle connaît, avec l'apparition des contes de fée, un nouvel aspect de l'imaginaire. Ce genre de textes sera à la tête d'un grand succès, notamment avec Charles Perrault dont quelques personnages, comme le Petit Poucet, Cendrillon ou le Chat botté, sont devenus de véritables mythes modernes.

Par ailleurs, le XVIIe voit également naître quelques épopées qui relatent des exploits d'anges, engendrant ainsi des mythes chrétiens qui « *s'accompagnent de déclarations de guerre à la mythologie.* »(2). Ces guerres déclarées entre les Anciens et les Modernes opposent, entre autres, Boileau à Perrault, Mme Dacier et La Motte. Cette « *querelle ne sera tranchée qu'au fond, par la révolution romantique qui transforme la notion même de la poésie et de la fonction du poète.* »(3).

La fable est une autre forme littéraire du XVIIe siècle. Ce genre s'est essentiellement fait connaître à travers l'œuvre de Jean de La Fontaine qui, très influencé par la mythologie, représente, selon Albouy, « *le génie du merveilleux au XVIIe siècle* »(4) parce qu'il « *offre l'avantage de résumer dans son œuvre tous les aspects de son siècle* »(5).

Après les guerres de Religion et les mythologies chrétienne et gréco-latine, le XVIIIe siècle sert, quant à lui, de terrain à d'autres types de questionnements.

(1) Ibid., p. 36.

(2) Ibid., p. 39.

(3) Ibid., p. 40.

(4) Ibid., p. 41.

(5) Ibid.

Fontenelle s'interroge en 1724 dans un traité intitulé *De l'origine des fables*, sur la façon de laquelle l'esprit humain a pu engendrer les mythes, qu'il qualifie d'« *amas de chimères, de rêveries et d'absurdité* »(1). Fontenelle arrive à une réponse qui justifie la création des fables par une tentative de l'esprit de trouver une réponse aux événements, ce qui expliquerait ainsi la « *conformité étonnante entre les fables des Américains et celles des Grecs* »(2). Vico, de son côté, affirme que les mythes sont nés, selon les termes d'Albouy, « *de l'imagination enfantine des hommes réduits à l'état de sauvagerie par le Déluge.* »(3).

Les mythes littéraires au XVIIIe siècle connaissent également l'influence des nombreuses traductions faites à cette période, comme celle des *Milles et une nuits*, ce qui les mettra en contact avec les mythologies celtes, scandinaves, germaniques, orientales et médiévales.

Le XIXe siècle, marqué par le cosmopolitisme littéraire, offrira des œuvres d'inspiration mythologique, et notamment, scandinave. Dans *Balder, fils d'Odein*, Saint-Geniès déclare que « *Les trésors de la mythologie grecque sont totalement épuisés... Il est temps qu'Odin vienne(4) redemander la foudre à Jupiter las de la porter* »(5).

Fervent représentant du Romantisme, Chateaubriand est, quant à lui, l'un des plus grands détracteurs de la mythologie païenne. Dans le *Génie du Christianisme*, il glorifie la victoire du merveilleux chrétien en faisant place à des croyances, comme les fantômes ou les voix d'outre-tombe, qui ne sont pas tout à fait reconnues par l'Eglise, ni tout à fait rejetées. De son côté, Alfred de Vigny offre le premier succès littéraire

(1) Ibid., p. 43.

(2) Ibid., p. 44

(3) Ibid., p. 45

(4) Dans la citation originale, il est noté, : « (...) il était temps qu'Odin vînt redemander la foudre(...) »

(5) Op. cit., Albouy, p.54.

français du merveilleux chrétien avec sa description « *originale et forte* »(1) d'une « *ange femme, née d'une larme du Christ et de l'impuissance de la pitié devant le mal* »(2).

Les croyances populaires exercent également une grande influence sur l'inspiration poétique. Joseph de Maistre fait « *l'éloge de la superstition* »(3) qui, selon lui, est « *préférable à la « philosophie »* »(4). De son côté, Charles Nordier a recours à un personnage merveilleux, le lutin *Trilby*.

Le fantastique connaîtra donc un grand succès au XIXe siècle. Il apparaît « *comme le seul accès au mystère qui reste permis aux modernes.* »(5).

Après la théorie du plagiat au XVIIe siècle et la théorie du déluge au XVIIIe siècle, certains écrivains et essayistes du XIXe siècle reviennent sur l'origine religieuse des mythes gréco-latins et tentent, tel que l'a fait J. de Maistre, de faire « *apparaître dans le paganisme, les vérités adultérées du monothéisme chrétien.* »(6).

Dans sa poésie qui est d'inspiration chrétienne, Victor Hugo emploie un nouveau mythe, celui de *Satan pardonné*. Il recourt par ailleurs à d'autres figures mythiques chrétiennes comme celles des Anges, du Chaos ou du Déluge(7).

Dans le poème intitulé *Dieu*, et qu'Albouy tente de qualifier d'épopée, Hugo entame une quête de l'humanité et des religions. Il recourt pour cela à l'idée d'ascension à travers des images d'oiseaux mythiques qui représentent chacun une attitude humaine : « *la Chauve-Souris,*

(1) Ibid., p.53.

- (2) Ibid.
- (3) Ibid., p.55
- (4) Ibid.
- (5) Ibid.
- (6) Ibid., p. 56.
- (7) Exemples retenus par Albouy, in. Ibid. p. 61.

« *lugubre oiseau* », *l'athéisme, le Hibou, le scepticisme, le Corbeau, le manichéisme, l'Ange, le rationalisme(...)* »(1).

Le XIXe siècle français connaît également un mythe à la fois socio-politique et religieux de grande envergure : le mythe napoléonien. Par son génie et son grand pouvoir, Napoléon est devenu même, et surtout, après sa mort, une grande figure mythique de l'histoire française, pays à l'apogée de l'expansion. Ce mythe a inspiré de nombreuses œuvres littéraires comme le chapitre du *Médecin de campagne* de Balzac intitulé « Le Napoléon du Peuple »(2), ou encore *Le Rouge et Le Noir* de Stendhal.

Après l'inspiration 'napoléonienne', chrétienne, médiévale et fabuleuse, le XIXe siècle connaît à partir de 1843, avec la poésie parnassienne, un retour vers l'Antiquité, qui s'est fait selon Albouy, à travers la poésie de Victor de Laprade et de Théodore de Banville(3). Ce dernier replonge la poésie dans « *la joie d'un néo-paganisme tout de formes et de couleurs* »(4). On assiste à travers sa poésie à un véritable « *extase devant des dieux éternellement jeunes, des déesse somptueusement belles et nues(...)* »(5).

L'inspiration mythologique se fait surtout voir à travers des recours à des images antiques comme celle du centaure, l'homme-cheval, qui se présente souvent à travers le célèbre personnage de Chiron que l'on retrouve chez Maurice de Guérin ou José Maria Heredia. De son côté, Henri de Régner recourt à l'image du cheval ailé, Pégase. Homme-cheval ou cheval-oiseau que l'on retrouve également dans la poésie baudelairienne.

- (1) Ibid.
- (2) Exemple cité par Albouy, in. Ibid. p. 62.
- (3) Ibid. p. 66.
- (4) Ibid.
- (5) Ibid.

L'influence mythologique est si intense au XIXe siècle, que certains écrivains et poètes, comme Leconte de Lisle, rejettent complètement le symbolisme religieux et tout ce qui y touche. Selon les termes d'Albouy, De Lisle, dans la préface de *Phalange*, « *disait la poésie en décadence depuis mille ans, jetais l'anathème sur le christianisme, affirmait l'urgence de revenir en arrière, de remonter aux sources.* »(1).

Avec la grande influence de l'Antiquité sur la poésie parnassienne, deux thèmes littéraires essentiels marquent cette littérature d'inspiration antique, d'un côté le thème d'Héraklès de l'autre, celui de l'exil des dieux. Ce dernier tient une place de choix dans la poésie de T. de Banville, de J. M. de Heredia ou encore, de H. de Régner. Le thème d'Héraklès, quant à lui, se fera essentiellement voir dans l'un des poèmes de Leconte de Lisle, *La Robe du Centaure* où la mort d'Hercule apparaît comme « *le symbole de la violence et de la fécondité des passions, un mythe fouriériste glorifiant les passions ! La robe empoisonnée du Centaure, dont Héraklès mourra, est dite : 'Tunique dévorante et manteau de victoire'.* »(2). Cette image de violence à travers la robe du centaure est également reprise dans l'un des poèmes de Baudelaire où ce dernier rend hommage à la poésie de Banville.

Après les Romantiques et les Parnassiens, c'est autour des Symbolistes de s'interroger sur le mythe et sur sa fonction. C'est d'abord l'universalité du mythe qui est louangée par Baudelaire dans un article qu'il a écrit sur *Tannhauser* et où il considère que « *Comme le péché est partout, la rédemption est partout, le mythe est*

(1) Ibid. p. 70.

(2) Ibid. p. 73.

partout. Rien de plus cosmopolite que l'Eternel. »(1). Baudelaire aura été, selon Albouy, celui qui a parlé du mythe avec le « *plus d'éclat* » et le plus de « *justesse* »(2).

Les mythes littéraires de la poésie symboliste sont essentiellement inspirés de l'Antiquité. Citons chez Régner l'exemple d'Ariane, de Narcisse ou de Diane qui apparaît souvent sous l'apparence d'une nymphe. Notons également des images féminines comme celle de Circé qui apparaît, notamment dans la poésie baudelairienne, sous différentes formes, ou encore celle de la femme fatale ou de la femme vampire, faisant de « *l'Androgyne(...)* le thème favori de cette époque. »(3).

La brièveté de cet historique ne doit pas occulter que du Moyen-Age au XIXe siècle, les mythes littéraires se sont fait nombreux et variés dans la littérature française. Ils représentent, dans chaque œuvre et à chaque époque, la tendance mythique des écrivains et des poètes, qu'ils soient sensibles au christianisme, à la culture antique ou au merveilleux folklorique.

3- Principes de classification du Bestiaire Mythique :

Le XXe siècle connaît un grand développement des études théoriques se rapportant au mythe. Ces dernières se sont accompagnées d'un grand intérêt pour la présence de l'animal comme thème ou comme symbole dans la littérature. Certains parlent de

(1) C. Baudelaire, « *Richard Wagner et Tannhauser à Paris* », Œuvres complètes, Paris, Laffont, coll. « Bouquin », 1980, p. 862.

(2) Op. cit., Albouy, p. 75.

(3) Ibid., p. 79.

(4) Mot utilisé par C. Aziza, C. Olivieri, R. Scrick dans leur *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Nathan, Paris, 1978.

symbolique animale(4), d'autres de *Bestiaire Mythique*. Ce dernier est le titre de l'article d'André Siganos paru dans le *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Il constitue le deuxième outil méthodologique pour cette analyse de l'imaginaire baudelairien à travers le bestiaire de *Les Fleurs du Mal*.

Professeur de littérature générale et comparée à l'Université Stendhal de Grenoble, Siganos est aussi membre du centre de recherches sur l'imaginaire tout en dirigeant l'un des séminaires sur la mythanalyse et la mythocritique. Il travaille depuis de plusieurs années sur les rapports entre mythe, langage, animalité et littérature(1).

Dans son article intitulé *Bestiaire mythique*, l'auteur propose une classification des animaux mythiques selon différents critères. Il distinguera : *Le mythe de l'animal*, *L'animal mythique* et *L'animal mythique littéraire*.

a- *Le mythe de l'animal* :

Siganos définit les animaux appartenant à cette première catégorie du classement comme faisant eux-mêmes l'objet d'un mythe. Il souligne que c'est « *par une approche syntagmatique du mythe que la littérature « récupère » l'animal* »(2).

Pour cette première catégorie d'animaux mythiques, Siganos retient l'exemple du Minotaure dans le cas où ce dernier serait « *pris en charge selon l'engrènement : Monstre (mi-animal, mi-humain) + dévoration (périodique, de jeunes enfants) + labyrinthe (en Crète)* ». »(3). Par ailleurs, ces « *éléments parenthétiques pourraient disparaître sans danger* ». »(4)

(1) Cf. 4^{ème} de couverture du livre *Mythe et Ecriture : La nostalgie de l'archaïque*, A. Siganos, Presses universitaires de France, Paris, 1999.

(2) Op. cit., A. Siganos (1988), p. 208.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

b- *L'animal mythique* :

Le mythe de l'animal présenté ci-dessus « *peut aussi n'être plus utilisé littérairement que comme élément syntagmatique amputé du reste de la chaîne primitive* »(1). L'animal mythique ne sera à ce niveau qu'un « *archétypal seul* »(2). Siganos explique que dans un premier temps *l'animal mythique* peut être ramené à des considérations symboliques. Tout en gardant l'exemple du Minotaure, il explique :

« *L'animal n'est plus pensé (...) en tant que Minotaure à l'intérieur de son mythe éponyme, mais ramené à des considérations de symbolique générale qui font dériver le mythe (ici, dérive symbolique vers le taureau, le monstre, voire le labyrinthe.)* »(3)

Dans un deuxième temps, cette appellation d'*animal mythique* renvoie à un animal prenant part dans un mythe, non en tant qu'objet mais en tant qu'actant. Siganos retient l'exemple de l'abeille pour avoir été « *nourricière de Zeus, compagne d'Apollon, larme de Rê (...)* »(4)

c- L'animal mythique littéraire :

Cette dernière catégorie du bestiaire mythique proposé par Siganos renvoie à un animal qui n'est pas forcément mythique en lui même, mais qui est hiérophanique(5) ou attribut d'un Dieu. Siganos explique que « *Ce n'est pas parce que le bouc fait partie de la suite de Dionysos que l'on pourra l'envisager comme mythique, mais parce qu'il est une métamorphose*

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid., pp. 208-209.

(4) Ibid., p. 209.

(5) Ibid., p. 209.

du dieu et parce qu'il entre, par exemple, dans la composition monstrueuse de Satyre. »(1). Ce dernier devra, en plus de son origine mythique, connaître « *un riche destin littéraire* »(2).

Après avoir proposé cette distinction de trois catégories d'animaux mythiques, Siganos répertorie, dans ce même article, quatorze noms d'animaux, qualifiés eux aussi de mythiques et dont il retrace l'historique littéraire. Il s'agit d'abord de l'abeille, ensuite l'aigle, l'âne, l'araignée, le chat, le cheval, la cigale, le dauphin, le monstre, la mouche, le scarabée, le serpent,

le taureau et enfin ,le ver. Neuf d'entre eux sont présents dans *Les Fleurs du Mal* et seront, par conséquent analysés dans une partie ultérieure.

Conclusion :

Après avoir recouru à l'approche anthropologique afin de déterminer les origines du bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du Mal*, la classification proposée par A. Siganos permettra d'identifier les images animales mythiques de ce même bestiaire. Cette classification prendra pour appui toutes les mythologies qu'elles soient antiques, païennes ou religieuses.

(1) Ibid.

(2) Entité culturelle (Dieu, mythe, objet, rite) considéré comme manifestant ou révélant la notion de sacré.

Chapitre I :

Poésie en vers de Baudelaire : Thèmes d'un bestiaire

Introduction :

Pendant longtemps, l'image animale a été utilisée comme moyen d'identification de l'être humain par rapport aux autres créatures vivantes. Elle symbolise l'homme lui-même, « *ou du moins, certaines de ses inclinations* »(1). Continuant cette tradition de l'identification, l'animal est, dans la poésie en vers baudelairienne, un instrument de comparaison et d'identification où le poète et son lecteur sont évoqués à travers un bestiaire d'images multiples et variées.

Dans la poésie baudelairienne, le monde n'est envisagé qu'à travers le recours à l'animal. Ce dernier remplit certes, une fonction d'identification, mais il est également employé comme un moyen d'exorcisme de la peur devant le changement et devant la mort. Il est aussi un instrument symbolique d'ascension et de fuite dans l'espace et dans le temps.

Gravitant autour de trois noyaux centraux, trois thèmes peuvent, donc, être distingués à travers le bestiaire riche et fort étendu de *Les Fleurs du Mal* : le thème de l'identification, de la peur devant le changement et du désir de fuite.

I- L'Homme-animal : Le Bestiaire de l'Identification(2):

L'analyse de ce premier thème qui a pour noyau central l'identification, se fera en deux temps. Il s'agira, en premier lieu, de montrer les images animales auxquelles le poète

(1) « L'animal, miroir de l'homme », in. *Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté*, J. Faton-Boyoncé et A. Fayol, coll. L'Art, Ed. Faton SA, Quétigny, 2003, p. 12.

(2) Dans un souci de structuration cohérente du travail, il est important de souligner que certaines images d'identification seront signalées et non analysées. Ces mêmes images renvoient, par leur grande dynamique, à d'autres noyaux où leur analyse serait beaucoup plus fructueuse. Par ailleurs, des notes en bas de pages guideront ces renvois d'un noyau à un autre, d'un thème à un autre.

s'identifie et identifie son lecteur. En deuxième lieu, et vu l'importance du rôle que joue la femme dans la poésie baudelairienne, il s'agira de mettre l'accent sur l'identification animale d'un point de vue féminin, mêlant à la fois amour, sensualité et cruauté.

A- Identification du poète et de son lecteur :

Revenir sur le dernier vers de *Au Lecteur*, où le poète fait de l'« *Hypocrite lecteur* » un « *semblable* », un « *frère* »(1), peut s'avérer très efficace pour commencer ce bestiaire de l'identification. En effet, dans ce réquisitoire, le poète et son lecteur sont égaux, en proie au mal, tous deux sont associés aux animaux symbolisant les sept péchés capitaux. Ces mêmes bêtes auxquelles ils seront, par la suite, identifiés.

Dans *Bénédiction*, le premier poème de la première partie de *Les Fleurs du Mal*, le poète commence par s'identifier lui-même. Vipère, monstre, oiseau, ce poème est riche en images animales qui servent non seulement à l'identifier, mais également à situer sa place dans un monde qui le refuse et qui le rejette.

Dès la première strophe, la mère du poète « *Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié* »(2). Elle vit dans le malheur et dans la honte d'avoir « *mis bas tout un nœud de vipères* »(3). Le poète, « *monstre rabougri* »(4) de sa mère est, à la treizième strophe, réduit par sa propre femme en « *un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite* »(5). Elle cherche à lui arracher le cœur pour le jeter en pâture à sa « *bête favorite* »(6). Cette représentation

(1) Au lecteur, *Les Fleurs du Mal*, strophe 10, v. 4.

(2) Bénédiction, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 4.

(3) Ibid., strophe 2, v. 1.

(4) Ibid., strophe 3, v. 4.

(5) Ibid., strophe 13, v. 1.

(6) Ibid., v. 3.

de la femme monstrueuse est annonciatrice de la figure féminine baudelairienne qui est « *un être dégradé, entièrement voué à l'animalité* »(1).

L'insensibilité et l'animalité(2) féminines sont utilisées dans ce poème pour montrer le poète sous un jour mystique faisant de lui un poète-prophète, « *un nouveau Christ donné par Dieu en pâture à la méchanceté humaine* »(3). Cet être rejeté en proie aux supplices humains conçoit, pourtant, le malheur comme une *Bénédiction* et s'en va sur son chemin, aussi gai qu'« *un oiseau des bois* »(4).

C'est avec cette image de l'oiseau que Baudelaire poursuit son identification du poète. Il le compare, respectivement, dans la troisième et la quatre-vingt-neuvième pièce de *Les Fleurs du Mal*, à l'albatros et au cygne. Poèmes où il est « *Exilé sur le sol au milieu des huées* »(5), dans un Paris métamorphosé qu'il ne reconnaît plus et où il se sent davantage rejeté(2).

L'autre animal auquel se compare et s'identifie le poète de *Les Fleurs du Mal* est le chat, animal qui « *entraîne l'écrivain aux frontières brumeuses de l'humanité et de l'animalité, et se fait double de l'être humain, instrument permettant de se poser des questions quant à la place de ce dernier dans le monde dans lequel il vit.* »(7). Dans le poème

(1) Gérard Conio, *Baudelaire, Etude de Les Fleurs du Mal : Analyses et commentaires*, série : Œuvres Majeures, Marabout, Alleur (Belgique), 1992, p. 301.

(2) Siganos souligne dans *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque* que l'animalité est ce qui est « *en dehors de l'animal lui-même, ce qui ne parle pas le langage des hommes, ce qui en l'homme relève de l'instinctif et signe, en lui, la présence animale originnaire, et plus largement encore, tout ce que le corps impose à l'homme.* »op. cit., (1999) p. 53.

(3) Op. cit., G. Conio, p. 301.

(4) *Bénédiction*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 7, v. 4.

(5) L'albatros, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 3.

(6) Cf. le thème de la fuite par l'ascension où cet image du poète rejeté est mieux explicitée dans *Bénédiction*, *L'Albatros* et *Le Cygne*.

(7) Op. cit., Lucile Desblache, p. 34.

intitulé *Les Chats*, ce tendre félin, cet « amoureux fervent(s) »(1), se fait très proche de son maître. Les deux êtres se ressemblent car tous deux sont à la recherche d'un idéal ; l'un cherchant l'amour(2), l'autre la science :

*Les amoureux fervents et les savants austères,
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.*(3)

Dans *La Géante*, et dans un mélange de tendresse et de sensualité, le poète se met dans la peau d'un « chat voluptueux »(4) se retrouvant aux pieds d'une famélique maîtresse. Selon Lucile Desblache, la présence de ces petits carnassiers dans différents genres littéraires s'explique par « l'affinité réciproque qui attache ces félidés du foyer à l'écrivain, comme eux solitaire et sédentaire »(5)

Après la sérénité de l'image du chat, le poète se fait agressif et brutal dans *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, où il se transforme en un prédateur qui « (s)'avance à l'attaque »(6) et « grimpe aux assauts »(7) en faisant de la femme, qui jadis le torturait, un gibier convoité. Par contre, dans *Le goût du néant*, le poète se rappelle du temps qui file entre ses doigts. Il devient faible et désespéré voire, sans défense devant son âge avancé et devant la vie qui ne cesse de passer :

*Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'Espoir dont l'éperon attisait ton odeur,*

(1) *Les Chats*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(2) Cf. thème : Bestiaire, Amour et Féminité, lorsque le chat se fait double de la femme, p. 64.

(3) *Les Chats*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

(4) La géante, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 4.

(5) Op. cit., L. Desblache, p. 34.

(6) *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 1.

(7) Ibid.

*Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.*(1)

Dans *Les Fleurs du Mal*, le poète exprime souvent son mal de vivre dans une société qui le rejette et d'où il se sent exclu. Pour exprimer sa peine, il peut s'identifier à un héros sacrifié, à un ange rebelle ou même à un être rejeté, comme il est le cas dans *Abel et Caïn*. Dans ce poème qui relate l'histoire des deux frères et de leurs tribus, Baudelaire s'identifie à Caïn, « *le mauvais fils, le fils mal-aimé* »(2), celui « *qui a été rejeté par Dieu.* »(3)

Exilé du monde, animal aux « *soifs inassouvies* »(4) ou encore « *cheval dont le pied à chaque obstacle bute* »(5), le poète s'identifie à un être solitaire, victime du passage du temps et vivant dans un monde baudelairien où poète s'écrit poète(6).

Après avoir servi à l'identification du poète, le bestiaire sera désormais utilisé pour identifier le lecteur et les êtres humains de manière générale. Pour ce, l'image animale suivra une évolution thématique et transformationnelle.

Pour commencer et dans une inspiration biblique, les humains seront à l'image d'un morne troupeau(7). Ils seront par la suite, à travers l'image de la femme, plus violents, voire bestiaux, pour être finalement transformés en de vrais êtres monstrueux.

(1) Le Goût du Néant, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

(2) Op. cit., Conio, p. 473.

(3) Ibid.

(4) Femmes damnées (Comme un bétail pensif), *Les Fleurs du Mal*, strophe 7, v. 27.

(5) Les goût du néant, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 4.

(6) Pour se distinguer délibérément des autres poètes, Baudelaire n'écrivait pas : poète, mais : poëte.

(7) Cf. Danse macabre et Le voyage VI.

Dans *Le Voyage*, le poète procédera d'abord à une distinction des poètes et des humains. Ces derniers, décrits, en premier lieu, comme étant des frères et des semblables du poète, deviennent dans ce poème un « *grand troupeau parqué par (un) Destin* »(1), qu'ils suivent avec résignation. Ils sont des êtres passifs et lâches. Sans aucune résistance, lutte ou opposition, ils s'abandonnent avec fatalisme aux mains du Temps et du Destin. Ils sont comme des « *bétail(s) pensif(s) sur le sable couch(és)* »(2). Les poètes quant à eux, étant « *amants de la Démence* », sont « *moins sots* »(3). Ils sortent du troupeau et choisissent d'être différents. Ce qui pousse à s'interroger sur la solitude du poète et sur son rejet d'un monde que, finalement, lui-même rejette.

C'est dans une atmosphère des plus lugubres que le poète réemploie dans *Danse Macabre* cette parodie de l'image biblique du troupeau humain totalement inconscient de la menace du monde infernal qui s'ouvre au-dessus de sa tête. Pour mieux décrire cette l'inconscience, Baudelaire recourt à l'image de l'aspic, serpent auquel les humains ont été associés dans le psaume 58 (57), 5- 7 et où il est dit : « *Ils sont comme l'aspic sourd, qui se bouche l'oreille qui n'obéit pas à la voix des enchanteurs.* »(4).

Danse macabre est l'un des poèmes baudelairiens qui montrent l'influence de l'art plastique sur l'écriture baudelairienne. Robert Kopp souligne que « *le meilleur compte rendu d'une œuvre plastique (peut) être un poème, Baudelaire en fournit lui-même la démonstration* »(5). Avec ce poème inspiré de l'aquarelle d'Ernest Christophe (1827-1892)

(1) *Le Voyage VI, Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 2.

(2) *Femmes Damnées (Comme un bétail pensif...), Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(3) *Le Voyage VI, Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 1.

(4) « L'aspic, un dragon mélomane », in. Op. cit., Faton-Boyancé et A. Fayol, p. 105.

(5) Robert Kopp, « Une danse macabre » in. Op. cit. *Magazine littéraire*.

et qui met en scène les êtres humains partants dans tous les sens avec une incomparable immaturité. Ils font le choix d'une vie où règnent confusion et anarchie. Attitude incohérente que Baudelaire compare à une danse, une *Danse Macabre* :

*La troupeau mortel saute et se pâme , sans voir
Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange... (1)*

L'être humain qui est présenté, dans ce poème, comme sot et inconscient de la vie qui s'offre à lui, s'avère, toutefois, consciencieux et dangereux dans *Le Crépuscule du Soir* où il se transforme en criminel. Il va jusqu'à se changer « *en bête fauve* » :

*Voici le soir charmant, ami du criminel ;
Il vient comme un complice à pas de loup ; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve. (2)*

Dans sa description de l'être humain, Baudelaire s'intéressera, de manière particulière, à celle des êtres séniles. Etres qui, de par leur âge avancé, ont plus d'expérience en tant qu'humains et le sont vraisemblablement plus que les autres. Le poète, sans aucun ménagement et avec une note personnelle, reprend dans *Les Sept Vieillards*, la description mythique du vieillard qui rappelle la fameuse énigme du sphinx de la porte de Thèbes :

*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.(3)*

(1) Danse Macabre, *Les Fleurs du Mal*, strophe 14, vv. 54-55.

(2) Le Crépuscule du Soir, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

(3) Les Sept Vieillards, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, vv. 3-4/ strophe 7, v. 1.

Version féminine du poème précédent, *Les petites vieilles* met en scène « *Des êtres singuliers décrépits et charmants* »(1) qui « (...) *trottent tout pareil à des marionnettes* »(2). Ces Petites créatures portent en elles la marque de la souffrance. Selon P. Labarthes, « *Ce que Baudelaire lit dans les mœurs et le regard des bêtes, ce sont les signes de la contingence nue, refermée sur l'opaque et souffrante matière, d'où le tableau de ces « petites vieilles » qui « se traînent comme le font les animaux blessés* » »(3)

B- Bestiaire, Amour et Féminité :

L'animalité de la femme ou la féminité de l'animal est l'autre aspect de l'identification auquel recourt le bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du Mal* qui se fait profondément féminin. Ayant recours à la sensualité, à l'amour et même à l'amour violent, ce bestiaire de l'Eve la présente comme une créature animale amoureuse et sensuelle, incarnée par des animaux comme le chat, le cygne, le tigre ou le sphinx. A travers un vocabulaire des plus violents, la femme peut être métamorphosée en une créature brutale, incarnée par l'image du monstre. Par ailleurs, cet être féminin et baudelairien apparaît souvent comme vestige d'un temps passé qui provoque spleen et nostalgie tout en étant l'image d'un idéal révolu. Cette nostalgie féminine que l'on retrouve dans des poèmes comme *Les Bijoux*, *Le Serpent qui Danse*, *Une Martyre*, etc.

(1) Les Petites Vieilles, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 4.

(2) Ibid., strophe 4, v.2.

(3) Op. cit., P. Labarthes, p. 469.

Dans le poème intitulé *Le Cadre* et dans une atmosphère d'une sensualité évoquante, la femme se fait d'une grâce infantile à travers l'image du singe, animal assimilé, au Moyen-Age à la luxure(1) :

*Dans les baisers du satin et du linge,
Et, lente ou brusque, à chaque mouvement
Montrait la grâce enfantine du singe.(2)*

Du fond de ses plaisirs charnels, et en mêlant candeur et lubricité, la femme se présente comme doublement animale dans *Les Bijoux*. Mêlant à la fois calme et férocité, elle est somptueusement hédoniste à travers l'image d'« *un tigre dompté* »(3) représentant à la fois un fauve domestiqué et un idéal inespéré. Par ailleurs, elle est aussi belle que majestueuse à travers l'image du cygne, oiseau séducteur qui transporte le poète dans un univers d'une sensualité et d'un érotisme sans précédent dans le recueil :

*Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne(4)*

Dans *Le Léthé*, c'est une fois de plus à travers l'image du tigre, qui apparaît sous « *les airs indolents* »(5) d'un monstre, que resurgit la nature fauve de la femme tout en se mêlant à la nonchalance du cheval par sa douce et sensuelle crinière(6). De plus, tout en gardant le « *teint fauve* »(7), la belle vénus, par ses délicates hanches s'identifie, au sixième quatrain, à l'antilope. Il faut signaler à travers cette image de l'algazelle, la note mythique qui renvoie à la femme aimée de Zeus, maintes fois représentée en peinture et en

(1) « Le singe, pas si humain que ça », op. cit., Faton-Beyoncé et Fayol, p 87.

(2) *Le Cadre*, in. Un fantôme, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v.14.

