

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

*LE VOYAGE*  
(CXXVI) DE BAUDELAIRE :  
«*VULNERANT OMNES, ULTIMA NECAT*»  
OU LA VANITÉ  
DE FERMER UN RECUEIL

*UNE OASIS D'HORREUR DANS UN DÉSERT D'ENNUI !*  
LA MORT DE L'ART ET DE L'ARTISTE

*A*u dire de Vasari, en contemplant la médaille du pape Paul III Farnèse exécutée par Alessandro Cesari, Michel-Ange, pour marquer son admiration inconditionnelle, s'exclama que la mort de l'art était venue<sup>1</sup>. Bien que la formule soit rhétorique, elle contient l'idée que la perfection a partie liée à la mort<sup>2</sup>. Mais la mort de l'art veut dire qu'il appartient désormais

---

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, *Les Vies*, traduction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1984, vol. 7, p. 44.

au passé. Un tel événement final a bien le sens d'une mort.

Dans les *Leçons* de Berlin, Hegel présente ainsi une telle mort : « l'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu »<sup>3</sup>. L'art se dépasse lui-même à l'intérieur de lui-même, pour aller jusqu'à ce que Hegel appelle, à la fin des *Leçons*, son *Auflösung*<sup>4</sup>. Mais puisqu'il dépasse tout autant sa propre mort, il « voyage » prenant peut-être alors un *autre* sens. Car, dans Hegel lui-même, il ne meurt pas, ni la première, ni la seconde fois, sans survivre<sup>5</sup>. La conception cyclique de l'art, manifeste dans les *Vite*, a alimenté nombre de controverses sur le déclin de l'art<sup>6</sup>.

Le *Spleen* baudelairien sera l'exposition poétique de l'éternel retour, dans lequel chaque moment du temps et du monde est un double, une double mort. Le retour éternel de la même chose est l'image infiniment multiple de la mort. Tout n'est que double, duplication, reproduction, en somme multiplication. Chez Baudelaire, la conscience de l'être comme double donne lieu à une symétrie de toute chose régie par la réversibilité et le principe d'alternance : victime-bourreau, hommes-femmes, miroirs de toutes sortes, goût de la comédie et de la théâtralisation.

Nous abordons ici le poème *Le Voyage* comme la double mort de l'art et de l'artiste, à la fois que son éternel retour.

---

<sup>2</sup> Pascale Dubus, *L'Art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS, 2016, p. 15.

<sup>3</sup> Hegel, *Cours d'esthétique*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, vol. 1, Paris, Aubier, 1995, p. 1.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>5</sup> Emmanuel Cattin, *La mort de l'art. Art et Gelassenheit selon Hegel*, in *Esthétique et logique*, [édité par] Charlotte Morel, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 281-296.

<sup>6</sup> Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Turin, Einaudi, 1964.

Ce qui est exposé est la mort elle-même, dans un double-vivant de la mort. Baudelaire connaît le vertige du multiple. L'art n'est donc que « passion pour les images », c'est-à-dire amour continuellement déplacé et errant en doubles, amour exposé, lacéré dans la multiplication. Pour Baudelaire, il doit y avoir une sorte de mystère de La Trinité dans l'œuvre : l'unité multiple, le multiple dans l'unité. Baudelaire a connu et expérimenté tout le poids de l'éternel retour de la même chose. Le nom qu'il donne est multiple, ennui, *Spleen*, péché originel, mais sa logique fondamentale est celle d'un mal. Le sentiment de désespoir, dont Baudelaire est la proie, ne manquera pas de résister héroïquement à l'usage de l'allégorie. Si dans l'éternel retour de la même chose, l'homogénéité du temps donne lieu à l'ennui, dans l'œuvre et dans l'image, au contraire, a lieu, par une force prométhéenne, salvatrice et satanique la seule temporalisation possible. La vocation du poète, sous le double signe du choix et de la malédiction, est de pousser cette recherche jusqu'aux marges négatives et ténébreuses de l'absolu, jusqu'à « *Anywhere out of the world* », *Le Voyage (in fine)* CXXVI.