(3) *Les bijoux*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(4) *Ibid.*, strophe 5, vv. 1-2.

(5) *Le Léthé*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 2.

(6) *Ibid.*, strophe 1.

(7) *Les bijoux*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 7, v. 4.

sculpture. A noter également, cette petite touche d'exotisme à travers le teint brun de l'amante, superbe fard qui rappelle celui de J. Duval, la séduisante métisse qui séduit le poète jusqu'à sa mort:

*Je croyais voir unis par un nouveau dessin,
Les hanches de l'Antilope au buste d'un imberbe,
Tant sa taille faisait ressortir son bassin.
Sur ce teint fauve et brun le fard était superbe !(1)*

A la manière de *Les Bijoux* qui met en scène la belle vénus, sa profonde sensualité et ses plaisirs charnels, la partie intitulée *Le Parfum* du poème *Le Fantôme*, réemploie cette image sauvage du fauve, mêlée, comme l'indique le titre, à des parfums embaumants et à des senteurs liquoreuses, provenant de la chevelure de la vénus. Senteurs qui renvoient à la belle et lourde crinière du cheval associée, un peu plus loin dans le poème, au séduisant parfum qui se dégage de la fourrure :

*De ses cheveux élastiques et lourds,
Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,
Une senteur suave montait, sauvage et fauve,(2)*

L'image de la chevelure est l'une des plus féminines, son symbolisme « *semble venir renforcer l'image de la féminité fatale et thériomorphe.* »(3). De plus, et pour mieux souligner cette image de féminité fatale, la femme est associée à tout un monde sauvage, ainsi qu'aux bijoux et au parfum. Ce dernier qui signifie « *conventionnellement un désir, d'un homme pour une femme* »(4) confère au poème une grande part de féminité à la fois sensuelle et sauvage

Toujours baigné dans de somptueux parfums, le poète plonge dans *Hymne à la Beauté*, aussi bien dans le mysticisme, que dans la mythologie voire dans le fabuleux,

(1) Ibid., strophe 7.

(2) Un fantôme, in. Le parfum, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(3) Op. cit. Durand, 1969, p. 116.

(4) Jérôme Thélot, *Baudelaire : Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 27.

avec d'un côté les références à Satan, Dieu et l'Ange, de l'autre celles à la fée et à la Sirène antique. Sa femme, son « *unique reine* »(1) est faite d'un mélange d'essences des deux mondes.

La sensualité dans la poésie baudelairienne peut par ailleurs s'avérer pleine d'horreur et d'effrois. Au lieu d'être 'angéliques' et séraphiques, « *les anges à l'œil fauve* »(2) dans *Le Revenant* sont morbides et froids. Le poète, qui s'y compare,(3) plonge dans un étrange monde de sensualité parsemé «(d)'*ombres de la nuit* »(4). Ce qui au départ passait pour un jeu de séduction se transforme vite en un horrible cauchemar :

*Comme les anges à l'œil fauve,
Je reviendrai dans ton alcôve
Et vers toi glisserai sans bruit
Avec les ombres de la nuit ;
(...)(5)*

L'être féminin fatal et sensuel possède, par ailleurs, des attributs d'animal dévorant, de « *bête implacable et cruelle* »(6). Directement inspirée de l'antiquité, la femme dans *Bénédiction* s'avoue elle-même une créature monstrueuse capable de « *se frayer un chemin* »(7) vers le cœur du pauvre et impuissant poète. Dans *Le Vampire*, elle lui saccage le cœur comme « (...) *un troupeau / de Démons (...)* »(8), et dans la cinquième strophe de

(1) Hymne à la beauté, *Les Fleurs du Mal*, strophe 7, v. 3.

(2) Le revenant, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(3) Cf. thème de l'identification du poète. Repris ici afin de mieux mettre en exergue la relation de séduction perverse qui unit le poète à son amante.

(4) Op. cit., v. 4.

(5) Op. cit., strophe 1.

(6) Je t'adore à l'égale de la voûte nocturne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 3.

(7) Bénédiction, *Les Fleurs du Mal*, strophe 12, v. 4.

(8) Le Vampire, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, vv. 2-3.

Femmes Damnées, Delphine, devant la peur d'Hippolyte, secoue « *sa crinière tragique* »(1) dans un despotisme inspirant l'expression sauvage et jupiterienne du lion.

Après les avoir comparées à « *un bétail pensif* »(2), les deux dernières strophes comparent les *Femmes Damnées* à une féroce meute de canidés dont l'instinct sanguinaire sévit et flétrit. Par ailleurs, la sauvagerie de ces animaux garde une certaine innocence puisqu'elle répond à l'instinct et aux lois de la nature.

Dans *Causerie*, la curée de l'amour est faite par la femme transformée en une créature sauvage munie de griffes et de dents féroces. Dans ce poème où à l'appel de l'amour répond le chant du déclin, il est possible de relever des images d'une grande générosité métaphorique telle que l'image du « *sein* » saccagé « *par la griffe féroce de la femme* »(3) ou encore, celle de la beauté, terrible « *fléau* »(4), qui détruit l'âme et qui « *calcine ces lambeaux qu'on épargné les bêtes* »(5).

Après s'être fait sensuelle et gracieuse mais aussi sauvagesse et féroce, la femme se voit transformée en monstre. Dans le poème éponyme, le poète fait à cette créature mythique la déclaration d'un amour désespéré :

(...)
*Voulant du Mal chercher la crème
Et n'aimer qu'un monstre parfait,
Vraiment oui ! vieux monstre, je t'aime !*(6)

(1) Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), *Les Fleurs du Mal*, strophe 15, v 1.

(2) Femmes damnées (Comme un bétail pensif), *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(3) *Causerie*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 3.

(4) *Ibid.*, strophe 4, v. 1.

(5) *Ibid.*, v. 4.

(6) Le Monstre II, *Les Fleurs du Mal*, strophe 5, vv. 23-25.

Après s'être intéressé à l'animalité(1) de l'être humain, la poésie baudelairienne s'intéressera à l'humanité de l'animal. En fait, « (...) un tel chiasme ménage une frontière très floue entre l'ordre humain et l'ordre de l'animalité, lien intermédiaire où s'installe par exemple les races monstrueuses dont l'existence et le statut ébranlent la certitude d'une radicale différence de l'humain (...) la raison qui distingue l'homme se montre impuissante à l'instinct »(2).

Dans *Le Masque*, poème à titre explicite, inspiré de *La Comédie Humaine* de E. Christophe, la femme comparée à l'art moderne, a le visage trompeur(3), celui d'un monstre bicéphale. Elle est à la fois l'emblème de la beauté idéale et parfaite, et figure d'une éternité qu'elle-même déplore :

*O blasphème de l'art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale !*(4)

« Monstre, la femme l'est déjà par la dualité de sa nature, définie (...) allégoriquement (« *Le Masque* »), mythologiquement (« *Ange ou Sirène*, dans « *La Beauté* », qui est la femme avant d'être la Beauté) »(5).

Après *Le Masque* qui fait une description extérieure de la beauté tout en cachant son visage douloureux, le poème subséquent intitulé *Hymne à la Beauté*, vient compléter la

(1) Cf. définition de l'animalité par A. Siganos, p. 47 (en note).

(2) Op. cit., P. Labarthes, p. 464.

(3) « une femme nue, d'une grande et vigoureuse tournure florentine (...) qui, vue en face, présente au spectateur un visage souriant et mignard, un visage de théâtre (...). Mais en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous découvrirez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, sec pâmant dans les larmes et l'agonie. ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque (...) ». Baudelaire, Salon de 1859, in. *Baudelaire : Les Fleurs du Mal* (Etude critique et illustrée), Raymond Decesse, Paris, Bordas, 1966, p. 37.

(4) Le masque, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(5) Op. cit., P. Labarthes, p. 176.

description en s'intéressant à l'âme infernale de celle-ci, perçue tel un « *monstre énorme, effrayant et ingénu !* »(1). Dans cette pièce, le poète s'interrogera sur l'origine de la Beauté, en la présentant comme étant plus satanique que divine. Elle se verra attribuer le visage de la femme et l'art, celui de l'amour.

Dans ce diptyque, Baudelaire tente de définir une beauté en filigrane dans tout le recueil. Cette beauté est différente car jusque là unique. Le poète de *Les Fleurs du Mal* la cherche dans des endroits où personne ne se douterait de son existence et, comme il le précise lui-même : « *Il m'a paru plus plaisant, et d'autant plus difficile, d'extraire la beauté(2) du Mal.* »(3)

Malgré ce côté animal, voire monstrueux de la femme, le poète choisit d'être « *le superbe coursier qui lui obéit comme un chien* »(4), tout en lui jurant amour et fidélité. Dans *Hymne à la Beauté*, c'est à travers l'image de cet animal connu pour sa loyauté que le poète montrera la sienne en suivant les jupons de sa dulcinée « *comme un chien* »(5).

Par ailleurs, dans la pièce quarante et une de *Les Fleurs du Mal*, et bien qu'elles soient toujours désignées de « *monstres disloqués* »(6) ou de « *Monstre brisés* »(7), *Les Petites Vieilles* inspirent tendresse et pitié. Le poète s'identifie à ces êtres rejetés qui essaye de cacher dans la foule. Il ordonne de les aimer car elles « *sont encore des âmes* »(8). Il leur

(1) Hymne à la beauté, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 2.

(2) Dans la citation originale (qui n'est pas en italique) et pour être distingué, le mot est écrit en italique. Il a été souligné ici pour préserver sa distinction.

(3) Projet de préface aux *Fleurs du Mal*, in. R. Kopp, *Baudelaire, Le soleil noir de la modernité*, coll. Littéraire, Paris, Gallimard, 2004, p. 65.

(4) Op. cit., P. Labarthes, p. 478.

(5) Hymne à la beauté, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 2.

(6) Les petites vieilles I, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 1.

(7) Op. cit., v. 2.

(8) Op. cit., v. 3.

attribue la traditionnelle image de la femme vestige, voire antique. Ces petits « *animaux blessés* »(1), monstres jadis grands et forts mais désormais impuissants, gardent, toutefois, dans leurs yeux un semblant de dignité à travers cette image de l'aigle, oiseau royal, oiseau de Zeus :

*Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil aigle ;
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier !(2)*

Après l'homme à la fois poète et victime, *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne* fait place à un prédateur qui « (*s*)'avance à l'attaque »(3) et « *grimpe aux assauts* »(4) guettant une femme qui n'est plus monstre, mais qui garde, toutefois, les attributs d'une « *bête implacable et cruelle* »(5). Celle-ci reste, par ailleurs, belle et séduisante par son indifférence et sa légendaire « *froideur* »(6). Elle est décrite dans un langage d'une animalité intense, annonçant 'l'amour-monstre'(7) de *Allégorie*. En effet, dans ce poème, l'amour est à l'image même de cette femme-monstre qui apparaîtrait sous les traits d'une bête possédant des mains avec d'horribles griffes. Une bête indifférente et insouciant même face à la Mort :

*Les griffes de l'amour, les poisons du tripot,
Tout glisse et tout s'émousse au granit de sa peau.
Elle rit à la Mort et nargue la Débauche,
Ces monstres dont la main, qui toujours gratte et fauche.(8)*

Il arrive également que dans la poésie baudelairienne, le corps de la Vénus devienne le lieu de multiples violences charnelles. Endroit où la complaisance d'un enlacement devient

(1) Ibid., strophe 4, v. 2.

(2) Les petites vieilles III, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, vv. 3-4.

(3) *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 1.

(4) Ibid.

(5) Ibid., v. 3.

(6) Ibid., v. 4.

(7) Guillemets pour un sens personnel.

(8) *Allégorie*, *Les Fleurs du Mal*, vv. (3-6).

une inévitable torture et un véritable martyr domestique. Dans *Une Martyre* et après une description des éléments du décors et du drame, la femme, cette étrange créature dont la valeur picturale de description du corps rend hommage à Delacroix, est abandonnée à partir du vingt-neuvième vers, à un érotisme violent :

*Elle est bien jeune encor ! – Son âme exaspéré
et ses sens par l'ennui mordus
s'étaient-ils entr'ouverts à la meute altérée
des désirs errants et perdus ?(1)*

Ce poème au titre significatif décrit à travers l'image de « *la meute altérée/ Des désirs errants et perdus* », un spectacle d'une grande et violente soif érotique. Apparaît également en arrière plan l'image traditionnelle du désir à travers le mythe ovidien d'Actéon, accusé d'avoir surpris la déesse Diane alors qu'elle était dévoilée. Selon P. Labarthes, « *le recours au mythe* »(2) dans ce cas précis « *redouble l'intensité de l'expérience subjective de l'amant-meurtrier, en même temps qu'il autorise la distance contemplative, réflexive, du sujet interprétant.* »(3).

Au quinzième et seizième vers de *Femmes Damnées*, le poète a une fois de plus recours à la violence pour parler du rapport amoureux. Il va directement puiser son vocabulaire dans une langue animale(4) où, une fois de plus, la bestialité de l'homme refait surface :

*Comme un animal fort qui surveille une proie,
Après l'avoir d'abord marquée avec les dents.(5)*

(1) *Une Martyre, Les Fleurs du Mal*, strophe 11.

(2) Op. cit., P. Labarthes, p. 474.

(3) Ibid.

(4) Cf. définition de l'animalité, p. 47 (en note).

(5) *Femmes Damnées (Delphine et Hippolyte), Les Fleurs du Mal*, strophe 4, vv. 3-4.

Du vingt-cinquième au quarantième vers de *Femmes damnées*, et avec une grande violence, le corps de la femme est creusé par les « *ornières* »(1) des baisers de l'amant que celle-ci imagine avoir. C'est avec plus de violence encore, que Delphine parle ensuite du rapport érotique comme d'un viol. Il est comparé à « *des chariots ou des socs déchirants* »(2). La femme monstrueuse et prédatrice laisse place à une lesbienne(3) victime, comme le poète, d'une société qui la rejette avec une violence symbolisée par celle d'un amant, symbole quant à lui, d'une vie non désirée :

*Ils passeront sur toi comme un lourd attelage
De chevaux et de bœuf aux sabots sans pitié...*(4)

Victimes, une fois de plus, de la sauvagerie et de l'insensibilité de l'homme, les femmes de *Don Juan aux Enfers*, sont représentées par des fauves sortis de leur tanière. Elles ne sont plus que des victimes éplorées aux « *seins pendants* »(5) qui suivent leur bourreau « *comme un grand troupeau de victimes offertes* »(6) traînant « *Derrière lui (...) un long mugissement* »(7).

Une autre image à la fois animale et féminine est utilisée dans la poésie baudelairienne, c'est celle de la Prostituée qui souvent apparaît sous forme de louve(8). Dans

(1) Ibid., strophe 8, v. 3.

(2) Ibid., v. 4.

(3) *Les lesbiennes*, premier titre du recueil, fut changé, par la suite, en *Les Limbes* et finalement, *Les Fleurs du Mal* fut gardé pour toutes les éditions.

(4) Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), *Les Fleurs du Mal*, strophe 9, vv. 1-2.

(5) Don Juan aux enfers, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 1.

(6) Ibid., v. 3.

(7) Ibid., v. 4.

(8) J'aime le souvenir de ces époques nues, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 14.

J'aime le souvenir de ces époques nues, la fleur de macadam « *Dont la chair lisse et ferme appelle(ait) les morsures* »(1) est à l'image de cette louve « *au cœur gonflé de tendresses communes* »(2) qui « *Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.* »(3). La louve, qui dans ce poème est l'avatar de la déesse Cybèle, apparaît aussi comme la nourricière qui allaita les jumeaux, Romulus et Rémus, enfants de la Vestale Rhéa Sylvia, abandonnés à leur naissance sur une colline. Ces mêmes enfants qui furent recueillis(4) par la femme d'un berger ayant la réputation d'être une prostituée. « *La « bonne louve » appelle ainsi ce négatif moderne qu'est la lupa, la prostituée des pavés parisiens.* »(5).

Cette image de la louve nourricière se fait encore plus suggestive dans la seconde partie de *Le Cygne*. Dans ce poème, la référence à la louve, aux enfants et à la déesse est encore plus directe :

*A quiconque a perdu ce qui ne se trouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !*(6)

Image de la louve-prostituée que l'on retrouve aussi dans *Bohémiens en Voyage*, à travers « *les mamelles pendantes* »(7) de la déesse Cybèle qui « *repassé plus végétale* »(8) dans ce poème. L'image de la prostituée est également présente dans d'autres poèmes tels que *Allégorie* où « *les griffes de l'amour* »(9) « *glisse(ent) et (...) s'émousse(ent) au granit de*

(1) Cf. chapitre II

(2) *J'aime le souvenir de ces époques nues*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 9

(3) *Ibid.*, v. 10.

(4) Tite-Live, *Histoires Romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1975. In. Op. cit., P. Labarthes, p. 322.

(5) Op. cit., P. Labarthes, p. 322.

(6) *Le cygne II*, strophe 5.

(7) *Bohémiens en voyage*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 4.

(8) Pierre Brunuel, *Charles Baudelaire, LES FLEURS DU MAL, entre « fleurir » et « défleurir »*, Nantes, Editions du Temps, p. 172.

(9) *Allégorie*, *Les Fleurs du Mal*, v. 3.

la (sa) peau »(1) de cette femme-louve. Selon P. Labarthes, ces images de prostitution « *déclinent le paradigme d'une beauté purement animale, témoin paradoxal d'une survie de l'antique.* »(2).

Par leur itération, d'autres images du bestiaire féminin mettent en scène la fille d'Eve sous forme d'animaux symbolisant depuis l'Antiquité l'image de la femme ou de la fécondité. Il s'agit essentiellement de l'image du chat et du serpent.

L'image du chat au même titre que celle du cygne ou de l'albatros(3) est loin d'être négligeable. Elle tient une place considérable dans le bestiaire baudelairien et spécialement dans *Les Fleurs du Mal*. Avec trois pièces qui portent le nom de l'animal, en plus de quelques apparitions dans d'autres poèmes, le chat pourrait être considéré comme l'être faunique le plus sollicité dans la poésie baudelairienne, il est véritablement un animal de prédilection.

Dans *Les Fleurs du Mal*, le poète n'est pas le seul à être identifié au chat, cet animal « *d'une nature androgyne* »(4) est également associé à la femme. En effet, dans la poésie baudelairienne, « *la double voie de la féminité et de la félinité littéraires (...) resserre le lien qui rapproche ces deux créatures associées à la sensualité et à la dissimulation* »(5). La femme devient ainsi une délicieuse créature féline comme il est possible de noter dans *Le Chat* (I) et (II) ainsi que dans *Les Chats* ou encore dans *La Géante*. Ce dernier où par

(1) Ibid., v. 4.

(2) Op. cit., P. Labarthes, p. 329.

(3) Cf. thème de la fuite, p. 92.

(4) Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 186.

(5) Op. cit., L. Desblache, p. 33.

l'imagination, un « *chat voluptueux* »(1) explore avec grande fruition sa gargantuesque et faramineuse maîtresse qui est la représentation d'une beauté idéale appartenant à un passé mythique. Aussi, comme l'amant se laisse aller à l'amour, le poète s'abandonnera à la dormition « *aux pieds* »(2) de cette « *reine* »(3) qui est la parfaite réplique du parfait amour. *La Géante* est aussi le poème de la nostalgie du passé, du rêve et de la quiétude enfantine qui habitent le cœur et l'esprit du poète.

Avec *Le Chat* (XXXIV), semble commencer le dernier chapitre du livre noir car l'amante autrefois désirée mais détestée, devient la compagne appréciée et acceptée telle qu'elle est. Comme dans *La Géante*, l'aimée ouvre les portes du souvenir et du rêve, d'abord par le « *corps électrique* »(4) du félin à travers lequel le poète retrouve l'esprit de sa femme, dont le regard « *Profond et froid, coupe et fend comme un dard* »(5), mais aussi par la chevelure et le « *dangereux parfum* »(6) qui rappelle pour encore plus de féminité, la Circé mythique qui, du temps d'Ulysse, transformait les hommes, séduits par son parfum en animaux. Le recours à cette image, qui symbolise l'aspect dangereux de la féminité, permet de mieux consolider le rapport féminité/ animalité à travers un support, à la fois, mythique et magique. Soulignons, à ce propos, que le sensuel félin s'est vu attribuer dès le Moyen-Age des « *pouvoirs maléfiques, voire démoniaques* »(7).

(1) *La Géante*, strophe 1, v. 4.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) *Le Chat (Viens, mon beau chat), Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 4.

(5) *Ibid.*, strophe 3, v. 3.

(6) *Ibid.*, strophe 4, v. 2.

(7) *Op. cit.*, L. Desblache, p .33.

Tout en possédant le don magique d'endormir « *les plus cruels maux* »(1), le chat du deuxième poème éponyme remembre, une fois de plus, à travers un univers qui inspire la mythologie et la magie, la Circé mythique. Chat aux pouvoirs magiques qui rappelle également *Le Chat Noir* d'Allan Edgar Poe qui a le pouvoir de déchaîner les forces obscures et leur cortège de lubricité et de sexualité coupable. Comme au poème précédent, se dégage aussi de la fourrure de cet être « *mystérieux (...), séraphique* »(2) et « *étrange* »(3), un subtil et embaument parfum qui joue un grand rôle de séduction.

Une autre connotation mythique est également à signaler à travers la question posée au trente-deuxième vers : « *Peut-être est-il fée, est-il dieu ?* »(4). Connotation qui se fait plus féminine dans *Les Chats*, où le félin est transformé en sphinx tout en gardant les caractéristiques féminines de la sphinx grecque. Dans ce poème, « *Les chats et les êtres humains qui leur sont identifiés se rejoignent dans les monstres fabuleux à tête humaine et à corps de bête* »(5), attribuant, ainsi, à l'identification, une connotation mythologique.

L'intimité amoureuse chez Baudelaire n'est donc mieux signifiée que par la présence féline. Dans *Les Chats*, du corps du félin ne reste plus que deux fragments de matières : d'une part « *leurs reins* »(6), image d'une puissance sexuelle transmuée en fécondité dans l'ordre de l'imaginaire et d'autre part, ces « *parcelles d'or* »(7) émanant de la prune, indice d'une vie mystique et souveraine réfugiée dans l'acquiescement du regard. C'est ce même regard(8) qui

(1) *Le Chat (Dans ma cervelle se promène I)*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(2) *Ibid.*, strophe 6, v. 1.

(3) *Ibid.*, v. 2.

(4) *Le chat (Dans ma cervelle se promène II)*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 4.

(5) *Op. cit.*, Jakobson, p. 177.

(6) *Les chats*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(7) *Ibid.*, v. 2.

(8) Cf. analyse du thème du regard, notamment celui du chat, p. 70.

provient, dans *Le Chat* (XXXIV), des « *beaux yeux/Mêlés de métal et d'agate* »(1), des yeux dont « *le feu (...) (des) prunelles pâles, /Clairs fanaux, vivantes opales* »(2). qui « *contemple fixement* »(3) le poète. C'est donc toute une dimension d'infini qui s'occulte derrière la derrière la prunelle des chats baudelairiens. Prunelle au regard profond et froid qui rappelle par moment, celui serpent.

Située entre animalité et féminité, la femme baudelairienne est aussi placée sous le signe de la divinité. Elle est à la fois admirée et redoutée pour son caractère animal, et se voit souvent associée à l'image du serpent de la chute et, par conséquent, à la perte de l'homme et de toute l'humanité. Le symbole du serpent est présent dans les œuvres de nombreux écrivains, il est considéré par G. Durand comme l'« *un des symboles les plus importants de l'imagination humaine.* »(4). Symbolisant le milieu aquatique par sa forme de rivière, le serpent est également associé à la fertilité et à la sensualité. Son corps, par ses rondeurs, rappelle souvent celui de la femme. Notons, par ailleurs, que dans l'imaginaire médiéval, l'animal de la chute représentait l'incarnation de la luxure, du vice et toutes les dépravations suscitées par le Démon(5).

Symbolisant aussi bien l'aquatique, le féminin que le religieux, l'image du serpent s'avère « *un véritable nœud-de-vipères archétypologique et glisse vers d'autres significations différentes, voire contradictoires.* »(6).

(1) *Le chat (Viens, mon chat...)*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, vv. 3-4.

(2) *Le chat (Dans ma cervelle se promène II)*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 2-3.

(3) *Ibid.*, v. 4.

(4) *Op. cit.*, G. Durand (1969), p. 363.

(5) *Op. cit.*, Fatou-Beyoncé et Fayol.

(6) Bachelard *Air et Songes*, in. *op. cit.*, G. Durand (1969), p. 363.

Dans la poésie baudelairienne, la femme reptilienne est génératrice de Spleen, en ce sens qu'elle représente l'Idéal dégradé et offre au poète, comme il a été le cas dans *La Géante*, le souvenir du temps mythique de la genèse :

*La femme cependant, de sa bouche de fraise,
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
Laisant couler ces mots tout imprégnés du musc :
-« Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience .
Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
Et fais rire les vieux du rire des enfants.
Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,
La lune, le ciel et les étoiles !»(1)*

Dans *A Une Madone*, la femme-serpent devient reine voire, déesse. Elle est associée à une représentation religieuse pervertie du serpent, vu que la statue(2) est édiflée sur l'amenuisement de cet animal. Par ailleurs, « *tandis que la dévotion baroque construisait des allégories visant l'amour divin à travers l'amour profane* »(3), chez Baudelaire, c'est « *l'amour profane pour une « mortelle Madone » (qui) passe à travers les attributs de la dévotion.* »(4)

L'image de la femme-serpent reste considérablement plus perceptible dans *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* qui est une deuxième version de *Le serpent qui danse*. Ces deux poèmes constituent les deux principaux pôles autour desquels gravitent et auxquels se rattachent toutes les autres images de la femme-serpent. Il serait même possible de parler

(1) Les métamorphoses du vampire, *Les Fleurs du Mal*, vv.1-10.

(2) *A une Madone*, *Les Fleurs du Mal*, vv. 1-2.

(3) Pierre Dufour, « Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité de *Les Fleurs du Mal* », in. *LES FLEURS DU MAL: L'intériorité de la forme*, Actes du colloque du 7 janvier 1989, Sedes, p. 137.

(4) Ibid.

dans ce cas d'auto-textualité(1). Une technique qui permet ici de mettre en évidence le corps tant aimé et désiré de la « *chère indolente* »(2). Elle permet également de mettre l'accent sur différents points communs tels que la démarche serpentine, qui ressemble à une danse, l'apparence féminine, faite de vêtements brillants, ou encore ce mélange aquatique d'onde et de mer qui rappelle l'un des milieux naturels du serpent. Ce dernier, associé à la chevelure, présente une délicate note de sensualité. Un parallèle des deux poèmes semble donc inévitable, si l'on veut centrer la lumière sur ces aspects de la femme. Parallèle d'autant plus enrichissant puisque il nécessite de faire appel à d'autres poèmes.

Le premier aspect qu'abordera ce parallèle évoque l'apparence de la femme-serpent avec ses vêtements qui se présentent sous une forme aquatique, puisque ondoyants et nacrés. C'est avec cette belle « *étouffe vacillante* »(3) que le séduisant corps de la vénus se fait magique dans *Le Serpent qui Danse*. Ce même serpent qui renvoie bien évidemment à « *l'Eve éternelle* 'instrument de toutes les tentations' »(4) et qui est « *assurément l'animal favori de Satan*. »(5).

Le serpent, animal « *à l'origine de tout pouvoir magique* »(6) opère davantage son charme à travers son insaisissable et envoûtant 'regard'. Ce dernier se voit attribuer une place de choix dans la poésie baudelairienne. En effet, le regard féminin, froid, distant et parfois

(1) Ce terme renvoie à une des formes de intratextualité. Il a été utilisé par Marc Eigeldinger dans son ouvrage *Mythologie et Intertextualité*, Paris, Slatkine, 1987, (p. 11). Selon lui, on parle d'auto-textualité lorsque l'écrivain met à contribution ses propres textes.

(2) Le serpent qui danse, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(3) Ibid., v. 3.

(4) Op. cit., P. Labarthes, p. 521-522.

(5) Ibid.

(6) Op. cit., Encyclopédie Encarta.

cruel, hypnotise le poète tel les jongleurs hypnotisent les serpents. Il reflète une grande influence mythologique puisqu'il représente un avatar moderne de la figure antique Echidna. Créature antique et caverneuse, cette femme-serpent décrite dans l'*Hésiode* comme ayant de « *belles joues* »(1) et des « *yeux qui pétillent* »(2), attirait les hommes pour les dévorer.

Le regard hypnotiseur est présent de manière quasi similaire dans *Les serpent qui danse et Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*. Ce dernier où il rappelle une autre figure mythique : Méduse, qui pétrifiait ses victimes d'un simple regard. Ces yeux mythiques deviennent dans la poésie baudelairienne deux « *minéraux charmants* »(3), des yeux froids « *Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants* » (4). Ils sont dans *Le Serpent qui Danse*, « *deux bijoux froids où se mêle / L'or avec le fer.* »(5), endroit « *où rien ne se révèle / De doux ni d'amer,* »(6).

Ce regard 'de serpent' est visiblement des plus insensibles et froids. Pour exprimer cela, le poète recourt à deux genres de métaux, d'un côté l'or pour sa précieuse beauté, de l'autre le fer et l'acier pour leur rigidité et leur dureté. Ce regard confère à la femme une beauté certes, mais vide de toute sensation. Une beauté qui :

(...)
*Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.*(7)

(1) Hésiode, (Théogonie, texte établi et traduit par Paul Mazon, 5^e éd., Les Belles Lettres, 1960, p. 41-42), in. Op. cit., P. Brunuel, 2003, p. 150.

(2) Ibid.

(3) Avec ses vêtements ondoyants et nacrés, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 1.

(4) Ibid., strophe 4, v. 1.

(5) Le Serpents qui Danse, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, vv. 3-4.

(6) Ibid., vv.1- 2.

(7) Avec ses vêtements ondoyants et nacrés, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 2.

Regard cimmérien, dont les yeux sont deux astres, que l'on retrouve aussi dans le poème *Le Chat* (XXXIV), où le poète est une fois de plus hypnotisé par un félin dont la beauté et la féminité séduisent en inspirant amour et sensualité :

*Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.(1)*

Ce regard félin, à la fois beau et sensuel, attribué dans la dernière strophe à la femme du poète, rappelle par sa distance ainsi que par sa froideur celui de la femme-serpent :

*Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tient aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,(2)*

A travers leur beau regard, la femme-serpent et la femme-chat se montrent, certes, sensuelles, mais également distantes et cimmériennes. Elles séduisent, hypnotisent, contrôlent et fendent le poète comme le ferait un dard. De leur côté, les yeux baudelairiens sont également deux fenêtres qui donnent sur un cœur féminin déserté par les sentiments.

Cette grande insensibilité est très explicite dans *La Beauté* où cette dernière apparaît comme une importante source d'inspiration du poète. Bien qu'elle soit comparée au sphinx antique, la beauté, qui est une représentation de la femme, garde malgré sa séduction une cruauté gravée dans le cœur et dans l'âme. Ce poème se trouve, comme beaucoup d'autres, marqué d'une grande inspiration mythique avec, ici, la présence du sphinx et celle de la Méduse mythique dont le fascinant regard pétrifie tous ceux qui ont le malheur de le croiser.

(1) *Le Chat* (*Viens mon beau chat...*), *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

(2) *Op. cit.*, strophe 3.

Malgré sa beauté, sa sensualité et sa grande séduction, la femme reste aux yeux du poète, un être vide de sentiments. Elle est belle mais froide, sensuelle mais insensible. Elle est à la fois l'or et le métal.

En plus de la richesse des images qui renvoient au regard de la femme-animale, notons une prépondérance des images représentant la démarche de la femme dans *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, *Le Serpent qui Danse*, *Le Chat* ou *La Beauté*. Chez Baudelaire, la vénus ne marche pas, elle danse. La femme-serpent, dans les deux poèmes qui lui sont consacrés, se fait sensuellement légère dans une démarche serpentine qui « *semble représenter la danse de Shiva dans la mythologie de l'Inde.* »(1). Les quelques vers qui suivent mettent en avant la grande magie dont peut faire preuve la poésie baudelairienne. Ils décrivent la démarche féminine qui se fait au rythme des jongleurs magnétiseurs en provoquant chez le poète une profonde léthargie :

*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leur bâtons agitent en cadence.*(2)

Au sujet de cette démarche danseuse de la femme-serpent, P. Brunuel souligne que « *Rien n'est moins dansant en principe que le serpent qui rampe : mais les jongleurs sacrés ont le pouvoir magique de faire danser ce qui ne danse point, et la poésie s'accorde le même privilège.* »(3).

(1) P. Brunuel, *Baudelaire et le « Puits des magies »*, Paris, José Corti, 2003, p. 141.

(2) *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

(3) Op. cit., P. Brunuel (2003), p. 156.

Théophile Gautier, ami de Baudelaire et à qui ce dernier dédie ses « *Fleurs Maladives* »(1), recourt lui aussi à cette image de femme-serpent dans son *Voyage pittoresque en Algérie*(2), où il décrit la danse magique, *La danse des Djinns*(3) des femmes de Constantine.

A travers les deux poèmes consacrés à la magie de la femme-serpent, Baudelaire nous transporte, par un langage des plus incantatoires, vers un monde où la poésie se fait magique. Par ailleurs, la présence de l'auto-textualité, participe à donner un rythme, voire un martèlement, qui contribue à la magie d'une musique poétique qui fait danser l'âme comme ce serpent qui incarne à la fois la femme et l'enfant :

*A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.*

Sous le fardeau de ta paresse

*Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant.(4)*

La serpentine est tout aussi gracieuse et molle à travers l'image exotique de l'éléphant(5) où une grande part de mythologie est également à souligner. En effet, dans le

(1) « *Au poète impeccable. Au parfait magicien ès lettres françaises. A mon très-cher et très-vénéré Maître et Ami Théophile Gautier. Avec les sentiments de la plus profonde humilité je dédie Ces Fleurs Maladives* », in. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Bookking international, 1993.

(2) Théophile Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie* -Alger, Oran, Constantine, La Kabylie -, Paris, Hetzel, 1845.

(3) Théophile Gautier, *La Danse des Djinns*, Paris, Michel Lévy, 1865, in. N. Benachour, *Constantine : Une ville en écritures*. Thèse soutenue à l'université Mentouri – Constantine – en Janvier 2002, sous la direction du professeur Charles Bonn de l'université Lyon II, p. 136. (Dans sa thèse, N. Benachour fait une analyse détaillée de *Voyage pittoresque en Algérie* de T. Gautier qui décrit, entre autres, l'une des plus célèbres danses traditionnelles constantinoises.)

(4) Le Serpent qui Danse, *Les Fleurs du Mal*, strophes 1-2.

(5) L'éléphant est très présent dans les textes antiques. Des auteurs comme Aristote ou Plin le Vieux parlent de lui en termes élogieux. Plin le Vieux décrit la grande inimitié entre l'éléphant et le serpent. Cf. Op. cit., Fatou-Boyoncé et Fayol.

tantrisme, ce sont les éléphants ou les serpents, les deux animaux évoqués dans ce poème, appelés les 'nagas souterrains', qui assurent la stabilité de l'écorce terrestre(1).

Le Beau Navire est un autre poème où, inspirant un boa, la tête de la « *molle enchanteresse* »(2) « (...) *se pavane avec d'étranges grâces* »(3). Celle-là même dont les jambes semblables à deux sorcières provoquent d'étranges et d'immoraux désirs, véritables fantômes du poète. La description à la fois sensuelle et insaisissable de cette jeune adulte se rapproche davantage d'un milieu aquatique qui la rend aussi belle qu'un « *vaisseau qui prend le large* »(4). Ce monde aquatique rappelle celui de *Avec ces vêtements ondoyants et nacrés*, où l'indifférence de la femme-serpent est comparée aux « *longs réseaux de la houle des mer* »(5).

Dans *La Chevelure*, la femme à la « *crinière lourde* »(6) est également prétexte à l'exotisme à travers ces « *fortes tresses* »(7) qui conduisent le poète vers un univers de rêves aquatiques semblable à celui de *Le Serpent qui Danse*, où l'eau remonte à la bouche du poète évoquant un autre monde magique, celui du vin, qui conduit vers le rêve, et du venin, qui conduit vers la mort :

Et ton corps se penche et s'allonge

*Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Ses vergues dans l'eau.*(8)

(1) Op. cit., F.-Beyoncé et Fayol.

(2) Le beau navire, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1. & strophe 4, v. 1.

(3) Ibid., strophe 3, v. 2.

(4) Ibid., strophe 7, v. 2.

(5) Avec ses vêtements ondoyants et nacrés, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 3.

(6) La Chevelure, *Les Fleurs du Mal*, strophe 7, v. 1.

(7) Ibid., strophe 3, v. 3.

(8) Le serpent qui danse, *Les Fleurs du Mal*, strophe 7.

La femme-serpent possède donc une grande force de séduction qui suscite au poète plusieurs références littéraires mais aussi mythologiques. Elle est à l'origine d'une sensualité des plus poétique.

Ces quelques pages d'analyse permettent de dire que le bestiaire baudelairien est d'abord un moyen d'identification du monde dans lequel naît la poésie baudelairienne. Un monde où tout gravite autour de l'image animale à laquelle le poète, après s'y être lui-même identifié, identifie toute l'humanité et notamment la femme à qui réfère la majeure partie des images animales utilisées. Dans la poésie de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire est « prêt à distribuer à celle-ci (la femme) les caresses et les coups. Une voix peut suffire à l'enchanter, une chevelure à le griser de son odeur. »(1). En effet, pour parler de la vénus, la poésie baudelairienne a recours à différentes images et références qui la présentent comme belle, tendre et sensuelle mais aussi sauvage, violente et féroce. Elle est à la fois « la victime et le bourreau »(2) du poète. Ce dernier, pour l'identifier, plonge dans un monde fait à la fois d'amour, de sensualité mais également de férocité et d'animalité. Un monde d'une grande inspiration mythique où la femme baudelairienne est montrée comme monstrueuse à cause de sa double nature, à la fois humaine et animale. Cette double essence fait d'elle une fidèle représentante de la vie antique et du vestige d'un temps révolu où le poète tente en vain de s'évader. Cet échec de la poursuite du bonheur antique, constitue l'une des plus importantes sources de l'incontournable spleen baudelairien.

(1) Pascal Pia, *Baudelaire*, coll. Ecrivains de toujours, Seuil, Paris, 1952, p. 36.

(2) L'Héautontimorouménos, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 4.

Par ailleurs, dans sa laborieuse et pénible quête d'une nouvelle conception de la beauté, Baudelaire cherche une perfection éternelle, comme celle qu'il a brièvement connue dans le regard fugitif d'une *passante* qui l'a fait « *renaître* »(1). Cette fascinante beauté qu'il sait ne trouver que dans « *l'éternité* »(2) a « *le visage de la Mort, de sa propre Mort.* »(3) .

II- Phobie d'Anubis(4) ou le Bestiaire de la Mort :

Dans *Les Fleurs du Mal*, il est possible de relever, à côté du spleen provoqué par l'inaccessible monde idéal symbolisé par la femme vestige, un autre genre d'angoisse, dont l'emprunte est retrouvée dans une grande partie de la poésie baudelairienne. Il s'agit de l'angoisse devant le temps qui passe.

Afin d'exorciser la peur devant le temps qui « *mange la vie* »(5) et la peur devant la Mort, Baudelaire recourt à un bestiaire patibulaire, voire kafkaïen par l'intermédiaire essentiel d'images de carnassiers et d'insectes. Ces derniers, et malgré leur petite taille, occupent une place de choix dans le bestiaire baudelairien.

Dans *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, G. Durand affirme que le symbolisme animal inspire essentiellement deux thèmes négatifs qui se traduisent à travers la « *terreur devant le changement et devant la mort dévorante* »(6). Cette peur constitue l'une

(3) A Une Passante, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 2.

(4) Op. cit., v. 3.

(5) Op. cit., Conio, p. 415.

(6) « Dans la mythologie égyptienne, Anubis est le Dieu des funérailles et de l'embaumement. il apparaît avec une tête de chacal et a dû être, au départ, une divinité animale ou totémique. Puis, le mythe policé, il devient le mythe d'Osiris et de sa sœur Nephtys. Primitivement, il dévore les cadavres ; plus tard, on le voit assister à la pesée des âmes. », in. M. Philibert, *Dictionnaire des mythologies*, Sarthe, Maxi-Livres, 2002.

(7) L'Ennemi, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(8) Op. cit., Durand (1969), p. 95.

des plus importantes sources d'inspiration chez un grand nombre d'écrivains et de poètes. Elle se fait omniprésente chez Baudelaire où les métaphores animales renvoient en grande partie à la peur devant la fuite du temps. En effet, dans la poésie 'maladive' de *Les Fleurs du Mal*, l'image de l'insecte souvent associée à celle des carnassiers, expriment dans la plupart des cas une crainte devant un avenir que le poète sait de plus en plus court. Elles sont le lugubre symbole de la peur devant l'inconnu, devant la Mort.

L'une des images d'insectes les plus utilisées dans le recueil, est celle du ver. Petite créature vivant sous terre, il est constamment associé à la dernière demeure, à la Mort. Il renvoie à la décomposition des cadavres et des souvenirs.

Dans *Spleen* (LXXVI), l'incohérence des images montre une âme chaotique où le passé s'enfuit et meurt. Le temps, dans une irrévocable vision funèbre, s'attaque à ce qu'il y a de plus cher aux yeux du poète : ses souvenirs, qu'il ronge comme un ver. Cet insecte, « *fil de la pourriture* »(1) est souvent associé au cimetière et au squelette.

Sous le nom de vermine, ce compagnon du tombeau apparaît également dans la pièce intitulée *Remords Posthume*. Dans ce poème rongé par le regret et la hantise du pêché, le Remords invoque l'horreur de la tombe où il ne restera de l'homme que de « *Vieux squelettes gelés et travaillés par le ver* »(2). Horreur partagée avec le « *noir(s) compagnon(s), sans oreille et sans yeux* »(3) qui s'allie, dans *Le mort joyeux*, aux escargots vivant, comme lui, dans les terres grasses des cimetières. Alliance également avec les corbeaux, oiseaux funestes par excellence. Tous ces animaux évoquant la Mort créent une atmosphère des plus macabres que le poète tente de fuir dans un ton des plus sarcastiques. Il l'imagine, l'envisage et cherche

(1) Le mort joyeux, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 3.

(2) *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 11.

(3) Le mort joyeux, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 1.

même à s'y préparer. En effet, « *Le mort joyeux n'appelle ni couronnes ni bouquets, mais les corbeaux et les vers* »(1). Cette dynamique de l'image, comme l'a baptisée Durand, consiste dans ce poème à invoquer la Mort contre Mort afin de la combattre et de la banaliser. Ce qui est en réalité l'indice de la grande frayeur qu'elle inspire au poète :

*Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;
Plutôt que d'implorer une larme du monde,
Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.*(2)

Loin d'être inoffensif, le vers vient, dans *L'imprévu*, ronger l'homme qui, par inadvertance et lâcheté, se fait vieux sans en prendre conscience. Il est sans défense, face aux ordres de l'horloge qui fait courir le temps dans une dimension où chaque seconde qui passe, appartient déjà au passé:

*L'horloge à son tour, dit à voix basse : « il est mûr,
Le damné ! j'avertis en vain la chair infecte.*

***L'homme est aveugle, sourd, fragile, comme un mur
Qu'habite et que ronge un insecte.*** (3)

Le tortillement, notamment celui des insectes est une autre image qui met en évidence, de manière encore plus violente, la fuite du temps. Pour Gilbert Durand, « *le schème de l'animation accéléré qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement, l'adaptation animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque.* »(4).

(1) Op. cit., P. Brunuel (1998), p. 163.

(2) Le mort joyeux, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2.

(3) L'imprévu, *Les Fleurs du Mal*, strophe 5.

(4) Op. cit., Durand (1969), p. 77.

Cette théorie de l'agitation trouve confirmation dans la poésie baudelairienne. En effet, il est possible de relever dans de nombreux poèmes des images du fourmillement et du grouillement qui symbolisent essentiellement le passage destructeur du temps. Dans *Orgueil*, on assiste à l'invasion des insectes qui, dans *L'Ennemi* « *mange la vie.* »(1)

C'est dans une atmosphère lugubre et angoissante que *L'Irrémédiable* met en scène ce passage grouillant du temps. Dans ce poème, le poète crie sa peur à travers celle d'un Ange qui se retrouve en Enfer et qui lutte « *Contre un gigantesque remous* »(2). De son côté, *L'Irréparable*, poème d'une grande esthétique, plonge le poète dans une insoutenable angoisse exprimée à travers des images animales calamiteuses. Dans ce monde de l'agonie et de l'approche de la mort, « *le vieux, le long Remords* »(3) se nourrit de l'homme de l'intérieur, « *comme le ver des morts,/Comme du chêne la chenille* »(4). Il habite, « *s'agite et se tortille* »(5) en lui en le rongant tout au long de sa vie précipitant la fin de celle-ci. Mort et remords sont souverains des lieux, ils terrorisent et épouvantent.

Dans ce poème, la première strophe, sous forme de question désespérée, emploie l'image du termite qui crée une « *agitation grouillante, fourmillante (et) chaotique* »(6). Cette agitation est le reflet du « *long* »(7), de « *l'implacable* »(8) et irréparable remords qui, « *avec sa dent maudite* »(9), tenaille l'homme, l'attaque et le « *ronge* »(10) de l'intérieur.

(1) L'ennemi, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(2) L'irrémediable, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 2.

(3) L'irréparable, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(4) Ibid., v. 3 & 4.

(5) Ibid., v. 2.

(6) Op. cit., Durand (1969), p. 77

(7) L'irréparable, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1

(8) Ibid. v. 5.

(9) Ibid., strophe 8, v. 1.

(10) Ibid.

Pour exprimer cette force trépidante qui consomme le poète, ce dernier recourt à d'autres images d'insectes, citons celles du ver, de la chenille et de la fourmi. Ces images, pour « *indique(r) une force offensive, prédatrice (et) funèbre* »(1), sont associées à celles du loup, qui symbolise la Mort à travers l'image des deux célèbres loups de la mythologie : Fenrir et Managandr, qui à la fin du monde avaleront respectivement le soleil et la lune, à celle du cheval, que « *tous les peuples associ(ent) originellement (...) aux ténèbres du monde chthonien* »(2), et à celle du corbeau, oiseau qui, dans le folklore, est souvent associé à la mort.

De « *mourant* »(3) à « *agonisant* »(4) passant par « *soldat brisé* »(5) et « *pauvre agonisant* »(6), la troisième et quatrième strophe connaissent une reprise subjective et rythmique d'adjectifs qui compatissent aux sorts de l'humain déchirés, de l'intérieur comme de l'extérieur, par les insectes et les prédateurs.

Danse Macabre, est également l'un des poèmes où le regret et le remords terrorisent le poète. Ils sont symbolisés par l'image de l'alambic et de l'aspic. Ces deux créatures rompantes donnent naissance, par les places qu'ils occupent dans le poème, à une rime qui rend plus palpable, par la sonorité, l'angoisse « *antique* »(7) qu'éprouve le poète. Le point d'exclamation qui ponctue la fin des deux premiers vers, donne, quant à lui, l'impression d'une colère que le poète éprouve contre le remords voire, contre lui même :

(1) Op. cit., P. Labarthes, p. 547.

(2) Op. cit., L. Desblache, p. 50.

(3) L'irréparable, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 3.

(4) Ibid., strophe 4, v. 1.

(5) Ibid., v. 3.

(6) Ibid., v. 1.

(7) Danse macabre, *Les Fleurs du Mal*, strophe 8, v. 2.

Inépuisable puits de sottises et de fautes !

*De l'antique douleur éternel alambic !
A travers le treillis recourbé de tes côtes
Je vois, errant encore, l'insatiable aspic.*(1)

La peur devant la fuite du temps est plus angoissante et plus violemment incarnée dans les vers de L'Horloge, où « *Le leitmotiv du 'Souviens-toi' – 5 fois repris en français, une fois en anglais et une fois en latin, la langue de l'Eglise et du dogme ! – invite certes à se remémorer la réalité d'un Temps personnifié en 'dieu impassible'* »(2). Dans les quelques vers qui suivent, la seconde possède la voix d'un insecte chuchotant qui fait plonger dans une grande terreur. Par sa méticuleuse description, Baudelaire permet à son lecteur d'imaginer et de ressentir l'angoisse que provoque ce grouillement qui tue le Temps :

*Trois mille six cent fois par heure, la Seconde,
Chuchote : souviens-toi ! – Rapide avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma pompe immonde !*(3)

La Seconde, ne se contentant pas d'avoir une voix d'insecte, recoure « *au tutoiement, qui procède de la tradition du memento mori léguée par la prédilection chrétienne, aide à une intériorisation dramatique du temps.* »(4)

Dans *Les Métamorphoses d'un Vampire*, l'inévitable et destructeur passage de la vie se fait par le biais de la beauté de la femme(5) qui après avoir sucé toute la moelle du poète, s'avère être un monstre plein de pus(6). De leur côté, les mouches et les larves putréfient les

(1) Ibid., strophe 8.

(2) Op. cit., P. Labarthes, p. 193.

(3) L'horloge, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(4) Op. cit., P. Labarthes, p. 192.

(5) Cf. image de la femme monstrueuse, in. L'Homme-animal : Le bestiaire de l'identification, p. 56.

(6) Les métamorphoses du vampire, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 4.

cadavres, dans un bourdonnement et un écoulement qui provoque la fuite douloureuse de la mort(1) :

*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.(2)*

Dans *Le Crépuscule du Soir*, Baudelaire utilisera l'image de la ville où la Prostitution prend le sens figuré de plaisirs de la vie. Sous l'influence de l'ennui, l'homme se laisse submerger par ces plaisirs à arrière-goût de remords que le poète qualifie d'ennemis :

*La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.(3)*

Il arrive que le poète connaisse une autre forme, plus intime, du grouillement. Dans *Spleen* (LXXVIII), ce dernier prend naissance à l'intérieur même de son cerveau muré par le Spleen :

*Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux.(4)*

Dans *Le Poison*, le poète associe son amante à tout ce qu'il connaît de plus beau au monde, mais surtout au vin et aux paradis artificiels. C'est cette femme aux beaux yeux verts

(1) Cf. image de la mort dans : Une charogne, analyse d'un poème synoptique, p. 116.

(2) Une charogne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 5.

(3) Le crépuscule du soir, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, vv. 11- 16.

(4) Spleen (*Quand le ciel bas et lourd...*), *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

verts qui l'entraînera vers la mort à travers des morsures qui sont en réalité celle du temps :

Tout cela ne vaut pas le prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
Et, charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort !(1)

L'image de l'insecte est, sans l'ombre d'un doute, souvent associée dans la poésie baudelairienne au temps qui passe. Ce dernier coule douloureusement entre les doigts du poète qui ne peut le retenir et qui se voit insensiblement dévoré par son affreux rongement.

Après avoir fait une large place aux insectes et à leur grouillement, le poème introducteur, *Au Lecteur*, évoque aussi « (...) *les chacals, les panthères, les lices* »(2) ainsi que « *les serpents* »(3) et « *Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants (...)* »(4) à qui expriment une grande agressivité vis-à-vis de l'homme. Cette agressivité est une autre forme d'expression de l'omniprésence de la mort et de la phobie d'Anubis qu'éprouve le poète. Comme les insectes, les carnassiers(5) sont une espèce animal dont l'image reflète la fuite mortelle du temps. Ils s'attaquent à l'homme, vivant ou mort, avec une férocité qui évoque l'action destructrice du temps. Durand précise, à ce sujet, que « *la plupart du temps*

(1) Le poison, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4.

(2) Au lecteur, *Les Fleurs du Mal*, strophe 8, v. 1.

(3) Ibid., v. 2.

(4) Ibid., v. 3

(5) Si l'on regroupe le nombre d'occurrences de la rubrique « carnassiers », « termes généraux » et « chien », on arrive à plus de trente occurrences, ce qui donne la première place à ces figures, par ordre de fréquence numérique. (cf. classification proposée dans les annexes).

l'animalité, après avoir été le symbole de l'agitation et du changement, endosse plus simplement le symbolisme de l'agressivité, de la cruauté. »(1)

Duellum est l'un des poèmes où le poète exprime cette omniprésence de la mort qui s'impose à travers le duel que se lancent deux guerriers dans un gouffre qui ressemble étrangement à l'Enfer. Ce poème fait sonner l'heure de la vengeance qu'attendaient « (...) *les dents, (et) les ongles acérés* »(2) « (...) *des chats-pards et des onces* »(3).

Dans *Abel et Caïn*, c'est l'image du chacal qui symbolise la mort en étant associée à la race homicide du fils banni :

*Race de Caïn dans ton antre
Tremble de froid, pauvre chacal !*(4)

En faisant une transition du schème de l'animation, les cris monstrueux deviennent également l'une des marques de la fuite du temps. Le loup, qui est le carnassier sauvage le plus représenté dans la poésie baudelairienne, fait peser par ses cris une menace de mort permanente(5). Par ailleurs, dans la tradition campagnarde française, il est souvent dit qu'un loup(6) ou qu'un chien « *crie à la mort* »(7). Ce qui fait de ces deux animaux fort apparentés des symboles folkloriques du trépas.

La mort se fait maîtresse des lieux dans un autre poème où le titre est des plus funèbres et suggestifs. Il s'agit de *Sépulture*, pièce où l'image de la vipère est alliée à celle de

(1) Op. cit., Durand (1969), p. 90.

(2) *Duellum, Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 2.

(3) *Ibid.*, strophe 3, v. 1.

(4) *Abel et Caïn, Les Fleurs du Mal*, strophe 8.

(5) Cf. L'irréversible quelques pages plus haut (préciser la page)

(6) « (...) mot issu, selon Langton, d'une racine signifiant « hurler » auquel se joignent tout naturellement les tannins, les chacals. », in. Op. cit. Durand, 1969, p. 91.

(7) *Ibid.*, p. 92.

l'araignée, du loup et des filous pour nous plonger dans une atmosphère des plus cauchemardesques. Ce poème, où lecteur et récepteur se mêlent, est le récit macabre d'un enterrement par une nuit sans étoiles, « *Derrière quelques vieux décombres* »(1). Endroit où l'araignée tisse sa toile, où « *la vipère* »(2) fait « *ses petits* »(3) et ou ;

*Vous entendrez
Sur votre tête condamnée
Les cris lamentables des loups*(4)
(...)
Et les complots des noirs filous.(5)

Dans ce poème, Baudelaire recourt à des animaux (araignée, reptile, loup) qui entrent dans les traditions mythologique, folklorique et même religieuse d'un bestiaire de la mort. L'araignée, est un insecte « *surdéterminé parce que caché dans le noir* »(6). Elle est aussi une créature « *féroce, agile, liant ses proies d'un lien mortel, et qui joue le rôle de la Goule*(7) (...) »(8). Le recours à cette image n'est donc pas innocent, mais reflète une influence imaginaire folklorique. En effet cet animal dévoreur de cadavres, tisse ses filets et s'installe, dans ce poème, à l'endroit précis où un mort sera mis sous terre. La vipère quant à elle, est un reptile qui vit la plupart du temps dans le monde souterrain. Elle, tout comme le serpent, sont dotés d'un venin puissant qui, souvent, donne la mort. Les reptiles se voient ainsi conférer un symbole folklorique de créatures redoutables vivant dans les ténèbres.

(1) Sépulture, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 3.

(2) Ibid., strophe 2, v. 4.

(3) Ibid.

(4) Ibid., strophe 3.

(5) Ibid., strophe 4, v. 3.

(6) Op. cit. Durand (1969), p. 115.

(7) La goule, « vampire à forme de femme qui, selon les superstitions orientales, dévore les cadavres dans les cimetières », in. op. cit., Dictionnaire Flammarion.

(8) Op. cit. Durand (1969).

On retrouve cette image dans *L'Irrémédiable* où « un malheureux ensorcelé »(1) cherche « la lumière et la clé »(2) en fuyant la pénombre pleine de reptiles représentant le danger permanent de la mort.

Dans *Voyage à Cythère*, Baudelaire nous emmène sur l'île de la belle Vénus, endroit tant convoité par les hommes. Cette terre paradisiaque s'avère, pourtant, un véritable enfer terrestre. En effet, après une première partie descriptive, la huitième strophe nous fait entrer dans un monde effrayant où la Mort et « ses aides »(3) exercent les plus horribles sévices et châtements. La première image de cette deuxième partie, apparie une effroyable et minutieuse description symbolique, celle d'un pendu et des bêtes qui le dévorent. Les hurlements effrayants de *Sépultures* cèdent la place à l'image d'une lancinante gueule qui « vient surdéterminer »(4) le cri animal.

Dans ce poème, le « grouillement anarchique »(5) des insectes « se transforme en agressivité, en sadisme dentaire »(6). A travers l'image des quadrupèdes, cherchant à planter leurs horribles dents dans une pourriture infâme, le poète présente une exposition sadique descendante(7), un grand plan détaillé de « ce pendu déjà mûr »(8) ainsi qu'un état de la violence et la férocité des bêtes qui l'entourent. Une fois de plus, la description baudelairienne est une irrévocable expression d'angoisse et de peur devant la mort. En effet, G. Durand

(1) L'irrémediable, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(2) Ibid., v. 4.

(3) Un voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 10, v. 4. .

(4) Op. cit., Durand (1969), p. 90.

(5) Ibid. p. 89.

(6) Ibid.

(7) Cf. P. Labarthes, p. 516.

(8) Un voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 8, v. 2.

confirme l'existence d'« *une convergence* »(1) entre « *la morsure des canidés et la crainte du temps destructeur.* »(2).

Après les insectes et les carnassiers du bestiaire de la mort, c'est aux oiseaux de marquer leur funèbre territoire. Qu'ils soient des rapaces, comme le vautour de *Au Lecteur*, où des charognards, comme le corbeau invité par un *Mort Joyeux* à déguster une vieille carcasse, les oiseaux de *Les Fleurs du Mal* participent aussi au « *sadisme dentaire* »(3) qui naît de la peur baudelairienne devant la fuite du temps. Ce sadisme se fait particulièrement morbide dans *Un Voyage à Cythère* où deux strophes entières sont réservés à ces « *féroces oiseaux* »(4) aux « *bec(s) impur(s)* »(5) qui, se joignant au putride festin des « *jaloux quadrupèdes* »(6), déchirent « *tous les coins saignants* »(7) de l'infâme « *pâtur* »(8).

Après une description effroyable de ce corps à la merci des animaux féroces, et dans un soucis de compassion, le poète se transforme lui-même en « *ridicule pendu* »(9). Il imagine et ressent exactement tous les sévices que ce dernier a enduré. Lui aussi est sans défense au milieu de ces bêtes à la fois immondes et innocentes qui rappellent par leur instinct la meute de loups de *Femmes Damnées*.

Dans *L'Avertisseur*, l'homme est un condamné, il ne peut ni rêver ni espérer à cause du serpent, cet « (...) *insupportable Vipère* »(10) qui, par sa « *Dent* »(11) maudite, rappelle à

(1) Op. cit., Durand (1969), p. 93.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 89.

(4) Un voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 8, v. 1.

(5) Ibid., v. 3.

(6) Ibid., strophe 10, v. 1.

(7) Ibid., strophe 8, v. 4.

(8) Ibid., v. 1.

(9) Ibid., v. 2.

(10) *L'Avertisseur*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 4

(11) *L'Avertisseur*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 3

l'humanité l'inévitable passage du temps. Comme la seconde dans *L'Horloge*, la dent harcèle en tutoyant :

*Fais des enfants, plante des arbres,
Polis des vers, sculpte des marbres,
La Dent dit : « Vivras-tu ce soir ? »*(1)

Dans *Le Rebelle*, « *Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle* »(2) pour torturer atrocement un mécréant, alors que dans *Le crépuscule du Matin*, c'est le chant du coq accompagné de la délivrance, qui viendra mettre un terme aux « *douleurs des femmes en gésine* »(3).

Dans *Une Charogne*(4), comme dans *Un Voyage à Cythère*, le poète met en scène dans une description des plus réalistes, un cadavre en pleine décomposition. Dans une promenade avec la femme aimée à qui le poète veut donner une grande leçon de philosophie, celui-ci s'arrête devant *Une Charogne* qui par « (...) *de noirs bataillons de larves, / qui coulaient comme un épais liquide* »(5), donnait une impression de « *vivant haillons* »(6), une impression de vie dans la mort, de vie dans la pourriture. Ces mêmes « *noirs bataillons de larve* » rappellent délicatement « *les intestins* »(7) qui « *coulaient sur les cuisses* »(8) du pendu. Signalons, par ailleurs, la répétition du verbe 'couler' qui apparaît dans les deux images pour suggérer une impression de réalité sonore.

(1) L'Avertisseur, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(2) Le rebelle, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(3) Le crépuscule du matin, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 4.

(4) Cf. analyse de *Une charogne* comme poème synoptique, p. 116.

(5) Une charogne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 5, vv.2 &3.

(6) Ibid., v. 4.