La structure interne des groupes de poèmes des *Fleurs du Mal*, et leur disposition dans un ordre, oblige le lecteur à un voyage de la vie à la mort, mais sans ordre narratif, sans transitions ni rappels artificiels. De même la structure du poème *Le Voyage* suit un ordre de vie et de mort. Avec ce poème, Baudelaire signe la modernité par une forme de mort de la poésie classique et l'avènement d'une poétique fragmentaire, libre. L'ironie du poète s'est accentuée et a ouvert la voie à un genre taillé sur mesure.

Tout le dix-neuvième siècle (se) pense non seulement sur la base de la « mort de Dieu », mais fondamentalement par

l'intermédiaire d'une idée régulatrice, c'est l'avènement de l'homme supérieur (Nietzsche), de l'homme-Dieu (Feuerbach, Marx), de l'Unique (Stirner) d'une humanité en voie de divinisation de soi dans sa propre religion (Comte). Or, ce qui caractérise cette époque pour Baudelaire, c'est le culte de la matière ainsi que l'opération sur la matière. D'autre part une caractéristique du moderne est la dissipation. C'est le risque que court la subjectivité moderne, la perte et la dissémination de son âme et de sa singularité. En ce sens, *Hygiène* réunit des conseils que Baudelaire se prodigue à lui-même concernant la morale du créateur, le soin qu'il doit prendre avec son corps et avec son âme ; il témoigne de sa conscience angoissée par la mort. Le but est de s'encourager dans le travail.

On s'étonne de l'étrange fascination que Baudelaire peut exercer sur ses lecteurs, même dans des situations dangereuses où le combat contre les forces de destruction<sup>7</sup> et de mort semble devoir s'établir en dehors de toute poésie. La mort est la révélation de l'échec dans la recherche sublime ; le Mal a triomphé et la mort sera la solution à toutes les inquiétudes. Baudelaire vit avec l'idée de la mort, une mort qu'il désire souvent. Cette obsession funèbre le suit. Il suffit de lire le poème en prose *Le Vieux Saltimbanque* ; le vieux saltimbanque est, comme l'a montré Jean Starobinski<sup>8</sup>, un garant allégorique, une figure du poète. L'ennemi est le Temps, la Mort, le Démon, les remords, le *Spleen* et tous à la fois. Jeanne représente l'amour sensuel, cet amour phy-

---

<sup>7</sup> Baudelaire intéresse beaucoup pendant les années de l'Occupation ; il intéresse Fondane, Sartre et Benjamin.

<sup>8</sup> Jean Starobinski, *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Adaba, 2007.

sique qui est un moyen de sortir du *Spleen*, comme l'est le vin ou « les paradis artificiels », mais on peut parler pour Baudelaire, comme pour Mallarmé, de « la chair triste », formule du premier vers de *Brise marine*.

*L'Invitation au voyage* (XLIX) recrée l'espace du voyage à l'œuvre d'art, vers l'utopie. Le mouvement du voyage s'est étendu de la rêverie à la vision qui se perd dans la lumière. Le mouvement du voyage arrive également au lecteur sous forme de musique avec le rythme du poème. Les voyages de Baudelaire sont imaginaires, mais ils expriment l'expérience du déracinement. Dans le poème *Le Voyage* (CXXVI), Baudelaire évoque la passion de ces voyageurs qui, dès l'enfance, rêvent d'explorer la totalité du monde : « Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit ». Avec plus de réalisme, le poète décrit, sur la base de ses souvenirs, l'ambiance des départs des bateaux, mais ce qui unit tous les passagers, c'est qu'ils ne vont pas à un endroit concret, mais qu'ils partent tous pour fuir ; ils cherchent l'évasion absolue : « Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons, / De leur fatalité jamais ils ne s'écartent / Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons ! ». Mais ce n'est qu'au début que l'âme est distraite par le spectacle des civilisations exotiques ; puis elle découvre que derrière les différences superficielles, l'humain est égal partout et lui apporte l'image de sa propre misère. C'est pourquoi seule la mort peut offrir à l'âme une véritable évasion : « Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! »

*Le Goût du néant*, de façon belle et singulière, c'est le poème de la vieillesse, l'un des poèmes les plus désespérés de Baudelaire, expert dans l'art d'exprimer l'idée du Temps aidé

du rythme poétique. Le Temps avale tout. « Dans toute son œuvre il y a un lien profond entre le temps et la mort »<sup>9</sup>. Le temps et la mort réunis apparaissent dans *L'Horloge* (LXXXV) « Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible » et dans *L'Ennemi* (X) « Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie ». Le thème peut être relié à la thématique générale de la difficulté créatrice de Baudelaire pour qui le temps, au moment de créer, passe trop vite.