(7) Un voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 9, v. 2.

(8) Ibid.

On relève également une autre image, celle de la chienne qui est très attachée, par le mythe et par l'anthropologie, au symbolisme de la mort. Etant par ailleurs un canidé, sa morsure est aussi symbole de fuite du temps. L'image de cette chienne qui attend en « *Epiant le moment de reprendre au squelette / Le morceau qu'elle avait lâché.* »(1) rappelle celle du troupeau de quadrupèdes qui dans *Voyage à Cythère*, « *tournoyait et rôdait* »(2), ainsi que la panthère noire qui aime triturer la chair.

Canidé qui mord la vie et même la mort, le chien apparaît également dans *Abel et Caïn* où il reflète la grande souffrance du peuple de Caïn qui « *Hurle(ent) la faim comme un vieux chien.* »(3). C'est, une fois de plus par le cri et le hurlement du chien que l'homme est traîné vers la mort. Ce canidé dévoreur de temps est l'incarnation du sujet dans *Le Vin de L'Assassin*. En effet, le poète qui souffre comme un chien de la misère et de la faim, et qui ne sait comment taire les cris de sa malheureuse femme, finit par l'assassiner. Se soûlant ensuite jusqu'à la mort, il dormira comme un chien se laissant écraser par un « *chariot à lourdes roues* »(4).

Dormir devant le temps qui passe sans relâche est pour Baudelaire une bénédiction, un moyen de sortir du gouffre dans lequel il se sent enfoncé. *Des profondeurs j'ai crié*, dit-il dans *De Profundis Clamavi*. Ce poème, comme l'indique son nom, est un cri du fond des profondeurs, des fins fonds d'un poème-tombe dont le titre est un psaume. Dans cette pièce, le poète exprime son besoin vital de fuite d'une vie qui passe beaucoup trop vite et où il se voit

(1) Une charogne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 9, v. 3 & 4.

(2) Un voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 10, v. 2.

(3) Abel et Caïn, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 2.

(4) Le vin de l'assassin, *Les Fleurs du Mal*, strophe 12, v. 2.

de partout entouré par la mort. Pour s'en sortir, il souhaiterait dormir car ce n'est que par le sommeil que cessera la conscience du temps :

Je jalouse le sort des plus vils animaux

*Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !(1)*

Chant d'Automne, un autre poème où règnent l'angoisse et la peur de l'approche de la fin, montre la mort à l'image d'un bélier fort qui cherche à mettre en miettes une tour sur le point de succomber. Ce poème peut être attaché à la période où Baudelaire voyait venir l'automne d'une vie écourtée par la maladie et où la menace de la mort était omniprésente :

*J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'échos plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.(2)*

Le Voyage, le dernier poème de *Les Fleurs du Mal*, est une sorte d'épilogue de tout le recueil. Dans ce poème Baudelaire montre la vie comme un long voyage dont le but est de fuir devant les réalités amères qui font plonger dans un ennui et un spleen sans commune mesure. Selon le poète, le meilleur des voyages serait le plus grand de tous, celui qui l'emmènerait sans possibilité de retour, vers le ciel ou vers le gouffre.

Dans la poésie baudelairienne, la mort est considérée comme un « *lien central de la prédilection chrétienne* »(3). Pour cela, un autre type d'images, symbolique de cette grande angoisse face au temps qui fuit et face à la mort, peut être un intime reflet de cette angoisse

(1) De profundis clamavi, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4.

(2) Chant d'automne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(3) Op. cit., P. Labarthes, p. 185.

morbide. Il s'agit des animaux infernaux, et plus précisément, du cheval chthonien. G. Durand rappelle l'existence d'un lien funeste entre le cheval infernal et la mort, en cela que « *Le folklore et les traditions populaires germaniques et anglo-saxonnes ont conservé cette signification néfaste et macabre du cheval : rêver d'un cheval est signe de mort prochaine.* »(1)

Cet animal funeste surgit de manière effroyable dans *Gravure Fantastique* où, comme son cavalier, il semble sortir tout droit de l'Enfer, pour traverser le cimetière de l'existence terrestre. Son allure « *dévoil(e) la réalité de la Mort* »(2). Cette image infernale rappelle les chevaux de L'Apocalypse(3) tout en se rapprochant considérablement du cheval infernal qu'évoque A. E. Poe dans ses *Histoires Extraordinaires* :

*Sans éperons, sans fouet, il essouffle un cheval,
Fantôme comme lui, rosse apocalyptique,
Qui bave des naseaux comme un épileptique.
Au travers de l'espace, ils s'enfoncent tous deux,
Et foulent l'infini d'un sabot hasardeux.
Le cavalier promène un sabre qui flamboie
Sur les foules sans noms que sa monture broie,
Et parcourt, comme un prince inspectant sa maison,
Le cimetière immense et froid, sans horizon,
Où gisent, aux lueurs d'un soleil blanc et terne,
Les peuples de l'histoire ancienne et moderne.*(4)

Dans *Les Litanies de Satan*, et tout en implorant la miséricorde de ce dernier, le poète fera appel à l'image du cheval infernal qui foule sans aucune pitié « *les vieux os* »(5) d'un vieil ivrogne. De son côté, *L'Irréparable*, poème déjà cité pour son bestiaire de la mort, décrit,

(1) Op. cit., Durand (1969), p. 79

(2) Op. cit., P. Labarthes, p. 545.

(3) Cf. Annexes, p. 177.

(4) Une gravure fantastique, *Les Fleurs du Mal*, vv. 4-14.

(5) Les litanies de Satan, *Les Fleurs du Mal*, strophe 10, v. 1.

par des images très ressemblantes, la présence de l'infernal cheval chthonien qui écrase l'homme sous son sabot :

(...)
*et pareil au mourant qu'écrasent les blessés,
que le sabot du cheval froisse,*
(...)(1)

L'image du cheval infernal se voit tout aussi inspiratrice de mort dans *Femmes Damnées*, où l'image de l'étalon de la mort est associée, à travers l'image de l'écrasement, au doublet du bœuf :

*Ils passeront sur toi comme un lourd attelage
De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié...*(2)

Avec toute cette même et grande utilisation des métaphores symbolisant le trépas, il serait possible de dire que « *Le réalisme baudelairien ne saurait appréhender la vie qu'au niveau même où errent et meurent les bêtes.* »(3). Pour P. Pia, « *aucun poète français n'a vécu aussi intensément que Baudelaire dans la familiarité de la Mort* »(4). En effet, chez ce poète constamment en guerre contre l'ennui, les métaphores animales sont non seulement abondantes, mais aussi porteuses de différentes significations de peur devant le passage du temps et de l'approche de la mort, qui restent inévitable aux yeux du poète.

(1) L'irréparable, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, vv. 3 & 4.

(2) Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), *Les Fleurs du Mal*, strophe 9, vv. 1 & 2.

(3) Op. cit., P. Labarthes, pp. 469-470.

(4) Op. cit., P. Pia, p. 132.

III- Bestiaire d'une fuite ascensionnelle et mythique :

Avec l'image de la femme antique idéale mais inespérée, l'irréversible fuite du temps et l'inévitable mort qui, à chaque tour de sablier, guette de son œil de corbeau, un incontournable spleen né et rend le poète prisonnier de son noir désespoir.

Cherchant désespérément à fuir ce vague de l'âme, le poète tentera de se réfugier dans deux ensembles d'images, l'un symbolisant l'envol par l'ascension et la libération de l'âme, l'autre symbolisant le monde antique par le mythe et l'imagination. Pour tenter cette grande évasion, le recours au bestiaire s'avère inévitable. Il s'agira non seulement d'images animales reflétant un désir d'essor vertical, mais aussi des images mettant en scène des créatures antiques et fabuleuses.

a- Bestiaire ascensionnel :

L'image de la fuite par l'envol est non seulement présente dans le bestiaire de *Les Fleurs du Mal* à travers différentes images de oiseaux, mais aussi à travers toute sorte d'images de créatures volantes comme les papillons ou les anges, ou encore à travers des images d'ascension de l'âme. Dans ce cas, il serait plus juste de parler d'un bestiaire de l'envol, de l'ascension et de *L'Élévation*, pour reprendre l'un des titres du recueil.

Il existe dans la poésie baudelairienne une obsession de l'envol qui se traduit par la mise en scène d'un grand nombre de créatures volantes appartenant à différentes formes et espèces. Ces « *images ornithologiques renvoient toutes* »(1) selon G. Durand, « *au désir dynamique d'élévation, de sublimation.* »(2).

(1) Op. cit., Durand (1969), p. 145.

(2) Ibid.

Dans ce bestiaire de l'envol, l'oiseau est d'abord présent en tant que *oiseau* autrement dit, sous sa forme la plus générale, comme il est le cas dans *Bénédiction*, dans *J'aime le souvenir de ces époques nues* ou encore dans *Voyage à Cythère*. Dans d'autres poèmes, l'oiseau prend la forme plus spécifique du cygne, du corbeau, de l'aigle ou du hibou, pour n'en citer que les plus itératifs. L'image de l'envol peut aussi se faire sans référence directe à l'oiseau, mais en gardant uniquement l'attribut du vol qui est l'aile ou encore, par une spiritualisation du vocabulaire invitant l'être humain à libérer son âme par l'ascension de l'esprit.

En évoquant ces différentes images de l'envol, le poète commencera d'abord par des poèmes comme *L'Albatros* ou *Le Cygne*, où la tentative de l'essor reste vaine et sans issue. Ces poèmes sont avant tout une présentation du poète, prisonnier de un monde où la spleen règne en roi et où l'Ennui « (...) rêve d'échafaud en fumant son houka »(1).

Pour parler du poète, Baudelaire ne songe ni à l'aigle romantique, ni au condor de Leconte de Lisle. Il préfère une autre image, plus douloureuse : L'albatros. Oiseau qui rappelle manifestement le macabre pélican voyageur d'Alfred de Musset. Comme chez cet autre romantique, la souffrance et le mépris des hommes constituent un signe d'élection pour le poète qui en tire la matière de son œuvre, car, sans le danger (de la tempête, de l'archer, des marins, et allégoriquement, des mauvais sentiments humains) que l'Albatros côtoie, il n'aurait pas eu de valeur poétique. Le poète va donc se comparer et s'identifier(2) au « *prince des nuées* »(3). Oiseau représentant la dualité de l'homme, cet incompris cloué au sol tout en aspirant à l'infini. L'image de cet impossible envol fait davantage plonger le poète dans le désespoir et dans le spleen.

(1) Au lecteur, *Les Fleurs du Mal*, strophe 10, v. 2.

(2) Cf. identification du poète in. *L'Homme-animal : le bestiaire de l'identification*, p. 46.

(3) *L'Albatros*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

Par ailleurs, l'albatros reflète dans ce poème, un oiseau calme et complice qui suit en douceur un homme qui n'hésite pas à lui réserver un injuste sort. Ce qui explique la chute négative du premier quatrain avec « *les gouffres amers* » :

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent indolents compagnons de voyages,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*(1)

La troisième strophe se fait mémoire, où l'imparfait renvoie à un passé nostalgique. Elle est riche en contrastes entre un passé glorieux mais révolu et un présent aveulissant et humiliant. Le plus frappant cependant, reste ce rapprochement habile des mots : « *volait* »(2) du passé céleste et positif qui répond à « *laid* »(3) du présent négatif terrestre. Dans la strophe suivante et de la même façon, « *huées* »(4) répondra à « *nuées* »(5), pour un autre contraste qui fait ressortir de manière plus palpable cette opposition entre passé débonnaire et présent immane. Ce dernier qui trace de la destinée du poète un tableau tragique faisant de lui un oiseau-maudit, un oiseau-martyr et un être exclu de la société.

Dans *Bénédictio*, le premier poème de la première partie intitulée *Spleen et Idéal*, le destin du poète-oiseau se fait tout aussi dur et injuste mais un peu plus mystique puisque l'oiseau se fait également prophète(6). Concevant son malheur comme une *Bénédictio*, le poète est heureux parce qu'il est oiseau, parce qu'il est prophète ce qui confère à l'animal, en plus de sa dimension ascensionnelle, une dimension mystique qui le rapproche encore plus du ciel.

(1) Ibid., strophe 1.

(2) Ibid., strophe 3, v. 4.

(3) Ibid., v. 2.

(4) Ibid., strophe 4, v. 3.

(5) Ibid., v. 1.

(6) Cf. identification du poète, in. *L'Homme-animal : le bestiaire de l'identification*, p. 46.

Par ailleurs, ce même oiseau reflète à la treizième strophe, l'image d'un petit animal sans défense en proie à tous les dangers, mais toujours renvoyant au poète, cet être qui bien qu'étant en harmonie avec son Esprit, reste hélas un mal-aimé de tous :

*Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
« (...) J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,*

Je le lui jetterai par terre avec dédain ! »(1)

L'image du poète rejeté du monde n'est donc envisageable chez Baudelaire que par le recours à l'image de l'oiseau. Ces deux êtres frêles et sans défense sont associés par la poésie et par le destin. Tous deux s'élèvent vers le ciel, l'un par ses ailes, l'autre par son esprit de prophète.

L'image du cygne dans le poème éponyme, rend compte, de son côté, du désir d'envol à travers un univers inspiré directement de la mythologie grecque. Le poème s'ouvre sur une fresque mettant en scène un nouveau Paris et, les quatre premières strophes, brossent le tableau d'une ville qui « *change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel.* »(2). Ce n'est qu'à la cinquième strophe qu'apparaît un cygne s'échappant tout droit d'un passé révolu dans une vieille cage de souvenirs.

Dans un poème où le présent est transformé par le passé, ce « *malheureux mythe étrange et fatal* »(3) se trouve cloué à la manière de l'albatros sur un sol qui n'est plus sien. Comme lui, ses ailes traînent par terre dans la poudre d'une guerre que le poète fait à un présent qui change en effaçant les repères d'un monde passé et harmonieux :

(1) Bénédiction, *Les Fleurs du Mal*, strophe 13.

(2) Le Cygne I, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 4.

(3) Ibid., strophe 6, v. 4.

*Baignant nerveusement les ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal ;
« Eau, quand pleuvras-tu ? quand tonneras-tu foudre ? »(1)*

Avec ce présent métamorphosé et entouré d'une profonde mélancolie, l'oiseau de Lédä devient symbole de torture. Se sentant seul et désespéré, il se lamente sur un sort qu'il reproche à Dieu. Le terrible sort de l'exil. Au final, ni le poète ni le cygne ne se sentent chez eux. Ils sont exilés sur une terre devenue inconnue. Ce poème se fait le symbole des bannis de leur terre, il sera dédié à l'exilé de Guernesey, à Victor Hugo.

Les images ascensionnelles présentes jusqu'ici expriment avant tout une impossible quête de l'idéal, une vaine tentative de communion avec le monde céleste car les volatiles sont condamnés à l'errance.

Cette impossible ascension est tout aussi présente dans *Les Phares* où, en un mélange de précieux et de macabre, de goût de la pourriture et de la mystification, les papillons « *errent en flamboyant* »(2).

Dans *Hymne à la Beauté*, « *L'éphémère éblouit (...) Crépète (et) flambe* »(3), pour ne laisser aucune trace d'ascension, de vie ou de beauté. Quant aux malheureuses créatures volantes de *Le Flacon*, elles se trouvent prisonnières ne pouvant point « *S'élancer vers les champs lumineux et sereins* »(4). La chrysalides, « *promesse de métamorphose et de résurrection (...)* »(5), se heurte quant à elle, à la mort et aux ténèbres, pour ne laisser aucun espoir d'un avenir

(1) Ibid., strophe 6.

(2) Les phares, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 2.

(3) Hymne à la beauté, *Les Fleurs du Mal*, strophe 5, vv. 1 & 2.

(4) Elévation, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 4.

(5) Op. cit., Durand (1969), p. 362.

ascensionnel. Une fois de plus, l'envol échoue dans un « *gouffre obscurci* »(1), faisant de l'impossible envol, un point commun entre ces images aériennes.

Ce *Spleen* de la condamnation terrestre se voit, par ailleurs, adouci dans le poème éponyme. Dans cette pièce de *Les Fleurs du Mal* et parallèlement aux lointains idéaux, subsiste une petite lueur au fond de la pénombre, qui réchauffe le cœur du poète et lui donne l'espoir d'un futur céleste. Dans ce poème, l'espoir se fait chauve-souris, animal moitié oiseau et moitié rat, qui symbolise dans un grand réalisme, cet homme aspirant à l'envol bien que condamné par la nature à vivre au sol :

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;*(2)

L'idée de l'essor positif qui voit le jour au fond du spleen se poursuit dans la première strophe de *Voyage à Cythère*. Ici, l'ascension est synonyme de bonheur et de liberté. Ouvrant grand ses ailes, l'envol des oiseaux se fait « *joyeux* »(3) et « *radieux* »(4), sur une mer des plus calmes et des plus accueillantes.

Dans *A une Malabraise*, c'est au tour du colibri de prendre son essor. Ce petit oiseau-mouche, symbolisant un essor de plus en plus réalisable, habite les rêves de cette belle métisse de quitter sa vie et son pays, songeant à visiter Paris.

Les images de libération et d'essor vues jusqu'ici, rêvent d'un envol vers un ailleurs qui soit idéal et parfait. Un monde qui se fait antique dans *Le Cygne*, nostalgique dans *L'Albatros* ou

(1) Le Flacon, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 4.

(2) *Spleen* (*Quand le ciel bas et lourd...*), strophe 2.

(3) Un voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

(4) *Ibid.*, v. 4.

existant dans une réalité spatio-temporelle, qui reste cependant inaccessible, dans *A Une Malabraise*.

Dans *Brumes et Pluie*, l'image ascensionnelle est différente mais tout aussi présente. Dans ce poème, l'envol ne se fait pas vers un monde idéal du passé ou du présent mais constitue une transition qui échappe à toute notion temporelle. Il s'agit d'une parfaite ascension de l'âme, une libération vers un grand voyage, vers « le »(1) grand voyage, une échappatoire vers la mort. Cet appel désespéré du poète qui rappelle, par son sarcasme, celui de *Le mort joyeux*, n'est en fait qu'un mécanisme de défense contre la peur de la mort(2).

Dans une langue qui décrit la mort comme une libération, l'âme ouvre ses ailes tel un corbeau, oiseau funeste par excellence, pour accueillir en elle la fin d'une vie terrestre et le début d'une autre céleste :

*Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.*(3)

Le poète souligne, dans ce poème, l'importance de la paire d'ailes que possède son âme. Des ailes qui lui permettront de s'envoler et de s'éloigner de ce monde qu'il rêve tant de fuir. Il est désormais clair qu'à ce niveau de l'envol, celui-ci ne se fait plus par l'animal mais par son attribut qui est l'aile. En effet, « *L'oiseau sera désanimalisé au profit de la fonction* »(4) faisant ainsi de l'aile le nouveau symbole ascensionnel. Elle devient «

(1) Guillemets personnels

(2) Cf. analyse de la dynamique des signes, p. 121.

(3) Brumes et pluies, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2.

(4) Op. cit., Durand (1969), p. 145

l'attribut de voler, non de l'oiseau »(1). A ce moment-là, l'oiseau n'est plus envisagé comme tel, cite Durand, mais « *comme un simple accessoire de l'aile* »(2). A ce moment-là, « *on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé.* »(3).

Cette image désanimalisée de l'aile est présente dans plusieurs poèmes. Dans *Les Petites Vieilles*, et afin de s'enfuir et de s'envoler loin de leurs vies douloureuse, ces dernières empruntent l'instrument de l'envol de l'hippogriffe :

(...)
*ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses aile :
hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel !*(4)

Dans *Les Plaintes d'un Icare*, l'obsession d'ascension se fait si intense que l'aile devient attribut de l'homme. Malheureusement, privé une fois de plus d'envol et d'ascension, ce dernier voit son aile se briser sous ses yeux. Ce tragique événement l'empêche d'atteindre ses idéaux et de réaliser ses rêves. Ces images baudelairiennes d'échecs de l'ascension sont employées comme pour dire que l'homme ne réussira jamais à s'élever et à s'éloigner de ce monde :

*En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu ;
Sous je ne sais quel œil de feu
Je sens mon aile qui se casse ;*(5)

Après avoir été appelé à une *Elévation* physique, le poète est désormais invité à une ascension spirituelle et aérienne à travers le rêve et l'imagination. La désincarnation se fait si puissante et si intense, dans *Le Vin des Amants*, qu'il ne s'agit ni de l'oiseau, ni de son

(1) Ibid.

(2) G. Bachelard, *Airs et songes*, in. Ibid., pp. 144-145.

(3) Op. cit., Durand (1969), 144-145.

(4) Les petites vieilles II, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, vv. 3 & 4.

(5) Les plaintes d'un Icare, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

aile. Dans ce poème, c'est l'esprit de l'homme qui s'élève vers un idéal utopique puisé au cœur des paradis artificiels.

En effet, ce poème célébrant les vertus du vin par l'imagination sans limite qu'il procure, est aussi une invitation à s'envoler, par l'esprit, vers les rêves les plus fous. Des rêves qui permettent au poète et à sa dulcinée de partir « *à cheval sur le vin / pour un ciel féerique et divin !* »(1). Ce poème se termine sur une invitation destinée à l'amante lui demandant de suivre son élu dans son monde imaginaire, un monde fait de purs rêves ascensionnels.

Cette image de désanimalisation est encore plus suggestive dans *Mæsta Errabunda*. Ce pantoum qui dès le titre qui signifie : 'Rêveuse et vagabonde'(2), poursuit cette quête de l'envol. Les images qui se lèvent dans l'âme du poète vieilli, appellent autour de lui les thèmes de la tristesse, de l'enfermement, mais aussi de la recherche d'un ailleurs autrefois connu. Encore un appel à l'évasion et à la fuite vers un monde meilleur qui émane du passé, exprimé par ce même vocabulaire désanimalisé de l'envol et de la libération :

*Dis-moi, ton cœur s'envole-t-il, Agathe,
Loin de l'océan de l'immonde cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?
Dis-moi ton cœur s'envole-t-il Agathe !*(3)

Dans les trois premières strophes de ce poème, des couleurs et des lumières pures sortent des grisailles du spleen. Elles évoquent un monde accordé à la sensibilité, et provoquent un appel désespéré à l'éloignement.

(1) Le vin des amants, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, vv. 3 & 4.

(2) R. Scrick, in. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* : Texte intégral avec les clés de l'œuvre, Paris, Pocket Classique, 1998.

(3) *Moesta Errabunda*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

Ces images de désincarnation de l'oiseau sont d'une telle intensité que « *nous négligeons l'animalité au profit de la puissance de l'envol.* »(1) car tout ce qui importe finalement, c'est d'échapper à cette « *boue* »(2) qui « *est faite de nos pleurs* »(3).

Cette invitation à l'essor vertical se fait donc à travers des images ornithologiques incontournables mais aussi complètement désanimalisés. Il faut souligner que c'est cette « *Désincarnation qui explique la facilité avec laquelle ces volatiles deviennent emblèmes et allégorie (...)* »(4).

Ayant recours à un langage spirituel et aérien, *Elévation*, poème qui fait l'ouverture du recueil, fut laissé en dernier afin de mieux mettre en valeur cette grande aspiration à l'ascension dont le titre fait déjà preuve. Ce poème constitue également un récapitulatif de l'évolution de l'image de l'oiseau dans la poésie baudelairienne. On relève non seulement l'envol de l'alouette, oiseau qui laisse ses ailes aux « *pensers* »(5) humaines, mais aussi à l'élévation de l'esprit à travers un langage ascensionnel qui permet au final la transcendance de l'âme. Dans ce poème, le poète invite son lecteur loin des médiocrités terrestres et des sources du Spleen. Il fait appel à l'âme, lui ordonnant de s'élever et de s'envoler vers un monde idéal.

Pour parler de l'*Elévation* de l'esprit et des « *pensers* », il n'est pas étonnant que Baudelaire ait eu recours à l'image de l'alouette. Cet animal, écrit Durand, est considéré par Bachelard comme l'« *oiseau ouranien par excellence* »(6). Durand affirme quant à lui, que

(1) Op. cit. Durand (1969), p. 146.

(2) Moesta Errabunda, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v.2.

(3) Ibid.

(4) Op. cit., Durand (1969), pp. 144-145.

(5) *Elévation*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 5, v. 1.

(6) G. Bachelard, *Air et songes*, in. op. cit., Durand (1969), p. 145.

ces oiseaux qui « *Vers les cieux le matin prennent un libre essor* »(1) sont « *pure image spirituelle qui ne trouve sa vie que dans l'imagination aérienne comme centre des métaphores de l'air et de l'ascension.* »(2). Dans ce poème, l'alouette est véritablement l'emblème de l'élévation, elle est aussi synonyme de bonheur et de libération de la pensée.

Par ailleurs, dans cette poésie du bonheur spirituel, l'oiseau finit par se métamorphoser en essence. L'image de ces « *pensers* » qui volent comme des « *alouettes* »(3) fait justement en sorte que ces petits passereaux perdent leur qualité d'oiseaux en devenant une âme. Dans une sublimation des plus poétiques, ce symbole ascensionnel fait que l'oiseau soit « *désanimalisé au profit de [s]a fonction* »(4). Par ailleurs, tout le poème se fait envol et essor donnant une dimension originale et ascensionnelle à la poésie baudelairienne qui, à l'aide d'un symbolisme savant et riche, a besoin d'échapper à la vie :

*Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins !*(5)

Dans *Elévation*, le poète recourt à une poésie qui connaît son univers et le cherche en puisant son inspiration dans « *les sphères étoilées* »(6), « *l'air supérieur* » et « *les espaces limpides* ». Autrement dit, dans l'espace céleste d'un monde idéal conçu par les Grecs :

*Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides*(7)

(1) *Elévation, Les Fleurs du Mal*, strophe 5, v. 2.

(2) Op. cit., Durand (1969), p. 145.

(3) *Elévation, Les Fleurs du Mal*, strophe 5, v. 1.

(4) Op. cit., Durand (1969), p. 145

(5) *Elévation, Les Fleurs du Mal*, strophe 4.

(6) Ibid., strophe 1, v. 4.

(7) Ibid., strophe 3, vv. 2-4.

G. Durand qui parle de cet envol vers une sphère idéale, souligne que «*la rêverie de l'aile, de l'envol, est expérience imaginaire de la matière aérienne, de l'air – ou de l'éther ! – substance céleste par excellence* »(1).

Dans la deuxième strophe, le poète éprouve la sensation physique du bonheur. Il fera de son esprit «*un bon nageur qui se pâme dans l'onde* »(2) et qui «*(...) sillonn(e) gaiement l'immensité profonde /Avec une indicible et mâle volupté.* »(3). Ce bonheur pur et serein se fait spirituel et générateur de poésie.

Selon les termes de G. Bachelard, cité par G. Durand dans *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire* : «*en volant, la volupté est belle (...) contre toutes les leçons de la psychanalyse classique le vol onirique est une volupté pure.* »(4). Le poète invite son lecteur à s'élever, à s'échapper de la brume et du spleen de la vie terrestre, à travers une poésie de l'ascension qui reflète avant tout, une profonde aspiration à l'envol, à la libération. Une aspiration à l'idéal, à laquelle sont associées différentes images d'essor vertical. Ascension qui commence par l'image des oiseaux, créatures terrestres permettant l'élévation, et qui se termine par l'essor de l'esprit au moyen de l'imagination, des paradis artificiels ou de la mort.

b- Bestiaire de la fuite antique :

Après un bestiaire baudelairien de l'identification, de l'amour, de la fuite du temps et de la mort et après les multiples tentatives de fuite du monde terrestre par l'envol, le

(1) Op. cit., Durand (1969), p. 147.

(2) *Elévation, Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 2.

(3) *Elévation, Les Fleurs du Mal*, strophe 2, vv. 3 & 4.

(4) Op. cit., Durand (1969), p. 146.

poète tentera de s'évader dans le temps et par l'imagination. Pour cela, il recourt à un bestiaire puisé directement dans une inspiration antique.

La poésie baudelairienne connaît, en effet, une grande présence de la culture des Anciens qui s'exprime, entre autres, à travers un bestiaire mythologique qui met en scène des animaux comme le sphinx, l'hippogriffe ou le centaure. Cette fuite du monde terrestre vers un autre, plus libre par imagination, permet au poète de se libérer.

La créature mythique à laquelle Baudelaire attribuera, par le nombre d'évocations, la plus grande place dans son bestiaire imaginaire, n'est autre que le monstre. Créature mi-humaine, mi-animale, ce dernier est comme une frontière entre deux mondes foncièrement différents. L'un privilégiant l'esprit, l'autre l'instinct. L'image du monstre entre humanité et animalité est surtout représentée à travers un bestiaire d'amour et de féminité. En effet, « *A lui seul, le monstre est une figure mythologique, fréquemment associée à la figure féminine* »(1).

Dans *Les Petites Vieilles*, le poète évoque à travers les deux prénoms, Eponine et Laïs deux images féminines qui résument vraisemblablement ce qu'une femme peut représenter. Evoquant, l'une la bravoure d'une épouse suivant son mari dans la mort, l'autre une courtisane grecque, toutes les deux sont décrites comme étant des monstres. Aux yeux du poète, toutes les femmes se valent car elles sont, sans exception aucune, de nature monstrueuse.

Dans *Femmes Damnées*, ces parfaites représentantes féminines sont à la fois Vierges, ne se laissant approcher par aucun homme, Démons, par leur vie immorale dans le péché, et Martyres, obligées d'assumer une nature qu'elles n'ont pas choisie. Dans leur tentative de fuir la réalité, elle se font également monstres en obéissant à leur instinct.

(1) Op. cit., Brunuel (1998), p. 176.

Dans une poésie baudelairienne qui met en avant l'image mythique du monstre, il serait possible de parler d'« (...) autant d'indices d'un chiasme entre l'animal et l'humain, s'il est vrai que le monstre est précisément le représentant d'une étrangeté consubstantielle à l'humain, le signe visible d'un brouillage des identités, et cela dans une zone indécise où les plus hautes nostalgies – la recherche « d'infini » – puisent dans un fond d'animalité (...) »(1). Cette duplicité à la fois animale et humaine se fait encore plus concrète dans la pièce intitulée *Le Masque*(2) où la beauté se fait à la fois femme et divinité. Cependant, elle « se termine en monstre bicéphale ! »(3), mettant ainsi en évidence non seulement une double nature, mais aussi une représentation antique de la femme

Représentation qui se fait très explicite dès le poème du recueil intitulé *Bénédiction*, où la femme, voulant arracher le cœur du poète, se fait harpie par ses ongles lancinants. Dans ce poème la femme n'a guère besoin d'être qualifiée de monstre puisqu'elle l'est déjà.

Dans *Le Léthé*, et toujours à travers l'image du monstre, le poète décrit une fois de plus une femme en qui se mêlent, dans une nature doublement monstrueuse, la férocité du tigre et l'indolence du cheval.

La femme baudelairienne devient par la dualité de sa nature, une créature intermédiaire entre l'animal et l'humain. Femme-chat, femme-serpent, femme-tigre ou femme-oiseau, elle est une créature antique mythologique, à la fois féminine et monstrueuse qui représente, pour le poète, le parfait amour :

(1) Op. cit., P. Labarthes, p. 471.

(2) Cf. identification de la femme, in. L'homme-animal : le bestiaire de l'identification, p. 57.

(3) Le Masque, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 3.

*Puisque depuis longtemps je t'aime,
Etant très-logique ! En effet,
Voulant du Mal chercher la crème
Et n'aimer qu'un monstre parfait,
Vraiment oui ! vieux monstre, je t'aime !*(1)

En plus de l'identification féminine, l'image du monstre est également employée pour identifier l'être humain ainsi que le poète. *Les Sept Vieillards*, doublet masculin de *Les Petites Vieilles*, se distinguent également par leur double nature. Ces vieux êtres décrépits sont, afin de renforcer l'idée que les valeurs antiques sont inaltérables, décrits tels des monstres éternels. Ils échappent, ainsi, à cette phobie d'Anubis que le poète craint et fuit de peur qu'elle lui rappelle sa propre nature. Après s'être fait oiseau, chat ou vipère, dans *Bénédiction*, il est décrit par sa propre mère comme étant un monstre :

*Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,*(2)

Le monstre, incarnation de la duplicité humaine, peut par ailleurs, être subjectif ou une incarnation du subjectif. En effet, dès la pièce liminaire *Au Lecteur*, cette créature antique est évoquée pour symboliser le plus grand ennemi du poète et de son lecteur. Le monstre, ici, incarne l'ennui.

Enfin, et pour une description terrifiante et épouvantable de l'Enfer, le poète recourt dans *L'Irrémédiable* à plusieurs images avec, entre autres, celle du monstre. Dans ce poème, celle-ci ne renvoie ni à l'homme ni à la femme, mais à une créature effroyable qui attise la peur et l'angoisse :

(1) Le monstre ou le paranympe d'une nymphe macabre, *Les Fleurs du Mal*, strophe 5.

(2) *Bénédiction*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(...)
*Où veilles des monstres visqueux
Dont les larges yeux de phosphore
Font une nuit plus noire encore
Et ne rendent visibles qu'eux ;(1)*

La poésie baudelairienne emploie donc l'image du monstre pour parler de la créature mythique dans sa définition la plus abominable, mais aussi pour essayer d'identifier et rattacher l'humanité à un passé mythique.

L'identification aux animaux antiques ne se fait pas uniquement par l'image du monstre. D'autres images de d'autres animaux et créatures imaginaires sont également employées et renvoient au poète, au lecteur ou à la femme. Notons que celle-ci est associée à des animaux imaginaires (sphinx, fée ou sylphide) ainsi qu'à des déesses et des démons qui sont à moitié animale (nymphe et sirène).

Après *Le Masque*, où le poète décrit la Beauté extérieure comme ayant un visage de monstre, c'est une fois de plus à travers des images de créatures imaginaires, y compris celle du monstre, qu'il s'interroge dans *Hymne à la Beauté*, sur les origines de celle-ci :

*De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène ?
Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, leur, ô mon unique reine ! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?(2)*

La femme dans ce poème est transformatrice du réel. Grâce à elle, la vie du poète est moins dure et plus tendre. Par sa nature à la fois démoniaque et divine, mythique et mystique,

(1) L'Irrémédiable, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6.

(2) Hymne à la beauté, *Les Fleurs du Mal*, strophe 7.

elle ouvre au poète les portes d'un monde antique et lui fait découvrir un infini qu'il aime, un infini jusque là inconnu.(1)

Dans *Orgueil*, c'est une sirène, une femme-poisson, qui attire l'homme « *par sa robe de saint ou sa barbe se sage* »(2) vers le grand rivage. Obsédant son esprit, elle lui permet de goûter à un amour des plus effrontés. L'image de la sirène, qui dans l'Antiquité était une courtisane, a évolué pour incarner « *la féminité et le vice* »(3). Dans *La Prière d'un Païen*, la fuite mythique garde un masque fait d'amour et de féminité à travers l'image de la sirène qui par sa beauté, incarne la volupté que le poète cherche avec avidité :

*Volupté, sois toujours ma reine !
Prends le masque d'une sirène*(4)

Cette image de la femme antique est également très explicite lorsqu'elle s'incarne et s'identifie à l'animal antique par excellence qui n'est autre que le sphinx. Le recours à cet animal antique, intarissable source d'inspiration depuis des siècles, se fait dans des poèmes où la part de féminité se remarque dans le titre et dans le contenu.

Que ce soit dans *La Beauté* ou dans *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, c'est dans l'éternité d'un amour inspirateur que la beauté de la femme se fait sphinx. Etre distant et n'éprouvant aucun sentiment de bien ou de mal, elle « *trône sur l'azur comme un sphinx incompris* »(5) et prenant une allure « *de fiers monuments* »(6). Lorsqu'il est avec elle, le poète noie ses angoisses et ses peurs dans ses yeux ensorcelant faits « *De purs miroirs qui font toutes*

(1) Ibid., strophe 6, v. 4.

(2) *Orgueil, Les Fleurs du Mal*, strophe 3, vv. 3 & 4.

(3) « La sirène », op. cit., F.-Beyoncé et Fayol, p. 117.

(4) *La prière d'un païen, Les Fleurs du Mal*, strophe 3, vv. 1 & 2.

(5) *La Beauté, Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 1.

(6) Ibid., strophe 3, v. 2.

choses plus belles »(1). Elle le conduit vers l'équilibre d'un monde harmonieux qui pourrait rappeler les temps anciens à travers l'image de ce monstre à tête de femme. C'est ainsi par « *Ses yeux (...) faits de minéraux charmants* »(2) que la femme-serpent dans *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, emmène le poète vers un univers de beauté et de sensualité. Elle le transporte par ses airs de « *sphinx antique* »(3), vers un monde ancien, à la fois « *étrange et symbolique* »(4).

Dans un poème intitulé *Sur les Débuts D'Amina Boschetti*(5), le poète montre une fois de plus une omniprésence de la tentation de la fuite vers l'harmonie. Celle-ci prend dans ce poème des apparences féminines à travers cette ravissante jeune fille à la fois nymphe et sylphide. Amina, jeune fille « *au pied fin* »(6) et à « *l'œil qui rit* »(7) est d'une grande féminité. Malgré sa grande résistance, le poète est sur le point de succomber à la tentation en suivant ces « *délices mensongères* »(8). Délices proposées par une jeune fille aspirant à l'antique en voulant enseigner « *la walse à l'éléphant, / Au hibou la gaîté, le rire à la cigogne,* »(9). Cela dit, ces délices restent « *mensongères* » peut-être parce que le poète sait au fond de lui-même, que jamais il ne pourra atteindre ce monde tant convoité et espéré.

Monstre, sirène ou sphinx, nymphe ou sylphide, de Satan ou de Dieu, la femme baudelairienne transporte son poète à travers le temps et l'espace, vers une époque ancienne

(1) Ibid., strophe 4, v. 2.

(2) *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 1.

(3) Ibid., v. 3.

(4) Ibid., v. 2.

(5) Le titre complet du poème est : *Sur les débuts d'Amina Boschetti au Théâtre de La Monnaie à Bruxelles*.

(6) *Sur les débuts d'Amina Boschetti*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 1.

(7) Ibid.

(8) Ibid., v. 3.

(9) Ibid., strophe 3, vv. 2 & 3.

et idéalement antique. Une ère dont la tentation est visible à chaque vers baudelairien où elle montre l'importance qu'accorde le poète à sa quête de beauté et d'harmonie.

En plus de cette identification antique de la femme, le poète s'identifie lui-même ainsi que l'être humain à travers l'image du sphinx, du vampire, du centaure et de l'hippogriffe. En effet, après sa propre identification aux chats dans le poème éponyme, animaux que l'Erèbe « *eût pris pour(...) coursiers funèbres* »(1) et auxquels il attribue une connotation mythologique, le poète continue à la troisième strophe sa quête d'identité antique à travers l'image du sphinx, à laquelle il s'associe, et l'image du chat, son doublet dans le poème :

*Il prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;(2)*

Pour Baudelaire, ces petits carnassiers ne se contentent plus d'être des animaux de compagnie sont aussi dotés de raison. Dans le premier vers du tercet, le poète parle d'une démarche volontaire et réfléchie de ces créatures intelligentes et sages voulant vivre à l'écart, loin du monde. Pour réussir cette distanciation, ces petits animaux de compagnie se feront passer pour des sphinx, animaux mythiques qui vivent seuls dans le désert en étant « *Oublié(s) sur la carte* »(3) et « *ignoré(s) du monde insoucieux* »(4). Ils leur permettent surtout de « *s'endormir dans un rêve sans fin* »(5). Un rêve à la fois mythique et mystique.

Après avoir été convoqués pour identifier la nature double de l'être humain, et surtout celle du poète et de la femme, l'animal antique continue à travers d'autres images

(1) Les Chats, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 3.

(2) Ibid., strophe 3.

(3) Spleen (*J'ai plus de souvenirs...*), *Les Fleurs du Mal*, v. 23.

(4) Op. cit., v. 2..

(5) Les Chats, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 3.

mythiques, à divulguer cette profonde aspiration à l'Antiquité à travers cette double nature humaine. Cette duplicité est très significative dans le poème au titre latin intitulé *L'Héautontimorouménos* qui signifie, *le bourreau de soi-même*(1). Dans cette pièce, le poète se montre sous son jour le plus féroce. Par ailleurs, dans une inspiration à la fois mystique, avec l'image de Moïse, et mythique, avec celle de la mégère, le poète exprime dans cette pièce la grande souffrance qui naît de sa condamnation à être à la fois « *la victime et le bourreau* » :

*Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !*(2)

Dans cette pièce, le poète recourt à l'image du vampire, créature à la fois vivante et morte qui, comme le poète, se trouve à deux endroits à la fois. Le vampire est condamné à vivre éternellement dans la Mort. Il n'appartient ni au royaume des vivants, ni à celui des morts. Il a choisi la vie éternelle et il en paye le prix. Le poète quant à lui est condamné à vivre dans le rire en transformant cette marque de bonheur et de joie en une affreuse et douloureuse condamnation.

Portant le titre même de *Le Vampire*, un autre poème montre l'envie qu'éprouve le poète de se délivrer de cette vie dans la mort. Il souhaite et tente de mourir en vain. « *le glaive rapide* »(3) et « *le poison perfide* »(4) qu'il a appelé à l'aide, restent sourds à sa détresse et le laissent, condamné, à son « *esclavage maudit* »(5) :

(1) Op. cit. R. Scrick, p. 102.

(2) L'Héautontimorouménos, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6.

(3) Le vampire, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(4) Ibid., v. 3.

(5) Ibid., strophe 5, v. 4.

« (...) *Imbécile ! – de son empire*
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire ! »(1)

L'abandonnant à son bannissement, le glaive et le poison craignent que la liberté de l'homme ne réveille son créateur, un monstre encore plus à craindre. Ils ont peur de réveiller la femme.

Dans ce poème qui fait preuve d'une inspiration antique, il est également possible de relever quelques empreintes mystiques, à l'image de cette femme-vampire qui n'est en vérité qu'un avatar de l'Eve biblique. L'image de Eve, possédant au préalable la réputation d'être une tentatrice, connaît, dans cette pièce, une perversion de rôle car au lieu de condamner le poète, comme dans la Bible, à une vie terrestre et mortel, celle-ci le condamne au contraire à une immortalité qu'il refuse.

Dans le poème adressé à son ami Théodore de Banville, Baudelaire parle de la violence avec laquelle sont accueillis les poètes ayant des idées différentes et dont le « (...) *sang fuit par chaque pore* »(2). Pour riposter et surtout afin de résister, Baudelaire se réfugie dans l'image d'un animal antique réputé pour sa grande violence. Il souhaiterait avoir « *la robe du centaure* »(3) pour la grande force qu'elle possède. Cette référence pourrait renvoyer à *La Robe du Centaure* de Leconte de Lisle qui, empoisonnée, a réussi à tuer Héraklès(4) :

(1) Ibid., strophe 6.

(2) A Théodore de Banville, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 1.

(3) Ibid., v. 2.

(4) Cf. op. cit., Albouy, p. 67

*Est-ce que par hasard la robe du Centaure
(...)
Était teinte trois fois dans les baves subtiles
De ces vindicatifs et monstrueux reptiles
Que le petit Hercule étrangeait au berceau ?(1)*

Il est important de signaler par ailleurs, que le recours à cette image du centaure, créature mythique à la fois humaine et animale, homme et cheval, montre une fois de plus un souci d'identification. En effet, c'est l'homme qui est à l'origine de cette créature et à travers elle, il « ne laisse pas libre cours à son désir et à son penchant d'animalité, mais retrouve en l'animal des qualités humaines qu'il lui sont imposées ou qu'il partage avec lui. »(2).

Dans le poème intitulé *L'Alchimie de la Douleur*, le poète fait, une fois de plus, appel à l'antiquité pour s'identifier. Dans ce poème, et dans une atmosphère de magie et d'occulte, accentuée notamment par la présence du Dieu Hermès, le poète se reconnaît dans l'image de Midas, le célèbre roi aux oreilles d'âne ayant le pouvoir de transformer tout ce qu'il touche en or. Cela dit, dans son image de condamné par le sort de la vie, le poète ne réussit quant à lui qu'à changer l'or en fer. Comme Midas, il finit par se suicider et s'en va « sur les célestes rivages »(3), construire « de grands sarcophages »(4).

Dans *Les Fleurs du mal*, le recours à l'Antique ne se fait pas qu'à travers des images d'animaux. Comme il vient d'être montré avec Midas, il arrive que le poète fasse également appel à des personnages célèbres de la mythologie dont la majorité a un rapport de près ou de loin avec les animaux.

(1) A Théodore de Banville, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4.

(2) Op. cit., L. Desblache, p. 51.

(3) *L'Alchimie de la douleur*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 2.

(4) Ibid., v. 3.

Un autre personnage à la fois mythique et féminin, a énormément inspiré le poète de *Les Fleurs du Mal*. Il s'agit de Circé, la magicienne qui a le pouvoir de changer les hommes en animaux, ne faisant, probablement, que réveiller cette part animale qui sommeille en eux.

Dans *Le Voyage*, le poète recense plusieurs raisons qui pourraient pousser l'homme à voyager. Cependant, ces voyages sont des fuites devant des réalités que l'homme n'arrive pas à assumer. Parmi ces réalités à fuir, apparaît la femme à laquelle renvoie « *La Circé tyrannique* »(1). Pour échapper à ce destin d'amour sans issue, les hommes, ces « *Astrologues noyés dans les yeux d'une femme* »(2) ;

*Pour n'être pas changés en bêtes, (ils) s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés ;
La glace qui les mord, les soleil qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baiser.*(3)

Pour parler de la haine humaine, le poète évoque, dans *Le Tonneau de la Haine*, l'une des images antiques reflétant ce sentiment. C'est celle des quarante-neuf Danaïdes condamnées à verser de l'eau, jusqu'à la fin des temps, dans un tonneau percé, pour avoir tué, dans un souci de vengeance, leurs époux la nuit de leurs noces. Pour décrire cette indestructible haine, le poète fait appel à l'image antique de l'hydre de Lerne, monstrueux serpent à plusieurs têtes toujours renaissantes :

*La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne,
Qui sent toujours la soif naître de la liqueur
Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.*(4)

(1) *Le Voyage I, Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 4.

(2) *Ibid.*, v. 3.

(3) *Ibid.*, strophe 4.

(4) *Le tonneau de la haine, Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

Le bestiaire fabuleux, moins important que la bestiaire mythique, tient également dans ce bestiaire de l'imaginaire une petite place qui reste tout de même non négligeable.

Dans *La Muse Malade*, le poète recourt à l'image négative du succube et du lutin pour décrire la peur de sa muse, dans *Les Sept Vieillards*(1), il recourt à celle du phénix, oiseau « *filis et père de lui-même* »(2) et dans *Hymne à la Beauté*, à celle de la fée.

Dans le poème intitulé *Le Cygne*, cet animal est présenté dans la sixième strophe comme sorti tout droit d'une fable. P. Dufour souligne que, dans ce poème, le cygne « *parle de façon aussi artificiel qu'un animal de fable ou qu'une figure emblématique.* »(3). Le poète lui attribue la capacité de parler et même de se plaindre à Dieu :

*Baignant 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 ? »(4)*

La dernière référence animale pour ce thème de la fuite mythique et fabuleuse, ne peut être que l'image d'un animal mêlant à la fois envol et irréalité soit, les deux moyens qu'emprunte Baudelaire pour quitter le spleen de la vie terrestre.

Dans *Les Petites Vieilles*, c'est l'image de la mort, de la libération éternelle et de la parfaite ascension vers le ciel qu'espèrent ces pauvres créatures à travers l'image de l'hippogrieffe, le cheval ailé. Ce dernier est prié de venir mettre fin à leur souffrance :

(1) Cf. description des êtres séniles, in. L'homme-animal : le bestiaire de l'identification, p. 51.

(2) Les sept vieillards, *Les Fleurs du Mal*, strophe 11, v.3.

(3) Op. cit., Pierre Dufour, p.143.

(4) Le Cygne I, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, vv. 1-3.

Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel !(1)

*L'une, par sa patrie au malheur exercée,
L'autre que son époux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leur pleurs !*(2)

Femmes désespérées de la vie, elles aimeraient en finir grâce à ce cheval symbolisant à la fois l'Enfer parce que rappelant l'infernal cheval chthonien annonceur de mort, mais aussi le Paradis étant donné que l'animal possède des ailes, l'une des caractéristiques des anges.

Ce thème de la fuite antique permet donc au poète une évasion qui, à travers le temps et l'espace, le conduit dans un endroit où se trouve une place lui étant réservée, ainsi qu'à la femme et aux humains de manière générale.

IV- Une Charogne : Analyse d'un poème synoptique :

Pour clore cette analyse thématique, un poème a été intentionnellement laissé en dernier. Il s'agit de *Une Charogne*. Pièce de la première partie du recueil, elle relate ce que le poète et sa maîtresse voient lors de l'une de leurs promenades : *Une Charogne*.

Si ce poème a été laissé en dernier, c'est parce qu'il constitue une pièce centrale et synoptique dans l'analyse du bestiaire de *Les Fleurs du Mal*. A la différence de *Au Lecteur* qui joue le rôle de préface, *Une Charogne* résume l'évolution thématique que suit le bestiaire baudelairien dans le recueil.

(1) Les petites vieilles II, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 4.

(2) Ibid., strophe 3.

En se basant sur un passage(1) d'un roman d'A. Maalouf, intitulé *Le 1^{er} Siècle après Béatrice, Une Charogne*, poème déjà cité, sera analysé de manière récapitulative de l'évolution du bestiaire baudelairien dans *Les Fleurs du Mal*.

Dans ce passage, Maalouf se base sur l'étymologie grecque de deux mots. D'abord, celui de « larve », dont l'origine grecque signifie image, ensuite, celui de « imago » qui renvoie « *au nom scientifique de l'insecte qui a atteint sa forme définitive* »(2).

Cet extrait met en valeur la présence du futur dans le présent. Selon le narrateur, la larve n'est que le « *déguisement* »(3) que quitte l'insecte « *pour montrer sa vraie image.* »(4). Ce passage d'une image à l'autre montre en vérité, « *le passage d'une réalité à l'autre* »(5). En effet, le narrateur réussit à voir dans l'image de « *la chenille tout ce qui fera la beauté du papillon* »(6) et à « *lire dans la larve l'image du papillon, ou du scarabée, ou de la mygale.* »(7). Il serait ainsi possible selon lui, « *de lire dans le présent l'image du futur, car le futur se trouve tout entier dans le présent, mais masqué, mais codé, mais en ordre dispersé.* »(8). Ce que la narrateur du roman de Maalouf propose dans ce passage, peut être repris et réemployé pour mieux expliquer et peut-être, mieux comprendre, ce poème de Baudelaire.

Une Charogne, titre qui peut dans un premier temps sembler choquant, est avant tout celui d'un poème qui chante le triomphe de l'art et de l'éternité dans une dimension impliquant à la fois le passé et le futur.

(1) Cf. Annexes, p. 176.

(2) A. Maalouf, *Le 1^{er} Siècle Après Béatrice*, Paris, Poche, Grasset, 1992, p. 36.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) Ibid.

(8) Ibid.

Le passé est présent dans les neuf premières strophes qui relatent et décrivent ce qu'a vu le poète et sa bien-aimée un jour de promenade. Ces strophes mettent en scène un affreux paysage, celui d'une charogne, d'un cadavre en pleine décomposition. Pour rendre compte de l'atrocité de ce spectacle, le poète recourt à l'image des mouches et des larves qui habitent cette « *pourriture* »(1). Ces images, comme déjà vu au cours de l'analyse des autres thèmes, symbolisent par leur grouillement, l'âme qui s'échappe de son enveloppe charnelle. Elles symbolisent la Mort.

Cela dit, en prenant en considération le fait que larve signifie masque, son emploi dans ces vers pourrait n'être qu'un déguisement, qu'une réalité qui en cacherait une autre. Afin d'essayer de rendre compte de cette réalité future cachée par une autre qui est présente, un parallèle sera proposé entre les deux parties du poème opposées dans le temps. La première s'étalant de la première à la neuvième strophe, la deuxième de la dixième à la douzième, soit, la dernière strophe.

Dans la première partie, c'est la présence de la mort qui prime à travers une description des plus terrifiantes mais aussi des plus réalistes, notamment à travers l'image des mouches et des larves, qui donnent à cet horrible tableau mouvant une impression de vie dans la mort.(2). La deuxième partie quant à elle, montre dans une dimension future, l'avenir réservé à la bien-aimée qui subira le même sort que ce cadavre en décomposition, elle sera elle-même *Une Charogne*.

Dans cette partie, l'image de la vermine vient remplacer celle des mouches, mais surtout celle des larves. En effet, le masque tombe pour donner naissance à une nouvelle

(1) Une charogne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 1.

(2) Cf. Thème de la peur devant la mort, in. La phobie d'Anubis ou le bestiaire de la mort.

imago. Image d'une réalité future, où l'aspect de la femme dépassera cette décomposition de l'enveloppe charnelle, donnant naissance à une autre vie annoncée déjà dans la première partie du poème, une vie sous forme d'« *essence divine* » :

*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 !*(1)

Les mouches et les larves symbolisant la mort dans la première partie du poème ne serait donc qu'un masque servant à cacher une transcendance future de l'âme. Il faudrait par ailleurs noter que cette transfiguration de la réalité, revient en premier lieu à une idée qui obsède le poète. En effet, ce dernier s'est lancé le défi « *d'extraire la beauté du mal* »(2) . Pour atteindre son but consistant en un changement des valeurs, le poète a recours dans ce poème à l'Art.

La huitième strophe marque une sorte de transition entre la première et la deuxième partie du poème. Elle montre l'effacement des formes extérieures, qui ne sont plus que des souvenirs, comme pour annoncer au lecteur la transcendance de la seconde partie :

*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.*(3)

Commençant par décrire le paysage horrifiant d'un cadavre en décomposition, ce poème reproduit le but premier du bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du Mal*. Un bestiaire qui est avant tout une extériorisation de la peur devant la fuite du temps et

(1) Une Charogne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 12.

(2) Projet de Préface aux *Fleurs du Mal*, in. op. cit. R. Kopp, 2004, p. 65.

(3) Une Charogne, *Les Fleurs du Mal*, strophe 8.

devant la mort. Peur, qui dans ce poème, est reflétée par la présence des insectes(1) et de la chienne. Cette dernière qui, à son tour, symbolise la mort dans le folklore et la mythologie(2).

Pour vaincre ses peurs, le poète recourt à l'art qui l'aide à transfigurer une réalité d'horreurs et de peurs en une autre, plus spirituelle. Il réussit, alors, à « *extraire la beauté du mal* »(3), donnant ainsi naissance à une nouvelle réalité qui l'aide à transcender vers le monde meilleur dont il a toujours rêvé.

Conclusion :

Après *Une charogne*, poème synoptique qui retrace l'utilisation thématique du bestiaire de *Les Fleurs du Mal*, nous remarquons qu'une même image animale peut renvoyer à deux, voire, à trois valeurs thématiques différentes. Ainsi, le cheval, à titre d'exemple, renvoie non seulement à la chevelure de la femme à travers sa belle crinière, mais aussi à la mort, lorsqu'il foule de ses sabots un ivrogne sans défense(4). Mort encore plus funèbre à travers l'image mythique des chevaux de l'Apocalypse.

A côté de cette utilisation dynamique des différentes images animales, nous relevons également que ces mêmes images, à travers leur symbolique, sont, en grande majorité, celles d'animaux à valeurs culturelles, voire mythologiques. Ces différentes observations constitueront la base sur laquelle s'appuiera l'analyse proposée dans le second chapitre.

(1) Cf. Image des insectes, in. La phobie d'Anubis ou le bestiaire de la mort.

(2) Cf. Analyse du trajet anthropologique, p. 127.

(3) Cf. Page précédente, référence (2).

(4) Les litanies de Satan, *Les Fleurs du Mal*, strophe 10, v. 2.

Chapitre II :

Bestiaire de Les Fleurs du Mal :

Analyse dynamique, anthropologique et mythique

Introduction :

Dans l'intention de mieux comprendre l'imaginaire baudelairien, dans les *Fleurs du Mal*, ainsi que son fonctionnement, l'objectif de ce deuxième chapitre est de mettre l'accent sur le dynamisme des images animales qui sont, avant tout, révélatrices d'un trajet anthropologique baudelairien. Ce trajet reflète, à priori, des influences qui remontent essentiellement à l'Antiquité et aux histoires bibliques. Il s'agira donc de centrer la lumière sur cet héritage classique et sur son apport à l'imaginaire baudelairien.

Le recours aux images antiques et bibliques présente, par ailleurs, un point commun qui donne une seule et même trajectoire au trajet anthropologique baudelairien. En effet, toutes ces images d'origine antique ou biblique sont, avant tout, des représentations mythiques. Ainsi on parle, par exemple, du mythe du sphinx ou de celui du cheval chthonien. Ces différents animaux classiques, qu'ils soient réels ou imaginaires, connaissent par ailleurs, un riche destin littéraire, autre point commun qu'ils partagent avec d'autres animaux qui ne sont pas nécessairement antiques ou bibliques mais qui acquièrent un caractère mythique de par leur grande utilisation littéraire. Citons l'exemple du chat, la mouche, le ver ou encore l'araignée.

I- Analyse de la dynamique des signes dans le bestiaire de *Les Fleurs du Mal* :

Les thèmes du bestiaire baudelairien analysés ci-dessus naissent, selon Durand, de la mobilité des images qui, par leur ambivalence et leur dynamisme renvoient, à plusieurs thèmes à la fois. Il arrive même qu'une même image animale renvoie à l'intérieur d'un même thème à différents éléments ayant différentes valeurs.

Ainsi, les reptiles, entre autres, sont des créatures qui font preuve d'un grand dynamisme symbolique. La vipère qui, dans le poème *Bénédiction*, symbolise le malheur d'une mère déçue d'avoir eu pour fils un poète, symbolise également la mort dans *Sépulture*, où ce reptile ira faire ses petits dans une tombe fraîchement creusée. Dans *L'Avertisseur*, la vipère renvoie par sa « *Dent* »(1) maudite au passage destructeur du temps.

De son côté, le serpent se fait symbole de séduction et de froideur de l'âme dans *Le Serpent qui danse* ou dans *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*. A travers son regard charmeur et sa forme sensuelle, il renvoie à une féminité à laquelle le poète a du mal à résister. Sensualité féminine et serpentine que l'on retrouve de manière plus tendre et plus douce dans le *Beau navire* avec l'image du boa.

Après avoir identifié la peur devant la fuite du temps, la froideur, la beauté et la sensualité féminine, l'image reptilienne est également employée pour identification biblique des humains qui, inconscients sont comparés à l'aspic(2). Par ailleurs, sous l'influence d'une

(1) L'avertisseur, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 3

(2) Cf. Identification des êtres humains, in. L'homme-animal : le bestiaire de l'identification.

tradition biblique, le poète recourt à l'image du serpent qui renvoie dans *A Une Madone*, à une représentation religieuse pervertie du mythe d'Adam et Eve.

L'image du chat fait également preuve d'une grande dynamique. Elle est employée afin d'identifier le poète, être comme lui « *sédentaire* »(1) et la femme qu'elle présente comme une créature sensuelle et mystérieuse, séraphique et assassine qui conduit le lecteur dans un univers fait de plaisirs, de magie mais aussi d'amour froid et distant.

Le chien, symbole de fidélité dans *Hymne à la beauté*, est, avec son cri ténébreux, l'un des animaux inspirant la mort. Son doublet, le loup l'est également, faisant ainsi une transition du schème de l'animation vers celui du cri. Par ailleurs, l'image de la louve employée notamment dans *J'aime le souvenir de ces époques nues* et dans *Le Cygne*, symbolise quant à elle la mère et la prostituée.

Une influence de la fable est également à noter dans *Le Cygne*, où cet oiseau, symbole des exilés, se transforme en un animal parlant à Dieu, pour lui faire des reproches. De son côté, l'emploi des images de créatures mythiques connaît également une dynamique des signes, citons l'exemple du vampire qui dans le poème éponyme identifie le poète, alors que dans *Les métamorphoses d'un vampire*, il identifie la femme.

L'image du cheval dans la poésie baudelairienne est aussi l'une des plus dynamiques. Elle renvoie à la sensualité féminine à travers la « *lourde crinière* »(2) de cet animal qui est également symbole de la mort à travers son image de cheval chthonien annonçant la fin du

(1) Les Chats, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 4.

(2) Le Léthé, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 4.

monde comme dans *L'Apocalypse*(1). Par ailleurs, dans *Femmes Damnées*, un « *lourd attelage / de chevaux* »(2) écrase le corps de l'amante déchirée par l'amour physique d'un homme violeur.

De son côté, le bestiaire ornithologique, après avoir servi à l'identification du poète avec, entre autres, l'image de l'albatros et du cygne, fait également preuve d'un grand dynamisme, analysable à deux niveaux. Dans un premier lieu, le bestiaire ascensionnel fonctionne selon une dynamique qui transforme l'oiseau, en tant qu'animal volant, en une idée d'élévation. Cette désanimalisation permet à l'être humain et à son âme, d'avoir des ailes pour prendre un essor qui reste imaginaire.