Mis à part la répulsion physique, l'idée de la mort ne semble pas angoisser Baudelaire. Dans la section *La mort*, il reprend l'idée très ancienne de la mort comme suprême consolatrice : « C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre » *La Mort des pauvres* (CXXII). Les morts conservent le pouvoir d'avoir des sentiments « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse, » (C) « Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs, ». Dans le long poème *Le Voyage* (CXXVI), la mort est une porte vers une nouvelle réalité où le *Spleen* n'a pas sa place : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre ! / Ce monde nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! » ; et il semble que ce qui l'attire de l'au-delà n'est pas la promesse du paradis éternel, mais le mystère absolu.

Cependant, le poète saisit la possibilité de la déception ultime de l'art et de la propre mort ; que l'au-delà soit comme ce monde, le territoire du *Spleen*, du vide et de l'ennui : il imagine sa propre mort, il attend l'instant final avec un mélange d'horreur et d'angoisse mais le rideau se lève sur une scène

---

<sup>9</sup> Giovanni Dotoli, *Le voyage de Baudelaire, un poème-clé*, Paris - Alberobello, L'Harmattan - AGA, 2022, p. 51.

vide, et la vérité froide de la mort se révèle très décevante : « Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? La toile était levée et j'attendais encore. » *Le Rêve d'un curieux* (CXXV).

AU FOND DE L'INCONNU POUR TROUVER DU NOUVEAU !  
VALEUR TESTAMENTAIRE DU POÈME

Selon Dastur<sup>10</sup>, c'est seulement dans *De la grammatologie* de Derrida que l'écriture au sens « étroit » et la parole ont le même mouvement de différence nommé « trace » qui ouvre la temporalisation du temps. Derrida indique qu'il continue malgré tout de la nommer simplement « écriture », « parce qu'elle communique essentiellement avec le concept vulgaire de l'écriture », lequel « n'a pu historiquement s'imposer que par la dissimulation de l'archi-écriture »<sup>11</sup>. Car ce qu'implique l'écriture n'est rien d'autre que la mort elle-même, dans la mesure où le rapport à la mort constitue la « structure concrète du présent vivant »<sup>12</sup>. Comme l'explique Derrida dans *La Voix et le phénomène*, si l'intention du vouloir-dire peut fonctionner « à vide » et s'il n'est nul besoin de recourir à l'intuition pour comprendre un énoncé, comme le déclare Husserl, cela veut dire que « ma mort est structurellement nécessaire au prononcé du *Je* »<sup>13</sup>. Nous rencontrons par conséquent ici l'idée paradoxale que la parole requiert la mort du sujet parlant, la parole en tant que telle

---

<sup>10</sup> Françoise Dastur, *Derrida et la question de la présence : une relecture de La Voix et le phénomène*, « Revue de métaphysique et de morale », 2007/1 (n° 53), p. 5-20.

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 83.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 90-91.

et non pas seulement l'« écriture », parce que, comme elle, il implique la mort du locuteur, son absence radicale.

Mais une telle « métaphysique de la présence » est le fait aussi des poètes, qui pourraient ne pas être enclins à renoncer, même lorsqu'ils jouent avec les mots, à dire quelque chose. La présence de l'être poétique lui-même qui, comme Heidegger le soulignait, n'est pas déjà « mort », mais au contraire continuellement en train de mourir<sup>14</sup>. Pour Derrida, qui oppose de manière radicale la vie et la mort, la présence et l'absence, nous sommes depuis toujours et pour toujours exilés dans le labyrinthe de la représentation sans espoir de pouvoir jamais en sortir pour accéder au « soleil de la présence » ; c'est pourquoi, selon lui, nous ne parlons que « pour suppléer l'éclat de la présence »<sup>15</sup>. Selon lui, la vie doit constamment composer avec la mort et n'est en tant que telle rien d'autre que cette « économie de la mort » qui implique que « tout graphème est d'essence testamentaire »<sup>16</sup>.