Le dynamisme symbolique ornithologique se place, en deuxième lieu, à un niveau plus proches des « *miasmes morbides* »(3) terrestres. En effet, l'oiseau, symbole d'ascension, se transforme en charognard à travers l'image des « *féroces oiseaux* »(4), symbolisant ainsi la mort.

L'image de la mort est très présente dans la poésie baudelairienne où elle reflète la peur du poète. Ce dernier qui dans un but d'exorciser sa terreur devant le temps qui « *mange la vie* »(5) et devant la mort, recourt à une importante dynamique.

(1) Cf. analyse du thème de la mort à travers l'image du cheval chthonien, in. La phobie d'Anubis ou le bestiaire de la mort.

(2) *Femmes damnées* (Delphine et Hippolyte), *Les Fleurs du Mal*, strophe 9, vv. 1 & 2.

(3) *Elévation*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 1.

(4) *Un Voyage à Cythère*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 8, v. 1.

(5) *L'ennemi*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1

Cette lutte contre la mort par une dynamique symbolique se poursuit dans *Une Charogne*, où le poète cherche à trouver une nouvelle définition de la beauté, pis encore, il met de l'art et de la vie dans la mort.

Après les descriptions détaillées, réalistes et choquantes faites dans *Un Voyage à Cythère* ou dans *Une Charogne*, le poète propose un autre visage de la mort. En effet, dans *Le Mort Joyeux*, elle est envisagée d'une manière sarcastique. Le poète s'y prépare et finit même par l'attendre avec grande impatience. Dans ce poème où la mort est finement imaginée, « *la terre devient berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos.* »(1). Par ailleurs, dans *Brumes et Pluies*, où l'âme du poète ouvre « *largement ses ailes de corbeaux* »(2), « *On voit nettement la mort s'inverser* »(3) et « *devenir le doux réveil du mauvais rêve* »(4), elle est présentée comme étant une libération de la vie terrestre.

Il est, enfin, possible de relever la présence des chrysalides, « *à la fois tombe(s) et berceau(x) des promesses de survie* »(5), qui dans *Le Flacon*, « *dégagent leur aile et prennent leur essor.* »(6)

Cette évolution du thème de la mort montre d'abord, à travers les descriptions effrayantes faites par le poète, à quel point il en est terrorisé. Par ailleurs, les images proposées dans *Le Mort Joyeux*, *Brumes et Pluies* ou *Le Flacon*, dynamisent le symbole de la mort en lui attribuant des vertus de paix, de libération et de renaissance.

(1) op. cit., Durand (1969), p. 270.

(2) *Brumes et Pluies*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 4.

(3) Op. cit., Durand (1969), p. 273.

(4) Ibid., p. 271.

(5) *Le Flacon*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 3.

(6) Ibid.

La poésie baudelairienne dans *Les Fleurs du Mal* est donc le théâtre d'une grande dynamique des signes qui se voit non seulement à partir des relations ambivalentes qu'entretiennent les images animales avec les thèmes analysés, mais également à partir de ces mêmes thèmes. En effet, comme il a été le cas pour la dynamique des différentes images liées à la mort, celles qui renvoient à la femme dans le bestiaire de l'identification font également preuve d'une grande dynamique. En effet, la femme est à la fois décrite comme une créature belle, sensuelle et envoûtante, mais aussi animale, féroce et monstrueuse. Cette description changeante voire, contradictoire reflète un *Remords posthume* qui habite le poète et qui, souvent, exprime des regrets suite aux péchés charnels qu'il commet et dont il tient la femme pour responsable.

L'ambivalence des images renvoyant au poète, dans ce même bestiaire de l'identification, comme étant à la fois un « *monstre rabougri* »(1), un « *tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite* »(2), un albatros « *Exilé sur le sol* »(3), un « *gai (...) oiseau des bois* »(4), un vampire, un prédateur ou un Don Juan, montre, quant à elle, la difficulté qu'éprouve le poète à s'identifier par rapport à un monde d'où il sent rejeté.

Le bestiaire baudelairien, par sa richesse et par sa variété, permet donc de dégager, à travers la grande dynamique des différentes images animales qu'il propose, plusieurs thèmes et plusieurs significations. Il est par ailleurs important de noter que ces images sont reliées par des points communs reflétant des représentations à la fois

(1) Bénédiction, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 4.

(2) Ibid., strophe 13, v. 1.

(3) L'Albatros, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 3.

(4) Bénédiction, *Les Fleurs du Mal*, strophe 7, v. 4.

psychologiques, sociales et culturelles. En effet, les différentes connotations attribuées aux images animales ont, pour la plupart, une origine folklorique, antique ou biblique. Le recours au bestiaire n'est-il pas en lui-même la preuve d'une grande influence de la culture chrétienne ?

II- Analyse anthropologique d'un bestiaire antique et biblique :

Par leurs rapports et leurs relations dynamiques ainsi que par leurs connotations diversifiées, les images animales relevées dans *Les Fleurs du Mal*, témoignent, dans une perspective d'un trajet anthropologique, de la vie sociale et culturelle de Baudelaire. Cette base socioculturelle, reflétée dans *Les Fleurs du Mal* par divers aspects et thèmes d'écriture, est l'expression flagrante d'une influence à la fois antique et biblique que l'on pourrait relever tout au long du recueil.

Parler de l'héritage antique et biblique dans la poésie baudelairienne nécessiterait un travail de recherche exclusif. Aussi, et vu l'objectif que se fixe ce travail, ces quelques pages ne serviront qu'à rendre compte de ces influences classiques tout en leur proposant un ancrage dans la poésie baudelairienne.

Cette présence à la fois antique et biblique fait « *partie de l'héritage littéraire et artistique de l'époque* »(1) de Baudelaire. Il faut noter qu'à cette période de l'histoire, le système éducatif était classique et très conservateur, et dès son plus jeune âge, « *L'écolier* »(2)

(1) G. Henry Freeman, *Le message humaniste de LES FLEURS DU MAL, Essai sur la création onomastico-thématique chez Baudelaire*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1984, p. 25.

(2) Alain Michel, « Baudelaire et l'Antiquité », in. *Dix études sur Baudelaire*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993, p. 186.

a été « *mis en contact direct avec les plus grands écrivains antiques* »(1). Une influence qui, selon Gilbert Durand, fait partie intégrante des ‘structures anthropologiques de l’imaginaire’ puisque faisant partie intégrante de la culture du poète.

Il serait, cependant, impossible de parler de ces influences classiques sans passer par une notion très importante qui leur sert de lien et qui n’est autre que le mythe.

Dans son livre intitulé *Mythes et Mythologies dans la Littérature Française*, Pierre Albouy donne une définition de l’origine du mythe qui s’avère fort intéressante pour son analyse dans l’œuvre poétique baudelairienne. Pour lui, « *le mythe est, le plus souvent, emprunté à une tradition, que ce soit la Fable gréco-latine ou les récits de la Bible, les mythologies scandinave et germanique ou les légendes médiévales* »(2)

Qu’il s’agisse des Dieux de l’Olympe, des personnages bibliques, de mythes scandinaves, germaniques ou médiévaux, ces aspects du mythe sont, sans exception, présents dans *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire « *reste* »(3) en effet, « *attaché à deux mythes qu’on peut dire « classiques », et qui ressortissent en fait à deux sources du classicisme : la mythologie gréco-latine* »(4) ainsi que « *l’Ancien Testament.* »(5).

a- *Les Fleurs du Mal : Poésie d’un héritage antique :*

Comme il a déjà été vu au cours de l’analyse thématique proposée dans l’un des

(1) Ibid.

(2) Op. cit., P. Albouy, p. 11.

(3) Op. cit., P. Brunuel (1998), p. 171.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

chapitres précédents, la présence de la mythologie antique se fait très fréquente dans *Les Fleurs du Mal*. Elle apparaît d'une part à travers des images de créatures imaginaires⁽¹⁾ tels que le monstre, le sphinx, les lutins ou les sirènes et d'autre part la mythologie antique est présente à travers des personnages antiques tels que Hercule, - le seul être humain devenu immortel -, Midas⁽²⁾, ou encore les Danaïdes⁽³⁾ que l'on retrouve dans le poème intitulé *Les Tonneaux de la Haine*. Au sujet de ce poème, G. H. Freeman précise que « *le premier vers du sonnet dépeint, sous une forme allégorique, une fable qui nous est connue grâce aux œuvres d'Eschyle et de Platon.* »⁽⁴⁾.

D'Eschyle à Ovide passant par Virgile et Juvénal, il est en effet possible de relever dans plusieurs poèmes de *Les Fleurs du Mal*, diverses influences d'écrivains antiques. Notons l'exemple de *Sed Non Satiata*, dont le titre est emprunté à Juvénal, *Les Plaintes d'un Icare* inspiré de la légende ovidienne, ou encore la première et la septième partie de *Le Voyage*, où Baudelaire réemploie des images de *L'Odyssée*.

Cette influence antique se lit, également dans plusieurs autres poèmes de *Les Fleurs du Mal*. *J'aime le souvenir de ces époques nues*, est l'un de ces poèmes où la mythologie antique est présente de manière significative. En effet, ce poème d'influence néo-paienne, représente essentiellement « *le paradigme d'une opposition entre âge antique et âge*

(1) L'héritage antique qui se voit à travers des figures d'animaux imaginaires a déjà été analysé au cours du chapitre précédent (cf. thème de la fuite antique), il ne sera donc que signalé, laissant place à d'autres éléments antiques.

(2) Cf. p. 113.

(3) Cf. p. 114.

(4) Op. cit., G. H. Freeman, pp. 51-52.

moderne »(1). Les trois parties qui le composent, constituent un parallèle entre le monde antique et la société moderne du XIXe siècle.

Dans la première partie de ce poème, Baudelaire chante les louanges de l'Antiquité qu'il décrit comme étant harmonieuse et idéale. Il a recours entre autres à l'image de la déesse Cybèle, héritière des déesses-mères anatoliennes(2). Cette « Grande Mère »(3), comme elle est souvent qualifiée, est présente dans ce poème à travers l'image de la louve, la nourricière des jumeaux Rémus et Romulus. Elle représente ainsi à travers ses « *tétines brunes* »(4), un mariage singulier entre la divinité et l'animal ce qui est considéré comme « *l'indice qu'une même loi d'amour régit les ordres de l'univers, qu'il soient célestes, humain ou animal, et que c'est cette même loi qui fonde les cités.* »(5). Cette même image de la déesse sous forme de louve, est également présente à la fin du poème intitulé *Le Cygne* où elle se transforme en divinité du malheur, marquant le « *hiatus qui sépare l'antique du moderne* »(6).

Dans la seconde partie de *J'aime le souvenir de ces époques nues*, cette notion de modernité se fait très présente. En effet, le poète peint un « *noir tableau plein d'épouvantement* »(7), où on assiste à la douloureuse disparition de l'harmonieuse Cité, laissant place à un monde où règnent le froid et le désespoir. Monde où la généreuse et

(1) Op. cit., P. Labarthes, p. 320.

(2) Cf. op. cit., M. Philibert

(3) Cf. op. cit., M. Philibert

(4) *J'aime le souvenir de ces époques nues, Les Fleurs du Mal*, v. 10.

(5) Op. cit., P. Labarthes, p. 322.

(6) Ibid.

(7) *J'aime le souvenir de ces époques nues, Les Fleurs du Mal*, v. 19.

la végétale Cybèle, comme elle apparaît dans *Bohémiens en Voyage*, est remplacée par « le dieu de l'Utile »(1), le dieu de la société capitaliste du XIXe siècle.

Un appauvrissement de l'être et de l'âme se fera également ressentir à travers cette « diminution physique »(2). Quant aux beautés, ces « Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures »(3), que l'on retrouve dans la première partie, elles se verront dans la seconde, traîner « l'hérédité »(4) « Du vice maternel »(5) .

La troisième partie du poème joue, quant à elle, un rôle d'exorcisme à la colère éprouvée contre ce monde méprisé et qualifié de 'corrompu' par le poète. Ce dernier, tente par ailleurs de définir, dans ce monde humain de « races malades »(6), la Beauté moderne qui est inspirée par des muses qui sont tout aussi 'malades'.

Dans un autre poème portant le titre significatif de *La Muse Malade*, il s'agira toujours de cette opposition entre antiquité et modernité. Dans cette pièce, la muse rappelle par son être froid et appauvri, les humains du poème précédent.

A travers sa poésie, « Baudelaire saisit les leçons et les exemples de l'Antiquité classique à travers la modernité même »(7). Dans le poème sur-cité, le monde moderne est envisagé à travers la société antique où la muse moderne se voit noyée dans les lieux

(1) Ibid., v. 23.

(2) Ibid., P. Labarthes, p. 321.

(3) *J'aime le souvenir de ces époques nues, Les Fleurs du Mal*, v. 13.

(4) Ibid., v. 27.

(5) Ibid.

(6) Ibid., v. 34.

(7) Op. cit., A. Michel, p. 192.

marécageux des « *fabuleux Minturnes* »(1). Cette même muse qui en se faisant vénale, se voit exposée aux antiques Borées, froids vents de Janvier.

S'oppose à cette muse maladivement moderne, une autre qui exhale « *l'odeur de la santé* » (2). Une muse antique qui inspire à la fois le vin, la force et la richesse, à travers les images de Bacchus, de Phœbus et du « *grand Pan* »(3).

Le Cygne est également un des poèmes où à travers l'antiquité, Baudelaire « *saisit la plus âpre modernité* »(4). En effet, dans ce poème qui pleure la douleur des exilés, le poète se trouve dans un Paris neuf qu'il ne reconnaît plus. Pour s'en échapper, il fait vivre ses fantômes puisés dans le monde antique en faisant appel à l'image du cygne. Cet oiseau qui remonte jusqu'à l'œuvre de Virgile en passant « *par des textes admirables de Samazar que tous les experts en vers latins connaissent au temps de Baudelaire (...) évoque à la fois L'Enéide et « l'homme d'Ovide*(5) », *l'homme de Platon, dont le regard se tend désespérément vers le ciel.* »(6). Cette dernière image que l'on retrouve dans le vingt-cinquième vers du poème :

*Vers le ciel quelques fois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !*(7)

(1) *J'aime le souvenir de ces époques nues, Les Fleurs du Mal*, v. 8.

(2) *Ibid.*, v. 9.

(3) *Ibid.*, v. 10.

(4) *Op. cit.*, A. Michel, p. 198.

(5) Il faut savoir que Ovide a été d'une grande inspiration pour Baudelaire qui faisait une lecture romantique de son œuvre.

(6) *Op. cit.*, A. Michel.

(7) *Le Cygne I, Les Fleurs du Mal*, strophe 7.

C'est à l'image de la déesse de la lune, Séléné et de son amant Endymion, que le poète fait référence dans le poème intitulé *La Lune Offensée*. Cette même Déesse que l'on retrouve sous le nom de Phœbé dans *Le Jet D'eau*.

La Lune Offensée est une autre pièce où il est question de modernité à travers l'image de l'antique. le poète utilise ce mythe en transformant « *cette fable antique en une arme redoutable, celle d'une ironie mordante et nocive* »(1).

Sur un ton familier et interpellant la déesse par le nom de Cynthia, comme l'aurait fait un romantique anglais au nom de Cynthia, le poète veut savoir « *si la poésie d'inspiration païenne suffit à la France du dix-neuvième siècle.* »(2). La lune répond au poète « *avec une véhémence incisive* »(3) :

« - *Je vois ta mère, enfant de ce siècle appauvri,
qui vers son miroir penche un lourd amas d'années,
et plâtre artistement le sein qui t'a nourri !* »(4)

Ces vers dévoilent les premiers caractères de la Beauté moderne telle qu'elle sera conçue par Baudelaire une dizaine d'années plus tard.

Dans *De Profundis Clamavi*, le poème où le poète « *jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,* »(5), la mythologie se fait tout aussi présente. En effet, ce monde dont parle le poète, et où le soleil brille six mois et disparaît

(1) Op. cit., G. H. Freeman, p. 31

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) La lune offensée, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(5) De Profundis Clamavi, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, vv. 1-2.

les six autres mois, rappelle l'histoire de Perséphone, fille de Déméter et de Zeus(1), qui se trouve condamnée à vivre au monde des Hadès(2) pendant la période hivernale de l'année.

Les Enfers, sous le noms des Hadès, que l'on retrouve également dans *Le Guignon* où le poète fait appel au courage et à la patience de Sisyphe condamné éternellement à pousser un rocher. A travers cette image, Baudelaire « *renforce le caractère antique de l'aphorisme et l'unit aux labours sans fin et sans récompense du poète moderne* »(3) :

*Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphe, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.*(4)

La poésie baudelairienne est aussi celle des douleurs qui naissent chez le poète des Temps modernes. « *Les plaintes de Baudelaire résonnent avec force parce que c'est au nom de toutes les âmes angoissées de tous les siècles qu'il se plaint.* »(5). Baudelaire se plaint aussi à travers le personnage ovidien d'Icare qui n'arrive pas à quitter la terre pour les cieux.

Dans *Horreur Sympathique*, poème publié trois ans après la condamnation de *Les Fleurs du Mal*, le poète crie une fois de plus sa douleur et son angoisse. Il compare sa destinée à celle d'Ovide, ce poète latin qui mourut en exil après avoir été banni par l'empereur romain

(1) Guus Houtzager, *L'Univers de la Mythologie grecque*, Adaptation française de Jean-Louis Houdebine, Paris, Gründ, 2004, p.203.

(2) Hadès désigne à la fois le royaume des morts et le dieu qui le régit. Ce dernier n'en sort qu'en des occasions exceptionnelles, comme pour ravir Perséphone, qui sera son épouse, ou pour chercher Sisyphe. Le royaume de l'Hadès n'a pas de localisation précise. Delon l'Iliade, il s'agit d'un univers souterrain. Sans l'Odyssée, la chemin qui y conduit débute aux confins du monde et passe au-delà de l'océan. cf. op. cit. M. Philibert.

(3) Op. cit., G. H. Freeman, p. 54.

(4) Le Guignon, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

(5) Op. cit., G. H. Freeman, p. 55.

Auguste. Poète qui avait connu un destin bien plus terrible et bien plus sévère que celui que connaît le poète moderne. :

- *Insatiablement avide*
De l'obscur et de l'incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.(1)

Face à cette souffrance que le poète hurle à travers les temps, c'est à travers une vie divine que dans *Bénédiction* le poète conçoit sa destinée. En effet, dans ce poème, il réussit à trouver « dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange »(2), « l'ambrosie et le nectar vermeil »(3).

Dans *Sed non Satiata*, poème dont le titre latin emprunté à Juvénal, signifie 'Mais non comblée', montre la désolation du poète et son découragement lorsqu'il est devant la femme métisse qui obsède son esprit et ses pensées. On assiste dans ce poème à « une perséphonisation de Jeanne Duval »(4) , ce « démon sans pitié »(5) qui se trouve captif de sa vie frivole. Dans ce poème, « Baudelaire poursuit un jeu, qui est assurément un jeu érotique, (...) mais c'est aussi un jeu mythologique »(6) :

Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Prospérine !(7)

-
- (1) Horreur sympathique, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2.
(2) *Bénédiction*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 3.
(3) *Ibid.*, v. 4.
(4) *Op. cit.*, P. Brunuel (1998), p.173.
(5) *Sed non Satiata*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 2.
(6) *Op. cit.* P. Brunuel (1998).
(7) *Sed non Satiata*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4.

En plus de la référence à Juvénal, le poète rend, une fois de plus, hommage à Ovide. Quand il déclare au onzième vers : « *Je ne suis pas le Styx pour t’embrasser neuf fois.* »(1). Parallèlement à la référence au fleuve de l’Enfer, une allusion est faite à *L’Art d’aimer*, œuvre de l’auteur latin Ovide, et où ce dernier écrit : « *Je me souviens d’avoir été glorieux pendant neuf assauts* »(2).

Le Voyage est un autre poème « *inséparable* »(3) des « *textes canoniques* »(4) tels que l’Odyssée dont on retrouve l’influence, notamment dans la première et la septième partie du poème. En effet, il est possible de relever dans la troisième strophe de la première partie, la référence à « *la Circé*(5) *tyrannique aux dangereux parfums* »(6) qui changea les hommes d’Ulysse en pourceaux.

Dans la septième partie, le poète fait appel à plusieurs figures mythiques, notamment celles du juif errant d’Electre, des Pylades et du lotus. Cette dernière référence qui replonge une fois de plus le poème dans l’univers de l’Odyssée et de Ulysse dont les compagnons, après avoir goûté à cette fleur de lotus, ne voulaient plus quitter la terre où cette plante poussait.

D’autres références à des lieux antiques sont également à relever, telle la référence à Leucate ou à l’île de Cythère « *l’eldorado banal de tous les vieux garçons* »(7) ou encore celle

(1) Sed non Satiata, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 3.

(2) Ovide, *L’Art d’aimer*, in. Op. cit., R. Sctrick, p.319.

(3) Op. cit., P. Brunuel (1998), p. 176.

(4) Ibid.

(5) Cf. pp. 64, 65, 114.

(6) Le Voyage I, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 4.

(7) Un Voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 3.

aux éthers et tous les espaces célestes imaginés par les Grecs, et que l'on retrouve dans *Elévation*.

Lesbos(1) est un autre poème qui regorge de références mythologiques. Dès le titre, nom de l'île antique qui a vu naître Sapho(2) et ses écoles de musique et de poésie, le poète rend hommage à celle-ci, notamment dans les cinq dernières strophes :

- *De Sapho qui mourut le jour de son blasphème,
Quand insultant le rite et le culte inventé,
Elle fit son beau corps la pâture suprême
D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété
De celle qui mourut le jour de son blasphème.*(3)

Lesbos représente aux yeux du poète un eldorado antique. Contrairement à Cythère la « pauvre terre »(4), cette île est la « Mère des jeux latins et des voluptés grecques »(5) et la « Reine du doux empire »(6) qui devient féroce et morbide chez Baudelaire. Le poète fait référence à d'autres endroits mythiques tels que Leucate et Paphos. Cette dernière où se trouvait un des plus célèbres temples d'Aphrodite.

Toutes les influences antiques vues jusqu'ici sont exclusivement occidentales, cela dit, il faudrait noter, d'une part, la présence d'une influence exotique à travers des poèmes

(1) Lesbos, en grec, Lésvos, est une grande île de l'est de la Grèce qui fut habitée dès l'époque préhistorique et qui fut vraisemblablement édifée par les Troyens. Au début du Vie siècle A.-J., elle tomba entre les mains du tyran Pittacos, qui la pacifia en lui donnant ses lois. Lesbos connut alors une ère de prospérité. Ce siècle fut marqué par la présence de la poétesse Sapho et du poète Alcée, qui critiquèrent le gouvernement de Pittacos. Cf. op. cit., Encyclopédie Encarta.

(2) Sapho, poétesse grecque née à Mytilène, dans l'île de Lesbos. Issue d'une famille noble, elle fut peut-être aimée d'Alcée et dut, comme lui, s'exiler en Sicile pour avoir soutenu le parti aristocratique contre le tyran Pittacos. Mariée et mère d'une fille nommée Cléïs selon les uns, elle se serait, selon les autres, précipitée depuis les rochers de l'île de Leucate. Cf. op. cit., Encyclopédie Encarta.

(3) Lesbos, *Les Fleurs du Mal*, strophe 14.

(4) Un Voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v. 4.

(5) Lesbos, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1 & 5.

(6) Ibid., strophe 5, v. 3.

comme *A Une Malabraise*, *A Une Dame Créole* ou *L'Invitation au Voyage*. D'autre part, une influence orientale, notamment, indienne est également à signaler à travers des animaux comme l'éléphant, ou à travers une tradition culturelle comme l'hypnotisme des serpents dans *Le serpent qui danse*, par exemple, ou la danse, avec la 'bayadère' de *Danse Macabre*. La présence d'une mythologie orientale est également à noter avec des références à la mythologie égyptienne. Signalons, entre autres, le Pharaon de *Un Cabaret Folâtre*.

Il est également fréquent de rencontrer dans la poésie baudelairienne des mythes modernes, retravaillés selon le goût du poète et de son époque. Dans *Don Juan aux Enfers*, par exemple, le poète imagine le jour du jugement de ce personnage considéré comme l'un des plus grands mythes littéraires. Pour cela, le poète fera référence à Charon, le batelier légendaire des enfers au séjour des morts.

b- Les Fleurs du Mal : Poésie d'un héritage biblique :

La mythologie est aussi présente sous d'autres formes plus religieuses, avec des animaux⁽¹⁾ comme le corbeau qui, entre les différentes représentations qu'il lui sont attribuées par l'imaginaire humain, inspire la charité, notamment quand il « *nourrit le prophète Elie dans le désert, en lui apportant tous les jours du pain et de la viande* »⁽²⁾. Il a également été associé aux mauvais augures, vu son apparition négative dans l'histoire de l'arche de Noé, ainsi qu'à la mort, vu son rôle dans la tradition religieuse de l'enterrement. L'aigle et le cheval

(1) L'héritage biblique est visible à travers des images d'animaux chthoniens pour la plupart. Celles-ci ont été analysées au cours du chapitre précédent. Elles ne seront donc que signalées, laissant place à d'autres éléments bibliques.

(2) Op. cit., F.-Beyoncé et Fayol, p. 60.

chthonien(1) sont également des animaux bibliques auxquels s'est référé Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*.

La poésie baudelairienne convoque également d'autres mythes bibliques tels que celui du juif errant, de Satan, de Caïn, où encore le mythe du Christ ou celui de Moïse. Versatile, elle célèbre les deux revers de la religion, le bien et le mal.

Dans la septième partie du poème intitulé *Le Voyage*, et pour mieux rendre compte de l'errance de l'être humain, le poète fait appel à l'image du juif errant et aux apôtres tout en ajoutant une note supplémentaire de modernité, à travers la référence au wagon. Engin qui particularise le XIXe siècle, le siècle des découvertes.

*Comme le juif et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour finir ce rétiaire infâme, il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leurs berceau.(2)*

Dans *L'Héautontimorouménos*, le poète s'intéressera à l'histoire de Moïse, l'un des personnages bibliques symbolisant la paix et la patience :

Je te frapperai sans colère

*Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher !(3)*

Dans *Bohémiens en Voyage*, cette « tribu prophétique »(4) aux airs mystiques rappelle étrangement la tribu de Caïn, du côté de laquelle se rangera le poète dans *Abel et Caïn*. Cette

(1) Cf. p. 90.

(2) *Le Voyage VII, Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(3) *L'Héautontimorouménos, Les Fleurs du Mal*, strophe 1, vv. 1-3.

(4) *Bohémiens en Voyage, Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v. 1.

même tribu dont la caravane se dirige dans *Le Voyage* vers les Enfers, faisant appel à la fin de l'Odyssée et à l'image des prétendants tués par Ulysse.

Dans ce poème tous les personnages de la pièce gravitent autour du grand séducteur espagnol dans un endroit qui n'est pas la Géhenne biblique mais les Enfers classiques.

La poésie baudelairienne réserve donc une place de choix aux mythes catholiques. Chose considérée comme normale et prévisible par tous les critiques littéraires, étant donné que Baudelaire a été, dès son plus jeune âge, de part son éducation et son milieu familial, sous une influence catholique.

Dans sa poésie, Baudelaire célèbre la religion de Dieu et se met sous ses ordres en se déclarant prophète dans *Bénédiction*. Par ailleurs, il présente sa vie humaine, ainsi que celle de tous les poètes, pétrie de peines et de souffrances, ce qui, cependant, est considéré comme une purification de l'âme de tous les péchés qu'elle a commis. Péchés que Baudelaire présente, souvent, sous forme d'insectes qui rongent l'être humain de l'intérieur.

Souvent, affaibli par les souffrances qui lui sont infligées, le poète oublie leur vertu purificatrice. Dans *Les Petites Vieilles*, près de ses âmes sœurs, les « *Eves octogénaires* »(1) dont il se sent le proche, le poète, désespéré, établit une liaison entre divinité et animalité à travers l'image des « *griffes effroyables de Dieu* »(2).

Baudelaire montre, de par sa grande ambivalence, l'existence d'un revers à son éducation catholique, voire, une autre face du monde qui n'est pas sous la '*Bénédiction*' de

(1) Les Petites Vieilles IV, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 3.

(2) Ibid., v. 4.

Dieu. En effet, sa poésie se fait aussi chantre de « *toute la mythologie de Satan* »(1). Mythologie faite de « *messes noires* »(2) qui inspira le poète, « *stimule sa verve et enrichit sa pensée* »(3).

Satan tient une place de marque dans la poésie baudelairienne et notamment dans le poème qui chante ses louanges et qui porte le nom de *Les Litanies de Satan* :

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

O Satan, prends pitié de ma longue misère !

(...)

PRIERE

*Gloire et louange à toi, Satan dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnas, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où vaincu, tu règues en silence !
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l'heure ou sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront !*(4)

Dans *Les Fleurs du Mal*, « Baudelaire ne blasphème qu'en chrétien »(5), il fait de « Satan (le) Trismégiste »(6), le « plus savant et le plus beau des Anges »(7) rappelant l'image antique d'Hermès magicien.

(1) Jean Prévost, *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétique*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 73.

(2) L'Imprévu, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6, v. 4.

(3) Op. cit. J. Prévost.

(4) *Les Litanies de Satan*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1 & PRIERE (fin du poème).

(5) Op. cit., J. Prévost.

(6) Au lecteur, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 1.

(7) *Les Litanies de Satan*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 1, v.1.

Tous ces recours aux mythes antiques et bibliques relevés dans la poésie baudelairienne, témoignent sans équivoques d'une influence classique évidente. La notion de trajet anthropologique proposée par G. Durand a donc été profitable à cette analyse en ce qu'elle a permis de déterminer les origines du bestiaire baudelairien. En effet, les animaux, dans *Les Fleurs du Mal*, sont souvent évoqués par rapport à la mise en avant de qualités ou d'attributs qui leurs sont conférés par une tradition de représentations antiques et bibliques voire folkloriques.

Les images animales du bestiaire baudelairien, qu'elles soient classiques ou autre, présentent un point commun qui les rallie sur une seule et même trajectoire faisant d'eux, avant tout, des animaux mythiques.

C'est, en effet, un monde mythique qui prime dans l'imaginaire baudelairien. Un monde d'animaux communs à différentes mythologies qu'elles soient gréco-latine, égyptienne, celte ou autre, donnant ainsi à ces animaux, en plus du thème, de la dynamique et du trajet anthropologique qu'ils représentent, une dimension plus historique. Cet autre aspect du bestiaire baudelairien nous pousse à nous interroger sur une éventuelle origine commune aux images animales baudelairiennes.

III- Les Fleurs du Mal et les Animaux Mythiques :

A travers le bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du Mal*, il est possible de supposer l'existence d'une origine commune qui soit mythique. En effet, un grand nombre des animaux évoqués dans le recueil, qu'ils soient antiques, bibliques ou autres, connaissent un

riche destin littéraire et se transforment, pour la plupart, en de véritables mythes qui influencent l'imaginaire à travers les différentes connotations qui leur sont attribuées.

Marqué par son éducation catholique et par ses nombreuses et différentes lectures, Baudelaire a été influencé par des images animales que l'on retrouve dans différentes mythologies ainsi que chez d'autres écrivains, songeons, entre autres, au *Chat Noir* d'A. E. Poe.

En se basant sur les caractéristiques de classification proposées par Siganos dans son *Bestiaire Mythique*, il s'agira dans cette troisième partie de tenter une classification du bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du Mal* en supposant une origine commune aux images animales qui y sont évoquées.

Avant d'évoquer *Le Mythe de l'animal*, *L'animal mythique* ou *L'animal mythique littéraire*, commençons par reprendre les animaux proposés par Siganos qui se trouvent dans le bestiaire baudelairien et qui sont au nombre de neuf.

1- Animaux cités par A. Siganos :

Siganos propose dans son article les noms de quatorze animaux(1) qu'il qualifie de mythiques et dont il retrace l'historique littéraire. Neuf d'entre eux figurent dans *Les Fleurs du Mal* :

(1) Les animaux que cite Siganos dans son article sont : l'abeille, l'aigle, l'âne, l'araignée, le chat, le cheval, la cigale, le dauphin, le monstre, la mouche, le scarabée, le serpent, le taureau et le ver.

a- L'aigle :

Le premier animal cité par Siganos et qui figure dans *Les Fleurs du Mal* est l'aigle. « Oiseau de Zeus »(1), il est l'une des formes animales que le Dieu a choisi de prendre pour enlever le jeune prince troyen Ganymède. Il figure également dans l'emblème du premier Dieu de l'Olympe qui apparaît, à l'époque classique, sur un trône tenant dans la main gauche un sceptre couronné d'un Aigle. Cet oiseau évangélique apparaît également dans la mythologie chrétienne où il est « image de la puissance et de l'orgueil – Ezéchiel (17) »(2). Il est également associé à l'ascension de l'âme car il est le seul oiseau qui voler dans la direction du soleil en le regardant.

L'image de l'aigle n'est pas spécifique à la mythologie occidentale, elle apparaît également dans la mythologie mésopotamienne, où Ningirsou, Dieu de Lagash est symbolisé par un aigle aux ailes déployées et à tête de lion.

Animal royal, animal des Dieux, cet oiseau est à la fois mythique et mystique. Il rappelle l'ange à la face d'aigle de l'*Apocalypse*(3), qui inspira plusieurs écrivains comme Dante, Blake ou Saint-John Perse. Ce même ange que l'on retrouve *furieux* dans *Le Rebelle*, poème de *Les Fleurs du Mal* :

*Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux,
Et dit, le secouant : « Tu connaîtras la règle !
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu ?) Je le veux !*(4)

(1) Op. cit., A. Siganos (1988), p. 211

(2) Op. cit. F.-Beyoncé et Fayol, p. 52.

(3) Cf. Annexes, p. 177.

(4) *Le Rebelle, Les Fleurs du Mal*, strophe 1.

b- L'Ane :

Apparu dans la littérature dès l'Antiquité avec Apulée et son *Ane d'Or*, cet animal a également été une source d'inspiration à de nombreux écrivains modernes, citons Dante au XIV^e siècle ou Jean De La Fontaine au XVII^e siècle. Chez Baudelaire, cet animal est évoqué sous sa forme féminine.

C'est dans un univers de douceur et d'espoir que dans la sixième strophe de *Le Reniement de Saint Pierre*, ce dernier monte « une douce ânesse » :

*Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux
Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse,
Où tu foulais, monté sur une douce ânesse,
Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux.*(1)

c- L'Araignée :

Cette petite créature fileuse apparaît dans la mythologie colombienne et plus précisément chez les Muisca, où « elle aide à transporter les morts en Enfer »(2), alors que « chez les Aztèques, elle accompagne le Maître de la Mort »(3).

Dans la poésie baudelairienne, l'image de l'araignée ne s'éloigne pas de cette inspiration morbide. Dans *Sépulture*, poème à titre révélateur de la grande présence de la mort, l'araignée vient tisser ses toiles à l'endroit même où un mort a été mis sous terre(4).

(1) *Le Reniement de Saint Pierre, Les Fleurs du Mal*, strophe 6, vv. 1- 4.

(2) Op. cit., A. Siganos, (1988), p. 215.

(3) Ibid.

(4) Cf. analyse du poème *Sépulture, Les Fleurs du Mal*, chapitre I, p. 83.

d- Le Chat :

Après l'aigle, l'âne et l'araignée, c'est autour du chat de se faire une place dans ce bestiaire mythique. Ce petit carnassier qui relève à la fois du mystérieux, de l'étrange et du sensuel, se fait très présent tout aussi bien dans la littérature que dans la mythologie.

Chez les égyptiens, la divinité solaire Bastet apparaît sous les traits d'une chatte, alors que dans la mythologie germano-scandinave, ce sont des chats qui tirent le chariot de la Déesse de l'amour, qui est aussi la souveraine des morts(1).

Dans la littérature occidentale et dès le Moyen-Age, le chat se fait présent en incarnant la fourberie, la ruse et la cruauté à travers le chat Tibert dans le *Roman de Renart*. Au XVIe siècle et alors que Ronsard et Rabelais rejettent ce félin maudit, Montaigne chante ses louanges ainsi que Du Bellay qui composa deux cents vers à la mémoire de son défunt chat. La Fontaine au XVIIe siècle voit en ce félin un personnage égoïste et flatteur. L'image du chat fut réhabilitée à partir du XVIIIe siècle avec Chateaubriand, grand admirateur de l'indépendance de cet animal. Enfin, au XIXe siècle, ce petit félin aspire au mystère en se rapprochant des forces occultes voire, de la mort.

Dans *Les Fleurs du Mali*, les chats renvoient à ces « *coursiers funèbres* »(2) que l'on retrouve dans le poème *Les Chats*. Ces félins aspirent à « *l'horreur des ténèbres* »(3) par leur appartenance à l'Erèbe.

(1) Op. cit. M. Philibert,

(2) Les Chats, *Les Fleurs du Mal*, strophe 2, v.7.

(3) Ibid., v. 6.

Par ailleurs, le chat inspire à la fois féminité et sensualité par son fréquent rapprochement avec la femme. Cette image du chat-femme ou de la femme-chat, apparaît dès le XVIIe siècle avec *La chatte métamorphosée en femme* de Jean de La Fontaine. Image que reprend Baudelaire dans *Le Chat XXXIV*, où ce petit félin rappelle la femme aimée :

*Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,(1)*

e- Le Cheval :

Dans la mythologie le cheval est associé aux deux démons de la mort. Il est la créature chthonienne par excellence, en étant l'animal qui annonce la fin du monde(2) dans *L'Apocalypse*. Il est également porteur de mort dans la poésie baudelairienne(3).

Du cheval, naîtra dans l'imaginaire humain, une autre créature mi-homme, mi-cheval, le centaure. Créature mythique inspirant un mariage entre l'animal et l'humain, le centaure est réputé pour sa vie sauvage et pour sa grande cruauté. Il apparaît dans le poème que Baudelaire adresse à T. de Banville pour glorifier son courage à affronter un monde qui n'accepte pas l'audace du renouveau.

f- Le Monstre :

La créature mythique la plus utilisée dans la poésie baudelairienne et qui est également citée dans le *Bestiaire Mythique*, est le monstre(4). Selon Siganos, « *il faudrait*

(1) *Le Chat XXXIV, Les Fleurs du Mal*, strophe 3.

(2) Cf. Annexes : *Apocalypse*, p. 177.

(3) Cf. image du cheval chthonien, chapitre I, p. 90.

(4) Cf. image du monstre, chapitre I, p. 46, 56, 57.

ici un volume tout entier pour recenser les formes animales composites que les mythes ont léguées à la littérature. »(1). Le critique fait référence dans son article à *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Roman où la reine de Saba est l'incarnation des sept péchés capitaux liés au monstre.

Cette représentation féminine du monstre est également présente dans la poésie baudelairienne, où l'image elle renvoie à la beauté et à la femme, mais surtout au mal qu'elles peuvent engendrer.

g- La Mouche :

Symbolisant à la fois le passage destructeur du temps et la mort inévitable, la mouche(2) est, selon Siganos, un animal mythiquement démoniaque. « *Elle est l'apparence prise par Eurynomos, démon de la putréfaction de la mort chez les Perse.* »(3). Démon que l'on retrouve dans la bible(4) sous le nom de Béalzébul, le prince des moches. Cet insecte apparaît également dans la mythologie celte comme l'un des avatars de la Déesse-Mère Etaine.

Dans *Les Fleurs du Mal*, la mouche apparaît essentiellement dans *Une Charogne* où son bourdonnement rythme la mélodie morbide de la décomposition d'un corps.

h- Le Serpent :

Tout l'imaginaire et toute la mythologie qui se développent autour de ce reptile, font qu'il constitue l'une des représentations qui priment sur l'imaginaire humain. Renvoyant à la vie

(1) Op. cit., A. Siganos (1988) p. 226.

(2) Cf. analyse de *Une Charogne*, *Les Fleurs du Mal*, chapitre I, p. 116.

(3) Op. cit., A. Siganos (1988), p. 229.

(4) Cf. Annexes : *Matthieu*, XII, 24 ; *Marc*, III, 22, p. 178.

comme à la mort, « *il est l'Atoum égyptien à l'origine de toute création, il est l'Ouroboros grec, matrice du zodiaque* »(1) mais aussi « *le serpent à plumes de la plupart des mythologies amérindiennes.* »(2).

Par sa vie mystérieuse, à la fois sur terre et en-dessous, le serpent fait fantasmer l'imaginaire. Il se fait tout aussi bien monstrueux, à travers l'image de l'horrible Hydre, que féminin, à travers les cheveux de la Déesse du monde infernal, Erinyes(3). Il symbolise aussi la force, en étant entre autre, la forme prise par le Dieu Zeus, pour féconder Perséphone qui donnera naissance à Dionysos(4).

Dans la poésie baudelairienne, le serpent est un animal de prédilection. Il est non seulement monstrueux comme dans *La Voix* ou dans *Le Revenant*, mais aussi féminin comme dans *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* ou encore dans *Le Serpent qui Danse*, où ce dernier se fait femme.

L'image du serpent est par ailleurs indissociable de sa représentation biblique. Ce reptile incarne « *l'image du Mal, du Séducteur, du Tentateur* »(5). Dans *A Une Madone*, l'utilisation de l'image du serpent évoque une perversion de représentation biblique du reptile.

i- Le Ver :

Le dernier animal mythique présent dans *Les Fleurs du Mal* et cité par Siganos est le ver. Ce « *dernier se manifeste en général comme isomorphe du serpent, à cette*

(1) Op. cit., A. Siganos (1988), p. 233.

(2) Ibid.

(3) Cf. op. cit., M. Philibert.

(4) Ibid.

(5) Op. cit., A. Siganos (1988).

différence près que ses liens avec la mort sont plus fortement exprimés »(1). Que ce soit dans le Coran ou dans la Bible, ce « *fil de la pourriture* »(2) se fait symbole de la mort.

Dans la poésie baudelairienne, le ver renvoie au passage du temps, mais aussi à *L'Irréparable*(3). Dans cette pièce où règnent l'angoisse et le remords, « *l'homme est prisonnier de sa chronologie, sujet à la souffrance du remords qui porte en sa racine l'angoisse métaphysique* »(4).

2- Classification des autres animaux baudelairiens selon les critères proposés par Siganos :

Après ce répertoire d'animaux mythiques cités par Siganos dans son article *Bestiaire Mythique*, il sera désormais question de tenter de classer chaque animal, faisant partie du reste du bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du mal*, selon les critères de classification de Siganos. Autrement dit, selon qu'il s'agisse de *Mythes de l'animal*, d'*animaux mythiques* ou d'*animaux mythiques littéraires* :

a- *Le mythe de l'animal* :

Ce *mythe de l'animal* se fait très présent dans *Les Fleurs du Mal*. Comme il a déjà été vu dans le thème de la fuite mythique au chapitre précédent, les animaux qui sont mythiques

(1) Ibid., p. 238.

(2) *Le Mort Joyeux, Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 11.

(3) Cf. Analyse du poème *L'Irréparable*, chapitre I, p. 78.

(4) Op. cit., A. Siganos (1988).

- parce que faisant l'objet d'un mythe - sont nombreux. Citons(1) le centaure, l'hippogriffe, l'hydre de Lerne, le sphinx, ou encore, le phénix, la sylphide, la sirène, le succube ou le lutin.

Le centaure est l'une des créatures mythiques qui figurent dans *Les Fleurs du Mal*. Il est réputé pour être un monstre mi-homme mi-cheval, à la fois violent et sauvage, à l'exception toutefois de Chiron et Pholos, connus pour leur grande sagesse. Les centaures se feront célèbres surtout à travers leur guerre contre les Lapithes. Une guerre mythique qui inspira au quinzième siècle le jeune peintre Michel-Ange (1475- 1564), et au dix-neuvième siècle, le peintre A. Bocklin (1827- 1902).

L'image du Centaure est également très présente dans la littérature. Citons l'exemple de Maurice de Guérin (1810- 1839) avec son poème en prose intitulé *la Bacchante et le Centaure*, ou celui de le comte de La Varende (1887- 1959) avec un récit historique intitulé *le Centaure de Dieu*. Cette créature imaginaire mi-homme, mi- cheval sera également présente chez Leconte de Lisle, José Maria de Heredia ou chez Baudelaire, dans le poème dédié à son ami Théodore de Banville(2).

De son côté l'hippogriffe, créature mythique à la fois des cieux et de la terre par sa double nature à la fois de cheval et d'oiseau, apparaît dans *Les Petites Vieilles* pour inspirer la liberté et la délivrance(3).

Le phénix, autre créature imaginaire, apparaît dans *Les Fleurs du Mal* dans le poème intitulé *Les Sept Vieillards* pour renforcer une grande présence du mythique. Cet oiseau

(1) Cf. Bestiaire de la fuite antique, chapitre I, p. 103.

(2) Cf. p. 112.

(3) Cf. pp. 52, 99.

qui apparaît chez Baudelaire comme étant « *père et fils de lui-même* »(1) se fraye un chemin dans de nombreuses mythologies qu'elles soient hellénistique, égyptienne, arabe ou judaïque. Cette créature fabuleuse occupe une place de choix dans l'histoire. Dans l'Antiquité, le phénix apparaît chez sept écrivains grecs et latins tels que Hésiode, Hérodote, Enésidème ou Manilius.

Dans un article publié dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* et intitulé *Phénix*, Marie Miguet retrace l'histoire de cet oiseau fabuleux considéré par G. Durand comme « *l'aboutissement transcendant du Grand-Œuvre* »(2). Dans son article, Miguet souligne que jusqu'au XVIIIe siècle, la croyance populaire soutenait l'existence du phénix qui, à partir de la seconde moitié de ce même siècle « *devient vraiment un mythe littéraire* »(3). Seront retenus de l'histoire littéraire du phénix retracée par Miguet l'exemple de l'italien Giordano Bruno avec *Fureurs Héroïques* (1585) ou encore l'exemple de Shakespeare avec *The Phœnix and the turtle* (1601).

L'image du phénix continuera jusqu'au XXe siècle son influence sur la littérature, sur la peinture et même sur la cinématographie. Dans le domaine littéraire, nous avons l'exemple de P. Eluard avec son recueil intitulé *Le Phénix* (1951), ou encore le peintre italien Antonio del Pollaiuolo (vers 1432- 1498) avec sa pièce *Le Phénix* (1926). Dans la cinématographie, c'est également du mythe du Phénix que l'auteur Tezuka Osamu (1926-1989) s'est inspiré pour son film *Les vengeurs de l'espace*, qu'il avait auparavant mis en image dans une bande dessinée.

(1) Les Sept Vieillards, *Les Fleurs du Mal*, strophe 11, v. 3.

(2) Op. cit., G. Durand, 1969, p. 147

(3) Marie Miguet, « Phénix », in. Op. cit., *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1172.

Dans le poème intitulé *Le tonneau de la haine*, c'est à l'hydre de Lerne que Baudelaire fait référence. Monstre à neuf têtes de serpent a le pouvoir de se régénérer : deux têtes poussent à la place de chaque tête coupée. Le pouvoir mythique attribué à cet animal a notamment inspiré des peintres comme l'italien Antonio del Pollaiuolo, ou l'espagnol Francisco de Zurbaran (1598-1664) qui décrit, dans *La Lagune de Lerne*, une bataille contre ce monstre(1).

Autre *Mythe de l'animal*, celui du sphinx qui inspire, chez Baudelaire, à la fois beauté, charme et mystère Il figurent parmi les nombreux mythes de la poésie symboliste. Dans l'ouvrage intitulé *La création mythique à l'époque des symbolistes*, F. Grauby tente de retracer l'histoire littéraire du sphinx à travers l'inspiration que ce dernier provoque chez les symbolistes. Elle citera l'image du sphinx dans *A Rebours* de J. K. Huysman (1848-1909) et dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam (1838- 1889). Elle citera également le sphinx d'Oscar Wilde (1854- 1900) qui désigne « *une créature féminine (...) éprise de l'ombre qu'elle renferme.* »(2).

Créature mythique par excellence, le sphinx représente dans le Moyen-Orient(3) le Pharaon. Il se définit également comme gardien du seuil des sanctuaires. Dans la mythologie gréco-latine, il est présenté comme un monstre à tête de femme, buste de lion, queue de serpent et griffes d'aigle. Qu'il soit « *Gardien d'un passage ou protecteur d'un temple, le sphinx fait lui-même partie intégrante du secret ésotérique. Le sphinx sait, il préside aux mystères sacrés de l'initiation.* »(4). Ceci rappelle l'image du sphinx baudelairien à la fois mystérieux et étrange.

(1) Op. cit., Encyclopédie Encarta.

(2) Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque des symbolistes : Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1994, p. 150.

(3) Op. cit. M. Philibert.

(4) Op. cit., Françoise Grauby, p. 143.

Dans *L'Horloge* ou dans *Sur les débuts d'Amina Boschetti*, Baudelaire recourt à l'image de la femme à travers celle de la Sylphide. Créature désignant, dans la mythologie celte et germanique, des esprits vivants dans l'air. L'image de la sylphide est également à relever chez Chateaubriand avec sa promenade fantasmagorique dans *Mémoires d'outre-tombe* et notamment dans le domaine des spectacles et des compositions musicales.

Le succube, l'une des images à laquelle recourt Baudelaire dans son bestiaire mythique, apparaît dans la pièce intitulée *La Muse Malade*. Ce personnage féminin qui trouve son origine dans le folklore européen médiéval, était un ange déchu. Le succube l'homologue de l'incube, prenait forme humaine dans le but d'abuser d'un homme durant son sommeil. Il faudrait par ailleurs noter que incube vient du latin *incubus* signifiant 'cauchemar' et *incubare*, signifiant 'coucher sur'(1).

Baudelairien convoque dans *Les Fleurs du Mal* une autre image à la fois féminine et mythologique, celle de la sirène. Cette créature dont les représentations se font diverses dans l'imaginaire humain appartient « à la fois au monde souterrain des Enfers, au monde céleste de la musique et à l'univers marin des navigateurs »(2).

A L'origine, la sirène est dans la mythologie grecque une nymphe de la mer, mi-femme mi-oiseau et fille du dieu de la mer(3). Elle peut aussi apparaître sous la forme d'une créature marine à tête et buste de femme et à queue de poisson qui souvent

(1) Op. cit., Encyclopédie Encarta.

(2) Annie Lermant-Parès, « Les sirènes dans l'Antiquité », in. Op. cit., *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1289.

(3) Op. cit., Encyclopédie Encarta.

prédit l'avenir. Ce sont d'ailleurs les récits de navigateurs qui ont participé en grande partie à la survie du mythe en tant que femme-poisson qui attire par sa belle voix les marins pour ensuite les tuer(1).

Dans son article intitulé *Les sirènes dans l'Antiquité*, Annie Lermant-Parès retrace l'évolution de cette créature mythique dans l'imaginaire de l'Antiquité. Elle notera le passage de la femme-oiseau à la femme-poisson, passant par la femme marine aux jambes d'ânesse(2). La sirène est, par ailleurs, très présente dans la littérature. On la retrouve chez le poète romantique allemand Clemens Brentano qui contribua à faire connaître la sirène Lorelei. Elle inspira également H. C. Andersen qui publia en 1903 un conte portant le nom de *La Petite Sirène*. Apollinaire quant à lui, emploie dans un des poèmes de *Alcools*, *Nuit rhénane*, cette image de « *La femme sirène, image d'un amour trompeur.* »(3).

Avec son rôle d'irrésistible tentatrice, la sirène apparaît chez Baudelaire comme une créature mêlant à la fois beauté et séduction(4).

La poésie baudelairienne note également la présence du lutin, esprit qui se manifeste pendant le sommeil des hommes. En plus de Baudelaire, d'autres auteurs ont recouru à cette image du lutin. Prenons l'exemple de l'écrivain français Charles Nordier avec un récit fantastique intitulé *Trilby ou le Lutin d'Argail* publié en 1822. Cette créature féerique apparaît également dans *A Midsummer Night's Dream*, comédie écrite vers 1595 par W. Shakespeare, ou encore dans le roman de Selma Lagerl publié en 1906 et intitulé *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson*.

(1) Histoire que l'on retrouve dans le très célèbre épisode des aventures d'Ulysse dans *L'Odyssée*.

(2) Op. cit. A. Lermant-Parès, p. 1290.

(3) Op. cit., Encyclopédie Encarta

(4) Cf. p. 108.

Le lutin est une créature qui apparaît même dans l'univers de la caricature avec le français d'origine italienne Leonetto Capiello qui en 1921, met en scène un lutin sortant d'une orange en spirale et offrant une bouteille de Bitter(1).

b- *L'animal mythique* :

En s'appuyant sur la définition à deux temps proposée par A. Siganos, de nombreux animaux du bestiaire baudelairien peuvent être considérés comme des animaux mythiques. Par ailleurs, le fait que l'auteur de l'article inclut dans sa classification toutes les mythologies du monde, permet d'élargir le champ de recherche sur l'animal mythique.

De l'oiseau au serpent passant par le chien, le loup et la chauve-souris, *Les Fleurs du Mal* présente un riche bestiaire mythique.

Les oiseaux, pour commencer, habitent l'imaginaire humain, notamment à travers des connotations religieuses. Dans la mythologie iranienne, la religion fut apportée et enseignée par un oiseau fabuleux. Par conséquent, les versets de l'Avesta sont récités dans la langue des oiseaux(2). De son côté, la mythologie germano-scandinave connaît l'existence des deux corbeaux du dieu Odin, Hugin et Munin dont l'un connaît le passé et l'autre, l'avenir(3).

Dans l'imaginaire humain, l'image du corbeau a souvent des connotations négatives. En effet, le croassement de cet oiseau de malheur, comme il est souvent

(1) Op. cit., Encyclopédie Encarta

(2) Op. cit. M. Philibert.

(3) Ibid.

désigné, peut annoncer le mauvais sort et la mort. Dans l'une des célèbres histoires de la mythologie chrétienne, c'est à travers cet oiseau à couleur de deuil, que Caïn comprend qu'il faut enterrer le cadavre de son frère.

Dans la poésie baudelairienne, le corbeau sent et surveille l'approche de la mort dans *L'Irréparable* et dans *Le Mort Joyeux*, il est invité par ce dernier à se régaler d'un vieux corps en désaccord avec la vie(1).

Tout comme le corbeau, le chien vient habiter l'imaginaire humain désignant un animal néfaste et annonceur de malheur, voire de mort. Comme il a déjà été noté à travers l'exemple donné par G. Durand(2), dans la croyance populaire, les cris du loup ou du chien annoncent la mort. Ce canidé est souvent associé au monde souterrain. Dans la mythologie gréco-latine, il est cerbère, le chien tricéphale qui assure la garde de la porte des Enfers. Image presque identique que l'on retrouve dans la mythologie germano-scandinave avec le chien Garm qui comme cerbère, garde la porte de Hel, maîtresse du monde souterrain(3).

Dans *Les Fleurs du Mal*, le chien hurle (dans *Abel et Caïn*(4)), le désespoir d'un assassin (dans *Le Vin de l'Assassin*(5)). Il symbolise la mort dans *Une Charogne*, à travers l'image de la chienne qui tourne autour du cadavre, faisant penser aux « jaloux quadrupèdes »(6) de *Un Voyage à Cythère*.

(1) Cf. pp. 77, 78.

(2) Cf. p. 83.

(3) Op. cit. M. Philibert.

(4) Abel et Caïn, *Les Fleurs du Mal*, strophe 6.

(5) Le vin de L'Assassin, *Les Fleurs du Mal*, strophe 12.

(6) Un Voyage à Cythère, *Les Fleurs du Mal*, strophe 10, v. 1.

Proche du chien, l'image du loup apparaît comme plus féroce et effroyable. En effet, ce féroce carnassier apparaît dans la mythologie germano-scandinave, à travers l'image de Fenrir, encore plus terrible que son doublet, le chien Garm. Il est l'animal monstrueux qui participa au massacre des dieux. Tout aussi monstrueux, le loup haterait quant à lui la lune pour marquer la fin des temps(1).

Comme le corbeau, le loup « *flaire* »(2) la mort dans *L'Irréparable* et comme le chien ses « *cris lamentables* »(3) hurlent à la mort dans *Sépulture*. Il est également symbole de violence, voire de viol, dans *Femmes Damnées*.

c- *L'animal mythique littéraire* :

Avant de commencer cette troisième catégorie de la classification proposée par A. Siganos, rappelons que l'animal mythique littéraire peut aussi parallèlement appartenir à l'une des deux autres catégories déjà citées. Le plus important pour A. Siganos, c'est que cet animal puisse connaître « *un riche destin littéraire* »(4). Rappelons, également, que l'animal mythique littéraire n'est pas forcément mythique en lui-même, mais doit obligatoirement être « *hiérophanique ou attribut d'un Dieu* »(5).

Les oiseaux, animaux présents en force dans la poésie baudelairienne, sont très prisés par les dieux de toutes les mythologies. Citons, par exemple de la mythologie gréco-latine,

(1) Op. cit. M. Philibert.

(2) *L'Irréparable*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 4, v. 1.

(3) *Sépulture*, *Les Fleurs du Mal*, strophe 3, v. 3.

(4) Op. cit., A. Siganos (1988), p. 209.

(5) Ibid.

Zeus qui se transforme en oiseau pour violer Héra et en cygne, pour violer Lédè(1). De son côté, Poséidon, se transforme également en oiseau pour s'unir à Méduse. Par ailleurs, le dieu Apollon a pour attribut, entre autres animaux, le cygne, le corbeau et le coq. Ce dernier est également l'attribut de Hermès, dieu des inventeurs, des voleurs et des voyageurs(2).

Dans la mythologie mésopotamienne(3), la Déesse Suprême, Ishtar, Déesse de la planète Vénus est représentée sous forme d'une femme ailée, faisant de cet attribut de l'oiseau, l'une de ces composantes.

Dans la mythologie celte(4), le cygne est l'attribut de la Déesse Berecynthia et le corbeau, celui des deux Dieux solaires Lug et Bel (ou Bellen).

La mythologie égyptienne(5) connaît, quant à elle, une grande présence du vautour. Symbolisant le pouvoir des mères célestes, ce dernier est l'un des attributs de Isis, Déesse principale du panthéon(6). Il est également la représentation de la déesse Mout, épouse du Dieu Amon.

En plus de la mouche, citée dans le bestiaire mythique de A. Siganos, le papillon, insecte présent dans la poésie baudelairienne, l'est aussi dans la mythologie gréco-latine(7), à travers Morphée, fils de la Nuit, Dieu du sommeil et des rêves, qui apporte des rêves de douceur aux hommes en volant avec des ailes de papillon.

(1) Op. cit., G. Houtzager.

(2) Op. cit., M. Philibert.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) Ibid.

Les animaux mythiques littéraires sont également présents dans la poésie baudelairienne à travers des animaux carnassiers : exemple du chien qui entre dans la composition de la Déesse gréco-latine Hécate(1), Déesse lunaire tricéphale dont l'une des têtes est celle d'un chien. De son côté, le loup, avec le cygne, le corbeau et le coq, est un attribut du Dieu Apollon.

Dans la mythologie celte(2), le loup, sous sa forme féminine, est l'une des métamorphoses de la Déesse Morrigan, qui pour vaincre Cuchulainn, dû se transformer en corbeau, en vache et en louve.

Chez les égyptien, Anubis, Dieu de la mort et l'embaumement et « *qui au départ a du être une divinité animale ou totémique* »(3), est toujours représenté avec une tête de chacal.

Consacré à la Déesse Vénus, le bélier est le dernier animal qui sera évoqué dans ce bestiaire des animaux mythiques littéraires. Notons qu'il est l'un des animaux emblématiques de Cérès, Déesse de la Terre à Rome(4). Il se fait présent, par ailleurs, dans la mythologie égyptienne(5) avec le Khnoum, le potier divin, qui a la tête d'un bélier. Il est également connu pour être l'un des attributs de Amon, le Dieu Suprême du panthéon égyptien.

En plus de ces animaux mythiques littéraires en étant « *hiérophanique ou attributs d'un dieu* »(6), citons d'autres animaux qui ont « *un riche destin littéraires* »(7). Certains

(1) Op. cit., M. Philibert.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Op. cit., A. Siganos (1988), p. 209.

(7) Ibid.

d'entre eux ont, comme le centaure, le phénix, le sphinx, la sirène ou le lutin, déjà été cités dans un bref historique littéraire.

A ces animaux on peut ajouter(1) la vipère, que l'on retrouve dans *L'Education Sentimentale* de Gustave Flaubert, ou dans *Henri VI* de W. Shakespeare. Nous pensons également à l'exemple du Cygne, animal mythique littéraire parce que présent dans *Souvenirs sur Lohengrin* de Gérard de Nerval, dans *Les Cygnes Sauvages à Coole*(2) de W. B. Yeats (1865- 1939) ou dans *Le Chevalier au Cygne*, du poète allemand K. de Würzburg (vers 1220- 1287).