La valeur testamentaire du poème *Le Voyage* s'établit tout au long de ses strophes. Le poète veut laisser trace de son parcours, de son *moi* et du *nous* (le même nous de *Mon cœur mis à nu*). Ce sont ces traces scripturaires, ce lien de la mort à l'écriture, qui apparaissent dans le poème, à la manière des chants des *Laudi*, chants funèbres que les confréries de pénitents chantaient durant la marche du convoi, « forme d'oralité rituelle à l'encontre de l'âme des défunts »<sup>17</sup>. Nous pouvons

---

<sup>14</sup> Martin Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, *Gesamtausgabe*, tome 20, Frankfurt am Main, Klostermann, 1979, p. 437-438. Cité par Françoise Dastur, op. cit.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, cit., p. 117.

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, cit., p. 100.

<sup>17</sup> Estelle Doudet, *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, [édité par] Estelle Doudet, Paris, PUPS, 2005, p. 27.



dire, comme le jugement que portait Derrida sur Ricoeur dans *La Métaphore vive* : « Le coup de maître, ici, est d'entrer dans la métaphorique non par la porte de la naissance, mais si j'ose dire, par la porte de la mort »<sup>18</sup>. Pour Baudelaire, c'est le poète qui gardera le souvenir, magnifié et spiritualisé. La forme qu'il crée ne périra pas. À la présence de la mort succède la certitude que ce qui a été créé par l'esprit ne meurt pas « Ce qui a été créé par l'esprit est plus vivant que la matière » *Fusées* ; « Toute idée est, par elle-même, douée d'une vie immortelle, comme une personne. Toute forme créée, même par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme », *Mon cœur mis à nu* ; « Un homme de génie, mélancolique, misanthrope, et voulant se venger de l'injustice de son siècle, jette un jour au feu toutes ses œuvres encore manuscrites. Et comme on lui reprochait cet effroyable holocauste fait à la haine, qui, d'ailleurs, était le sacrifice de toutes ses propres espérances, il répondit : Qu'importe ? ce qui était important, c'était que ces choses fussent *créées* ; elles ont été créées, donc elles *sont*. » « Visions d'Oxford », *Les paradis artificiels*.

*FRÈRES QUI TROUVEZ BEAU TOUT CE QUI VIENT DE LOIN !*  
INCANTATION À LA MORT

*Vers de la Mort*, Hélinant de Froidmont nommait ainsi son incantation<sup>19</sup> à la mort au XII<sup>e</sup> siècle, et Robert le Clerc

---

<sup>18</sup> Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 362.

<sup>19</sup> Estelle Doudet, *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, cit.

d'Arras fait de même au XIII<sup>e</sup> siècle. Le jeu de mots latent fait entendre la pourriture du cadavre, la vermine, et la puissance du chant, de la poésie. Comme pour Baudelaire, la vie et la mort, catégories de la vie, l'une et l'autre apparaissent comme le « lieu d'émergence d'un principe irréductible »<sup>20</sup>. *Charogne* (XXIX) est le poème de la décomposition de la chair, c'est aussi celui de la forme conquise à travers l'art et l'amour, malgré la mort<sup>21</sup>. La seule réaction négative de Baudelaire face à la mort est le dégoût : dégoût physique face à l'horreur de la décomposition. Le plaisir érotique est considéré comme une ivresse passagère, qui porte avec elle le goût de la mort.

Baudelaire va au-delà de la preuve que la mort et la vie sont indissociables ; la mort est au cœur même de la vie. L'image du ver, symbole de la pourriture des organismes, est omniprésente dans *Les Fleurs du Mal* – le soleil est un « père nourricier » qui « dans les champs réveille les vers et les roses » (*Le Soleil* LXXVII) ; l'agent de vie fait fleurir les roses, mais stimule l'activité des vers. L'image du ver et de la putréfaction apparaît de façon frappante dans ce poème.