Conclusion :

Les images animales employées dans *les Fleurs du Mal*, reflètent un trajet anthropologique essentiellement mythique. En effet, la formation classique de Baudelaire s'entrevoit à travers le recours à des images à la fois antiques, bibliques et littéraires. De plus, La classification des animaux mythiques proposée par A. Siganos permet de vérifier que le bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du Mal* est, dans sa majeure partie, un bestiaire mythique qui s'inspire à la fois des mythes antiques, bibliques et littéraires.

(1) Ces exemple sont tous pris dans l'*Encyclopédie Encarta*.

(2) Le titre an version originale est : *The Wilde Swans at Coole*.

CONCLUSION GENERALE

Dans ce travail qui traite du bestiaire baudelairien de *Les Fleurs du Mal*, l'analyse se fait en deux étapes. La première consiste à présenter les différentes images animales employées dans le recueil ainsi que les différents thèmes qui s'y attachent. La deuxième étape se charge, quant à elle, de l'étude de l'emploi de ces mêmes images animales dans leurs contextes thématiques et imaginaires.

La première étape du travail présente un bestiaire baudelairien porteur de différentes significations. Ce bestiaire est, d'abord, celui de l'identification de l'homme et de la femme à plusieurs animaux. Il reflète à la fois amour et sensualité, savoir et ignorance, ou encore, attirance et répulsion. Les images animales de *Les Fleurs du Mal* sont également celles d'un bestiaire de la peur devant la fuite du temps : Face à la mort, le poète exprime son angoisse et sa terreur par un grouillement d'insectes, par des gueules lancinantes ainsi que par des cris de carnassiers. Le bestiaire baudelairien est, enfin, celui de la fuite. Celle-ci, qu'elle soit ascensionnelle ou mythique reflète le besoin et l'envie qu'éprouve le poète de fuir dans l'espace et dans le temps.

La deuxième étape du travail prend en charge l'analyse, en trois temps, des images animales de *Les Fleurs du Mal*. Le premier temps montre bien qu'une même image animale, par son dynamisme, peut avoir, selon son emploi, différentes significations. L'image de l'oiseau, par

exemple, renvoie à plusieurs thèmes à la fois : Pour incarner la sensualité de la femme dans le bestiaire de l'identification, l'oiseau devient cygne. Il se fait également albatros pour incarner la souffrance et l'exil du poète. Dans le bestiaire de la mort, la phobie d'Anubis s'incarne dans le lugubre corbeau de *L'Irréparable* et de *Voyage à Cythère*. La fuite ascensionnelle, enfin, de part son nom et son vocabulaire ornithologique, se fait entre autres à travers l'image de l'alouette.

Les images animales de *Les Fleurs du Mal* sont donc celles d'un bestiaire dynamique dont la multiplicité de sens a pour origine un trajet anthropologique. En effet, l'analyse montre que l'imaginaire baudelairien, comme tout imaginaire humain, puise ses images animales dans un bestiaire dont la signification renvoie à un trajet anthropologique. Ce dernier est, dans le cas de Baudelaire, essentiellement biblique et mythique. Le cygne, par exemple, reflète la sensualité à travers l'un des avatars du Dieu Zeus qui s'est transformé en cygne pour séduire la belle Lédä. Par ailleurs, le corbeau, symbole de la mort, est celui qui a montré, dans l'histoire biblique d'Abel et Caïn que les morts doivent être enterrés.

Ainsi, une grande part des animaux employés dans *Les Fleurs du Mal*, trouve racine dans un trajet anthropologique. Ce dernier, à l'origine du rapport dynamique entre les images animales, est également l'indice d'une grande présence mythique. Qu'elle soit antique, biblique ou littéraire, la présence du mythe se fait ressentir tout au long de *Les Fleurs du Mal*.

La classification des animaux mythiques proposée par Siganos et appliquée au bestiaire de *Les Fleurs du Mal*, montre bien que la grande majorité des images animales employées dans le bestiaire baudelairien, sont celles d'animaux mythiques, soulignant ainsi l'importance du trajet anthropologique dans l'inspiration baudelairienne.

Le bestiaire baudelairien connaît par ailleurs, l'emploi de quelques animaux comme l'aspic, la frégate, le colibri, le cafard ou l'helminthe, qui ne connaissent pas un grand destin mythologique ou littéraire. Ces mêmes animaux sont employés dans *Les Fleurs du Mal* pour renvoyer à une sorte de mythologie personnelle que l'on peut voir, par exemple, à travers l'image du colibri, oiseau qui permet au poète de vivre pleinement son mythe de l'envol.

Les images animales employées dans *Les Fleurs du Mal* sont l'expression la plus subtile et intime de l'esprit poétique baudelairien qui s'oppose à la modernité tout en cherchant une nouvelle conception de la beauté. Ainsi, le bestiaire baudelairien, reflet à la fois d'un grand dynamisme, d'un trajet anthropologique et d'une grande présence mythique, est, avant tout, le reflet d'une philosophie personnelle du poète.

En plus des trois thèmes qu'évoquent les images animales relevées dans *Les Fleurs du Mal*, nous pourrions ajouter, en élargissant la recherche au deuxième recueil de Baudelaire intitulé *Spleen de Paris (Les Petits Poèmes en Prose)*(1), celui de l'humour, de la satire voire celui de la moralisation. En effet, cette deuxième œuvre, posthume, de Baudelaire présente un nombre important de recours à la fois à l'image animale (chien, cheval, chat etc.), et aux figures mythiques (Vénus, Eros, etc.).

Une nouvelle perspective d'analyse permettrait, ainsi, d'avoir une vision plus globale de l'utilisation du bestiaire dans la poésie baudelairienne, qui présente des images animales récurrentes. Selon la psychocritique de Charles Mauron, cette répétition est significative, elle est l'expression de ce qu'il appelle *le mythe personnel*. Notion qui désigne, selon Mauron,

(1) Charles Baudelaire, *Spleen de Paris (Les Petits Poèmes en Prose)*, Paris, Hetzel, 1863.

que l'œuvre d'un auteur, constitue un fantasme à la fois persistant et dynamique. Il l'interprète comme « *l'expression de la personnalité inconsciente et de son évolution* »(1)

Par ailleurs, le développement de la mythocritique a donné naissance à une nouvelle perspective qui traite de cette nouvelle dimension du mythe. Cette critique spécialisée du mythe « *prend pour postulat de base qu'une 'image obsédante', un symbole moyen, peut être non seulement intégré à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, doit s'ancrer dans un fond anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique.* »(2).

Ainsi, un élargissement du champ d'analyse de l'image animale dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Spleen de Paris*, permettrait d'identifier les mythes personnels ou les images obsédantes de la poésie baudelairienne. Celles-ci permettront de mieux cerner la philosophie personnelle et complexe de Baudelaire.

(1) Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, José Corti, 1962, p. 212.

(2) Gilbert Durand, « Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre », in. *Romantisme n°4*, 1972, p.84.

Annexes

Annexe1 Classification des animaux du bestiaire de *Les Fleurs du Mal*

Pour faciliter la lecture du bestiaire de *Les Fleurs du Mal*, nous proposons, ci-dessous, la classification (en deux grandes catégories) que nous avons fait des animaux du bestiaire baudelairien en situant à chaque fois leurs places dans le recueil:

I- Noms génériques d'animaux

Bêtes	Animaux	Troupeau
Bénédiction Strophe 14	De profundis clamavi Strophe 4	Le vampire Strophe 1
Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne Strophe 4	Femmes damnées I Strophe 4	La Béatrice Strophe 2
De Profundis clamavi Strophe 2	Sonnet d'automne Strophe 1	Un voyage à Cythère Strophe 10
Le chat Strophe 3	Les petites vieilles (I) Strophe 4	Le voyage VI Strophe 6
Causerie Strophe 2	Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle Vers 17	Danse macabre Strophe 14
Causerie Strophe 4		
Spleen III Vers 4		

Le crépuscule du soir Strophe 1		
Un voyage à Cythère Strophe 9		
Le voyage (I) Strophe 4		
Le cygne Strophe 5		

<i>Oiseau</i>	<i>Fauve</i>	<i>Bétail</i>
Bénédictio Strophe 7	Les bijoux Strophe 7	Femmes damnées (<i>comme un bétail pensif...</i>) Strophe 1
Bénédictio Strophe 14	Le crépuscule du soir Strophe 1	Abel et Caïn Strophe 5
J'aime le souvenir de ces époques nues Strophe 3	Le revenant Strophe 1	Le cygne II Strophe 3
Un voyage à Cythère Strophe 1	Le parfum Strophe 3	
Un voyage à Cythère Strophe 7		
Un voyage à Cythère Strophe 8		
L'albatros Strophe 1		

<i>Quadrupède</i>	<i>Reptile</i>	<i>Faune</i>	Insecte
Un voyage à Cythère Strophe 10	L'irréremédiable Strophe 4	Les phares Strophe 5	L'imprévu Strophe 5
Les sept vieillards Strophe 7	A une martyre Strophe 10		

II- Noms particuliers

1- Les oiseaux

Cygne	<i>Corbeau</i>	<i>Aigle</i>
La beauté Strophe 2	L'irréparable Strophe 4	La Béatrice Strophe 3
Les bijoux Strophe 5	Brumes et pluies Strophe 2	Les petites vieilles III Strophe 3
Le cygne Titre	Le mort joyeux Strophe 2	Le rebelle Strophe 1
Le cygne I Strophe 5	Un voyage à Cythère Strophe 13	
Le cygne II Strophe 2		

<i>Hibou</i>	<i>Frégate</i>	<i>Vautour</i>
Les hiboux	Moesta errabunda	Au lecteur

Titre	Strophe 3 (v. 1- 5)	Strophe 8
Les hiboux Strophe 1	Lesbos Strophe 10	
Sur les débuts d'Amina Boschetti Strophe 3		

<i>Faucon</i>	<i>Albatros</i>	Antilope	<i>Cigogne</i>
Spleen III Vers 5	L'albatros Titre	Les bijoux Strophe 7	Sur les débuts d'Amina Boschetti Strophe 3

<i>Alouette</i>	<i>Coq</i>	<i>Colibri</i>
Elévation Strophe 5	Le crépuscule du matin Vers 5	A une Malabraise Strophe 1

2- Les reptiles

Serpent	Vipère	Boa	Aspic
Au lecteur Strophe 8	Bénédictio Strophe 2	Le petit navire Strophe 9	Danse macabre Strophe 8
Avec ses vêtements ondoyants et nacrés	Sépulture Strophe 2		

Strophe 1			
Le serpent qui danse Titre	L'avertisseur Strophe 4		
Le serpent qui danse Strophe 5	La lune offensée Strophe 2		
Les métamorphoses d'un vampire Strophe 1			
Le voyage IV Strophe 7			
A une madone Vers 25			
La voix Vers 20			
L'avertisseur Strophe 1			
Le revenant Strophe 2			

3- Les insectes

Ver	Vermine	Grillon
Le soleil Strophe 2	Au lecteur Strophe 1	Bohémiens en voyage Strophe 3
Remords posthume Strophe 4	Le vampire Strophe 3	La Béatrice Strophe 3
L'irréparable		

Strophe 1		
Spleen II Strophe 1		
Le crépuscule du soir Strophe 2		
La servante au grand cœur Strophe 2		
Le mort joyeux Strophe 3		

Moustique	Chenille	Fourmi
A une Malabraise Strophe 1	L'irréparable Strophe 1	L'irréparable Strophe 2

Helminthe	Punaise	Papillon
Au lecteur Strophe 6	Abel et Caïn Strophe 11	Les phares Strophe 6

Mouche	Termite	Cafard
Une charogne Strophe 5	L'irréparable Strophe 8	La destruction Strophe 2

4- Mammifères carnassiers

Chat	Chien	Loup
Le chat (<i>Viens mon beau chat...</i>) Titre	Une charogne Strophe 9	L'irréparable Strophe 4 (v. 1- 5)
Le chat (<i>Viens mon beau chat...</i>) Strophe 1	Spleen III Vers 4	Le crépuscule du soir Strophe 1
Confession Strophe 3	Abel et Caïn Strophe 5	Sépulture Strophe 3
Le chat (<i>Dans ma cervelle...</i>) Titre	Le vin de l'assassin Strophe 12	Femmes damnées Strophe 26
Le chat (<i>Dans ma cervelle...</i>) Strophe 1	Hymne à la beauté Strophe 3	J'aime le souvenir de ces époques nues Vers 9
Le chat I (<i>Dans ma cervelle...</i>) Strophe 6 (v. 1, 2 et 2)		Le cygne II Strophe 5
Le chat II (<i>Dans ma cervelle...</i>) Strophe 9		
Les chats Titre		
Les chats Strophe 1		
Spleen I Strophe 2		

<i>Panthère</i>	<i>Tigre</i>	<i>Chat-pard</i>	<i>Chacal</i>
Au lecteur Strophe 8	Les bijoux Strophe 4	Duellum Strophe 3	Au lecteur Strophe 8
Un voyage à Cythère Strophe 13	Le Léthé Strophe 1		Abel et Caïn Strophe 7

<i>Lice</i>	<i>Once</i>	<i>Requin</i>	<i>Chauve-souris</i>
Au lecteur Strophe 7	Duellum Strophe 3	Le mort joyeux Strophe	Spleen IV Strophe 2

5- Mammifères non carnassiers

<i>Cheval</i>	<i>Eléphant</i>	<i>Bœuf</i>
L'irréparable Strophe 3	Le serpent qui danse Strophe 6	Femmes damnées Strophe 9
Femmes damnées Strophe 9	Sur les débuts d'Amina Boschetti Strophe 3	
Les litanies de Satan Strophe 10		
Le vin des amants Strophe 1		
Une gravure famélique		

Strophe 1		
Le goût du néant Strophe 1		

<i>Anesse</i>	Bélier
Le reniement de Saint Pierre Strophe 6	Chant d'automne Strophe 3

6- Autres

<i>Arachnides</i>		<i>Mollusques</i>	
<i>Araignée</i>	Scorpion	<i>Escargot</i>	<i>Limaçon</i>
Spleen IV Strophe 3	Au lecteur Strophe 8	Le mort joyeux Strophe 1	Le coucher de soleil romantique Strophe 4
Sépulture Strophe 2			

<i>Singe</i>	<i>Crapaud</i>
Au lecteur Strophe 8	Le couché du soleil romantique Strophe 4
La cadre in Le fantôme Strophe 3	

7- Créatures mythiques

<i>Montre</i>	<i>Sphinx</i>	<i>Harpie</i>
Au lecteur Strophe 8	La beauté Strophe 2	Bénédictio Strophe 12
Bénédictio Strophe 3	Avec ses vêtements ondoyants et nacrés Strophe 3	
Le Léthé Strophe 1	Les chats Strophe 3	
L'irréremédiable Strophe 6	Spleen II Strophe 2	
Femmes damnées Strophe 6		
Allégorie Strophe 1		
Le masque Strophe 5		
A une madone Vers 28		

Les sept vieillards Strophe 10		
Les petites vieilles I Strophe 2 (v. 1, 2)		
Le monstre I Titre		
Le monstre II Strophe 5		
Sur les débuts d'Amina Boschetti Strophe 4		

<i>Sylphide</i>	<i>Lutin</i>	<i>Phénix</i>
L'horloge Strophe 2	La muse malade Strophe 4	Les sept vieillards Strophe 11
Sur les débuts d'Amina Boschetti Strophe 4		

<i>Fée</i>	<i>Hippogriffe</i>	<i>L'hydre le Lerne</i>
Hymne à la beauté Strophe 7	Les petites vieilles Strophe 2	Le tonneau de la haine Strophe

8- Divinités et Démons mythiques

<i>Divinités</i>		<i>Démons</i>	
<i>Satyresse</i>	<i>Pan</i>	<i>Succube</i>	<i>Sirène</i>
L'avertisseur Strophe 2	La muse malade Strophe 4	La muse malade Strophe 2	Hymne à la beauté Strophe 7

Annexe 2

Extrait d'un roman d'Amine Maalouf

« (...) Je passe une partie de mon temps à observer les insectes, à les décrire, à aligner des noms. Mais ce qu'il y a de plus passionnant dans ma discipline, c'est l'étude de la métamorphose. De la larve à l'insecte, en passant par la nymphe.

» Le mot larve a acquis dans le langage courant des consonances visqueuses. Portant, selon l'origine grecque, larve signifie simplement masque. Parce que la larve n'est qu'un déguisement ; un jour, l'insecte quitte son déguisement pour montrer sa vraie image. Et, précisément, comme tu le sais peut-être, le noms scientifique de l'insecte qui atteint sa forme définitive est « imago »

» De la larve à l'insecte, de la chenille disgracieuse et rampante au superbe papillon aux couleurs déployées, nous avons l'impression de passer d'une réalité à l'autre ; pourtant, il y a déjà dans la chenille tout ce qui fera la beauté du papillon. Mon métier me permet de lire dans la larve l'image du papillon, ou du scarabée, ou de la mygale. Je regarde le présent, et je discerne l'image du futur, n'est-ce pas merveilleux ?

(...) Ton métier devient sublime, inégalable , quand il te permet de lire dans le présent l'image du futur, car le futur se trouve tout entier dans la présent, mais masqué, mais codé, mais en ordre dispersé. »

A. Maalouf, *Le 1^{er} Siècle après Béatrice*,
Poche, Grasset, 1992.

Annexe 3

Extraits de *Le Nouveau Testament*

1- Apocalypse de Jean

Chapitre VI :

« Je regardais, quand l'agneau ouvrit un des sept sceaux, et j'entendis l'un des quatre être vivants qui disait comme d'une voix de tonnerre : Viens. 2 Je regardai, et voici, parut un cheval blanc. Celui qui le montait avait un arc ; une couronne lui fut donnée, et il partit en vainqueur et pour vaincre.

3 Quand il ouvrit le second sceau, j'entendis le second être vivant qui disait : Viens. 4 Et il sortit un autre cheval roux. Celui qui le montait reçut le pouvoir d'enlever la paix de la terre, afin que les hommes s'égorgeassent les uns les autres ; et une grande épée lui fut donnée.

5 Quand il ouvrit le troisième sceau, j'entendis le troisième être vivant qui disait : Viens. Je regardai, et voici, parut un cheval noir. Celui qui le montait tenait une balance dans sa main. 6 Et j'entendis au milieu des quatre êtres vivants une voix qui disait : Une mesure de blé pour un denier, et trois mesures d'orge pour un denier ; mais ne fais point de mal à l'huile et au vin.

7 Quand il ouvrit le quatrième sceau, j'entendis la voix du quatrième être vivant qui disait : Viens. 8 Je regardai, et voici parut un cheval d'une couleur pâle. Celui qui le montait se nommait la mort, et le séjour des morts l'accompagnait. le pouvoir leur fut donné sur le quart de la terre, pour faire périr les hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages de la terre.

9 Quand il ouvrit le cinquième sceau, je vis sous l'autel des âmes de ceux qui avaient été immolés à cause de la parole de Dieu et à cause du témoignage qu'ils avaient rendu. 10 Ils crièrent d'une voix forte, en disant : Jusqu'à quand, Maître saint et véritable, tardes-tu à juger, et à tirer vengeance de notre sang sur les habitants de la terre ? 11 Une robe blanche fut donnée à chacun d'eux ; et il leur fut dit de se tenir en repos quelque temps encore, jusqu'à ce que fût complet le nombre de leurs compagnons de service et de leur frères qui devaient être mis à mort comme eux.

12 Je regardai, quand il ouvrit le sixième sceau ; et il eut un grand tremblement de terre, le soleil devint noir comme un sac de crin, la lune entière devint comme du sang, 13 et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre, comme lorsqu'un figuier secoué par un vent violent jette ses figues vertes. 14 Le ciel se retira comme un livre qu'on roule ; et toutes les montagnes et les îles furent remuées de leurs places. 15 Les rois de la terre, les grands, les chefs militaires, les riches, les puissants, tous les esclaves et les hommes libres, se cachèrent dans les cavernes et les rochers des montagnes. 16 Et ils disaient aux montagnes et aux rochers : Tombez sur nous , et cachez-nous devant la face de celui qui est assis sur le trône, et devant la colère de l'agneau ; 17 car le grand jour de sa colère est venu, et qui peut subsister ? ».

2- Matthieu

Chapitre XII :

« 22 Alors on lui amena un démoniaque aveugle et muet, et il le guérit, de sorte que le muet parlait et voyait. 23 Toute la foule étonnée disait : N'est-ce point là le Fils de David ? 24 Les Pharisiens, ayant entendu cela, dirent : Cet homme ne chasse les démons que par Bézébul, prince des démons.

3- Marc

Chapitre III :

« 21 Les parents de Jésus, ayant appris ce qui se passait, vinrent pour se saisir de lui ; car ils disaient : Il est hors de sens. 22 Et les scribes, qui étaient descendus de Jérusalem, dirent : Il est possédé de Bézébul ; c'est par le prince des démons qu'il chasse les démons. 23 Jésus les appela, et leur dit sous forme de paraboles : Comment Satan peut-il chasser Satan ? »

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I- Œuvres littéraires :

a- Œuvres de Baudelaire :

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis, 1857. Rééd. Paris, Pocket, 1998.
(textes et commentaires présentés par Robert Sctrick).

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (édition augmentée), Paris, Michel Lévy, 1868. Rééd.
Paris, Bookking International, 1993.

Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquin », 1980.

Charles Baudelaire, *Spleen de Paris (Les Petits Poèmes en Prose)*, Paris, Hetzel, 1863. Rééd.
Paris, Flammarion, coll. « Libro », 2004.

b- Autres œuvres littéraires :

Gautier Théophile, *Voyage Pittoresque en Algérie - Alger, Oran, Constantine, La Kabylie -*,
Paris, Hetzel, 1845. Cet ouvrage non publié paraîtra en partie in. *Scènes d'Afrique, Alger 1845*,
Paris, Genève, Droz, 1973. (Présentation Madeline Cottin).

Maalouf Amine, *Le 1^{er} Siècle après Béatrice*, Grasset, Poche, 1992.

II- Ouvrages critiques :

a- Ouvrages de critique générale :

Desblache Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand,
Presses Universitaire Blaise Pascal, Centre de recherche sur les littératures modernes et
contemporaines, 2002.

Guiomar Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967.

Gusdorf Gorges, « *Pourquoi des professeurs ?* », Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963.

Niderst Alain (Textes réunis par), *L'animalité : Hommes et animaux dans la littérature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982.

Jakobson Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

b- Ouvrages critiques sur Les Fleurs du Mal :

Brunel Pierre, *Charles Baudelaire, Les fleurs du mal, entre « fleurir » et « défleurir »*, Nantes, Edition du temps, 1998.

Brunel Pierre, *Baudelaire et le « Puits des magies »*, Paris, José Corti, 2003.

Conio Gérard, *Etude de Les Fleurs du Mal : Analyse et commentaires*, Allier (Belgique), Marabout, 1992.

Decesse Raymond, *Les Fleurs du Mal, Etude critique et illustrée*, Paris, Bordas, 1966.

Dufour Pierre, « Formes et fonction de l'allégorie dans la modernité de Les Fleurs du Mal », in. *Les fleurs du mal, L'intériorité de la forme*, Sedes, (Actes du colloque du 7 Janvier 1989).

Freeman G. Henry, *Le message humaniste des Fleurs du mal*, Essai sur la création onomastico-thématique chez Baudelaire, Paris, librairie A.-G. Nizet, 1984.

Janes Lloyd, *L'univers poétique de Baudelaire, symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956.

Kopp Robert, *Baudelaire le soleil noir de la modernité*, Paris, Gallimard, « collection littéraire », 2004.

Labarthes Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

Michel Alain, « Baudelaire et l'Antiquité », in. *Dix études sur Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 1993.

Pia Pascal, *Baudelaire*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1952.

Thélot Jérôme, *Baudelaire, Violence et poésie*, bibliographie des idées, Paris, Gallimard, 1993.

III- Ouvrages sur le mythe et sur l'imaginaire :

Albouy Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.
Rééd., Paris, Armand Colin, 2003.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

Eigeldinger Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Paris, Slatkine, 1987.

Eliade Mircea, « *Aspect du mythe* », Paris, Gallimard, 1963.

Grauby Françoise, *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1994.

Houtzager Guus, *L'univers de la mythologie grecque*, traduction de l'anglais par Jean-Louis Houdebine, Paris, Gründ, 2004. (Edition originale : *The Complete Encyclopedia of Greek Mythologie*, 2003, Rebo International b. v.)

Huet-Brichard Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001.

Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.

Siganos André, *Mythe et Ecriture : La nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses universitaire de France, 1999.

Thomas Joël (Ouvrage collectif), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, ellipses, 1998.

IV- Magazines, revues et articles littéraires :

Magazine Littéraire (numéro consacré à Baudelaire), Paris, Mars 2003 :

- Enckell Pierre, « *La vie de bohème* », pp. 33- 34.
- Guégan Stéphane, « *Le musée imaginaire de Les Fleurs du Mal* », pp. 44- 46.

Symbolisme (Le) du bestiaire médiéval, coll. L' Art, Quétigny, Edition Faton SA, 2003.

Drost Wolfgang, « *L'Inspiration plastique chez Baudelaire* », in. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Mai-Juin 1957, pp. 321- 337.

Durand Gilbert, « *Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre* », in. *Romantisme* n° 4, 1972.

Feuillerat Albert, « *L'architecture de Les Fleurs du Mal* », in. *Romantic Studies XVIII*, New Haven, Yale University Press, 1941, pp. 221- 230.

Marie-Hélène Tesnière, « *Le bestiaire médiéval, un monde symbolique* », in. *Chronique de la Bibliothèque Nationale de France*, n°32, Paris, Automne 2005, pp. 9- 13.

V- Dictionnaires, encyclopédie et ouvrage biblique :

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Brunuel Pierre, Paris, Rocher, 1988.
Réed. augmentée, Paris, Rocher, 1994. :

- Lermant-Parès Annie, « *Les sirènes dans l'Antiquité* », pp. 1289- 1293.
- Siganos André, « *Bestiaire mythique* », pp. 208- 240.
- Miguet Marie, « *Phénix* », pp. 1164- 1176.

Dictionnaire des mythologies, Philibert Myriam, Sarthe, Maxi-livre, 2002.

Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, C. Aziza, C. Olivieri, R. Sctrick, Paris, Nathan, 1978.

Dictionnaire Flammarion, Paris, 2002.

Encyclopédie Encarta, © ®, 1993- 2002, Microsoft corporation.

Nouveau Testament (Le), S.G.M., Eccleston Hall, London, S.W.1.

VI- Thèses :

a- Thèse consultée et citée :

Benachour Nedjma, *Constantine : Une ville en écriture*, thèse soutenue à l'Université Mentouri – Constantine – en Janvier 2002, sous la direction du professeur Charles Bonn, Université Lyon II.

b- Thèse consultée mais non citée :

Logbi Lakradchi Farida, *L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens. Pratique textuelle dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, thèse soutenues à l'université – Mentouri – Constantine, sous la direction du professeur Aouadi de l'université de Annaba.

Abstract

From the Bestiary to Myth: Analysis of an aspect of Baudelaire's *Imaginaire* in *Les Fleurs du Mal*

The present work analyses one aspect of Baudelaire's *imaginaire* through the image of the animal in the poetry of *Les Fleurs du Mal*. This analysis is made through two steps. First, the different animal images are examined, together with the three themes to which they refer: identification, fear of death, and ascendant flight to Antiquity. Second, through these three themes, Baudelaire's bestiary appears to be dynamic and mythic. Indeed, the same animal image could be used in three distinct ways in the three themes. The bird is therefore Albatross to identify the poet, a crow to refer to the colours of death, or an eagle to refer to Zeus. These three dynamic connotations attributed to animal images in *Les Fleurs du Mal* are the outcome of a Baudelairean anthropological path coming essentially from antiquity and the Bible, a result of the classical education of the poet. Most of these animal images exhibit a common characteristic, that of being images of a mythical bestiary.

Keywords:

Bestiary, *imaginaire*, myth, dynamism, anthropological path.

Résumé

Du bestiaire au mythe: Analyse d'un aspect de l'imaginaire Baudelairien dans *Les Fleurs du Mal*

La présente recherche prend en charge l'analyse d'un aspect de l'imaginaire baudelairien à travers la poésie de *Les Fleurs du Mal*. Cette analyse se fait selon une double articulation. Pour commencer, elle s'intéresse aux différentes images animales et aux trois thèmes auxquels elle renvoie: le thème de l'identification, de la peur face à la mort et de la fuite ascensionnelle vers un monde antique. A travers ces trois thèmes, le bestiaire baudelairien apparaît comme étant dynamique et mythique. En effet, une même image animale peut être employée de trois manières différentes dans les trois différents thèmes. L'oiseau se fait ainsi albatros pour identifier le poète, corbeau, pour renvoyer aux couleurs de la mort, ou encore, aigle, oiseau de Zeus. Ces trois connotations dynamiques attribuées aux images animales de *Les Fleurs du Mal*, sont le résultat d'un trajet anthropologique baudelairien essentiellement antique et biblique. Ce qui est le résultat de la formation classique de Baudelaire. Ces mêmes images animales, présentent dans leur grande majorité une même caractéristique, celle d'être des images d'un bestiaire mythique.

Mots clés:

Bestiaire, imaginaire, mythe, dynamisme, trajet anthropologique.

من الحيوانية إلى الأسطورة: تحليل جانب من جوانب الخيال البودلييري في ديوان "أزهار الشر"

يعتني هذا البحث بدراسة جانب من جوانب الخيال عند بودليير من خلال الصور الحيوانية في ديوانه المعنون "أزهار الشر". يتم هذا التحليل على مرحلتين، أولاً تهتم بمختلف الصور الحيوانية وبال مواضيع الثلاثة التي تستشف منها: التشخيص، الخوف من الموت، الهروب التصاعدي نحو عالم قديم. من خلال هذه المواضيع الثلاثة، يبدو الحيوانية البودلييري حيوانية ديناميكية و أسطورياً بالفعل، يمكن لنفس الصورة الحيوانية أن تشير إلى ثلاثة مواضيع في آن واحد. على سبيل المثال، يشخص العصفور، في صورة نورس، الشاعر؛ ويشير، في صورة غراب، إلى ألوان الموت، وفي صورة نسر، إلى الإله زوس. هذه الإيحاءات الديناميكية المسندة إلى الصور الحيوانية في "أزهار الشر" هي نتاج مسار أنثروبولوجي بودلييري ذوطبيعة أسطورية وإنجيلية أساساً. لمعظم هذه الصور الحيوانية ميزة مشتركة، وهي أنها صور من حيوانية أسطوري.

الكلمات المفتاحية:

حيوانية، خيال، أسطورة، ديناميكية، مسار أنثروبولوجي.