En conséquence, la vie et la mort, l'une et l'autre requièrent l'expression directe mais hautement signifiante des mythes dont le langage « s'applique avec prédilection à ces grandes questions auxquelles la science positive ne peut pas répondre [...] : que devenons-nous après la mort ? D'où venons-nous ? »<sup>22</sup>. Pour Philippe Ariès, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>20</sup> Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Paris, Payot, vol. I, 1993, p. 497.

<sup>21</sup> Javier del Prado y José Antonio Millán (eds.), *Baudelaire. Obras completas*, Madrid, Espasa, 2000.

<sup>22</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international, 1979, p. 35.

la perception de la mort s'accompagne alors d'une certaine dramatisation car elle est perçue « comme une transgression » qui arrache l'homme au quotidien, « Désormais, elle est rupture »<sup>23</sup>. Une poétique du passage<sup>24</sup>, de seuil et franchissement. Certes, il s'agit de 'topoi' qui font appel à toute une tradition : on songe à Ulysse franchissant les eaux du fleuve Océan dans le chant XI de l'*Odyssée* pour parvenir au pays d'Hadès, à Dante interdit devant la porte de l'Enfer dans *La Divine Comédie*, ou de façon plus générale à « l'hydrographie fantastique »<sup>25</sup>, analysée par Pierre Brunel, et qui caractérise le monde des Enfers dans l'imagination antique. Il s'agit de la même qui soutient toute l'intertextualité de « Levons l'ancre ! ». On ne doit pas oublier que le passage est aussi « le glissement » insensible de « l'antique au moderne, de la Bible à Thomas de Quincey, un Thomas de Quincey d'ailleurs nourri de lectures antiques, de Sophocle à Tite-Live »<sup>26</sup>. Mais ils s'investissent de valeurs nouvelles : « Toute frontière franchie est une dimension gagnée, y compris la frontière de la mort, qui accroît elle aussi le terrain de parcours de l'imaginaire »<sup>27</sup>. Mort dans les eaux, implique bien évidemment le rituel périlleux du passage, réactualise la dialectique majeure de l'engloutissement et de l'émergence, qui préside à toute réflexion sur la mort dans l'imaginaire<sup>28</sup> létal que développe

---

<sup>23</sup> Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 52.

<sup>24</sup> Pascale Auraix-Jonchière, *Mythologies de la mort*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 10.

<sup>25</sup> Pierre Brunel, *L'Évocation des morts et la descente aux Enfers*, Paris, Sedes, 1974, p. 86.

<sup>26</sup> Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, PUPS, 2007, p. 11.

<sup>27</sup> Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, cit., p. 500.

<sup>28</sup> Michel Vovelle, *Mourir autrefois*, Paris, Gallimard, 1990, p. 218.

le XIX<sup>e</sup> siècle. « Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ; / La fête qu'assaisonne et parfume le sang » nous montre le bourreau, en liaison toujours avec un fantasme de décapitation, et qui exprime le principe de dissociation dont souffrent les enfants du siècle, en désaccord avec leur temps. Une étrange palingénésis du mythe d'Orphée permet de réécrire l'histoire, en faisant du régicide le symbole paradoxal du progrès dans et par la violence.

Quoi qu'il en soit, la mort se présente, en un siècle marqué par la distorsion, comme une figuration de l'étrange. Induisant un brouillage de toutes les catégories, la thanatographie romantique se fait alors le miroir d'un malaise collectif, d'une inéluctable confrontation avec 'l'autre', révélatrice de toutes les formes de tensions qui marquent l'imaginaire du siècle. Comme souligne Pascale Auraix-Jonchière, les figures de l'errance, de la diffraction, du décentrement, comme Médée, la sorcière funèbre, renvoient à cette étrangeté tragique. Car la mort est désordre, déterritorialisation absolue, en conformité avec un siècle surgi d'une fracture diversement interprétée.

Pour Baudelaire, l'expérience esthétique est une expérience tragique d'éros et thanatos<sup>29</sup>. Mais il y a, en même temps, dans le poème *Le Voyage* qui nous occupe, une recherche de l'art de bien mourir. L'émergence de cette nouvelle sensibilité européenne vient du tout début du XVI<sup>e</sup> siècle ; une vision devant la vie et la mort nommée « l'art de bien mourir ». Cette dernière provient d'une attitude générale, celle d'une « [...] recherche du bien vivre à la

---

<sup>29</sup> Frédérique Malaval, *Les figures d'éros et de thanatos*, Paris, L'Harmattan, 2003.

lumière du bien mourir »<sup>30</sup>. Puisque l'aventure même de la culture est dans l'élaboration d'un rapport à la mort : « lui faisant place et trouvant dans cette place la possibilité de la déplacer »<sup>31</sup>, pour Baudelaire, il faut écrire, créer. Écrire sur la mort est le grand voyage dans la vérité de la société des extravagants<sup>32</sup>. Dans les pays des « extravagants », la culture est une seconde nature, et peut-être la nature était-elle déjà une première culture. Le naturel, si naturel il y a, n'est que le masque suprême de l'art.

*Hygiène. Conduite. Morale.* – À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, pour l'oublier : le plaisir et le travail. Le plaisir nous use. Le travail nous fortifie. Choisissons. [...] Il n'y a de long ouvrage que celui qu'on n'ose pas commencer. Il devient cauchemar<sup>33</sup>. Le naturel c'est chanter la mort. À qui veut chanter la mort, quel que soit le sens que l'on puisse donner à ce verbe selon les contextes, se pose avec une acuité particulière la question de la construction du poème. « Celle-ci passe en grande partie par une maîtrise des figures de style appropriées, [...] diverses sortes de périphrases propres à dire la mort »<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Giolio Einaudi Editore, Torino, 1977, p. 62.

<sup>31</sup> Myriam Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Acte Sud, 2019.

<sup>32</sup> Encarnación Medina Arjona, *Baudelaire, entre le 'cœur mis à nu' et l'ars bene dicendi*, in *Baudelaire un moderne de 200 ans*, sous la direction de Pierre Brunel, Giovanni Dotoli & Mario Selvaggio, Paris, Hermann, 2022, p. 47-59.

<sup>33</sup> Charles Baudelaire, *Hygiène, Œuvres Complètes*, texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., 1, p. 669.

<sup>34</sup> Agathe Sultan, Razós de plorar. *Pour une réflexion sur le rythme des planhs* (XII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> s.), in *La muerte de los príncipes en la Edad Media*, Fermín Miranda García & María Teresa López de Guereño Sanz, Casa de Velázquez, 2020, 129-139, p. 131.

Mais, en dehors de la connaissance de Baudelaire des figures appropriées, nous rappelons aussi la maxime du poète à la deuxième section intime de *Mon Cœur mis à nu*, à ce « premier venu, pourvu qu'il sache amuser, a le droit de parler de lui-même » que nous nous permettons de relier à la condamnation par Montaigne de la « vanité des paroles ». Nous le voyons tout au long du texte de Baudelaire ; plus le refus de la vanité de parole est grand, plus grande et plus recherchée est la vanité du concept d'écriture. Cette position exclut, dès le départ, le mythe d'un art, d'un style « naturel ».

Sachant que la poésie de Baudelaire n'est pas une pensée qui produit des vérités, mais qu'il ne s'agit pas non plus d'un habit illusoire, on cependant « penser avec » le poète<sup>35</sup>. Et avec *Le Voyage* on peut penser la vie et la mort. L'image ne reproduit jamais simplement un monde ; il y a un temps-mouvement dans toutes les constructions de la prose. L'image, chez Baudelaire, est un parcours – c'est ce qu'annonce, à manière de résumé, les vers « Amer savoir, celui qu'on tire du voyage ! / Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image : / Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ! »<sup>36</sup>. Le passage irréversible du temps et la certitude de la mort sont, probablement, les deux sources d'angoisse les plus anciennes de l'humanité. Chez Baudelaire, le temps objectif est remarquable par la vitesse implacable avec laquelle il passe. En revanche, la durée est souvent, pour lui, un sentiment de temps mort, inerte, qui s'écoule ainsi qu'une répétition ou un effort

---

<sup>35</sup> André Hirt, *Baudelaire : l'exposition de la poésie*, Paris, Kimé, 1998.

<sup>36</sup> *Le Voyage, Les Fleurs du Mal*, CXXVI.

héroïque qui arrache le nouveau à l'éternel retour du même. De même que le Moyen Âge, n'ignorant ni les thèmes classiques ni les motifs classiques, les adapte à son goût moderne (c'est ce que nous propose Panofsky, *Essais d'Iconologie*<sup>37</sup>) le Vieillard Temps, selon Panofsky<sup>38</sup>, est cette figure à tort réputée classique, qui a réussi à survivre à l'élimination massive des sujets humanistes par l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutes ces représentations de l'idée de Temps sont présentes dans l'œuvre baudelairienne. Dans *Le Voyage* il nous semble qu'il a choisi les deux figures : le jeune et le vieux capitaine. En gros, l'Antiquité représentait le Temps sous deux formes : comme *Kairos*, c'est-à-dire comme cet instant décisif qui marque un tournant dans la vie des êtres humains ou l'évolution de l'univers – illustré par la figure de l'Opportunité (un homme, nu à l'origine, jeune d'ordinaire, qui passe à la hâte) – ; pourvu d'ailes aux épaules et aux talons, il avait pour attribut une balance et, à une époque un peu plus tardive, une ou deux roues<sup>39</sup>. L'Occasion, la jeunesse, justement comme à l'occasion de quelque passante, c'est, selon Bonnefoy dans *La vérité de parole*, justement se résigner à la voir passer devant soi « mystérieuse », et le remords dont on a tant désiré qu'il cesse « n'en est que plus violent tout de suite »<sup>40</sup>.

Quant à ce vieux capitaine, parfois, le Vieillard Temps est une figure qui n'indique que la fuite du Temps (les saisons, les années, les siècles) ; dans d'autres cas le personnage

---

<sup>37</sup> Erwin Panofsky, *Essais d'Iconologie*, Paris, Gallimard, 2005, [1939], p. 105.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>40</sup> Yves Bonnefoy, *La vérité de parole et autres essais. Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 400.

a assumé le rôle soit d'un destructeur, soit d'un Révéléateur, mais ce qui nous semble intéressant c'est cette puissance cosmique qui assure une continuité entre un cycle de procréation et un autre de destruction.

C'est donc seulement en détruisant des valeurs illusives que le Temps peut remplir sa mission de dévoiler la Vérité. C'est seulement en tant que principe d'altération qu'il peut révéler son pouvoir vraiment universel. À cet égard, les représentations du Temps par Poussin<sup>41</sup> n'éliminent pas les pouvoirs destructeurs du Temps au profit de la force créatrice, mais rassemblent en un tout unique ces fonctions contraires. L'image du Temps chez Poussin demeure une synthèse entre l'*Aion* classique et le Saturne médiéval.

À la manière de Poussin, Baudelaire a donné au Temps, d'autres possibilités. D'une part, une multiplicité d'images évanescences à travers le parfum. Nous basons notre affirmation sur l'observation que Bonnefoy, dans *Lieux et destins de l'image*<sup>42</sup>, manifeste à propos de la richesse et la liberté que le parfum et la musique apportent aux images littéraires.

À mi-chemin entre Pierrot et Arlequin (le vagabond et le clown<sup>43</sup>), le Saltimbanque de Baudelaire, comme le « vieux capitaine » est l'homme voyageur, âgé, qui, malgré lui (« ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite »<sup>44</sup>) assume la fonction de révéler la fin du voyage. *Le*

---

<sup>41</sup> Quand il dépeignit l'instant fatidique où Phaéon réclame le char du Soleil, Poussin substitua le personnage du Vieillard Temps aux multiples personnifications individualisées qu'avait assemblées Ovide, dont la description lui servit de modèle.

<sup>42</sup> Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 216.

<sup>43</sup> Russell S. King, *The poet as clown: Variations on a theme in nineteenth-century French poetry*, « Orbis Litterarum », 3, 2007, p. 238-252.



*vieux saltimbanque* de Baudelaire n'habite plus la frontière entre deux mondes, celui du corps et des mots, celui de la création et de l'échec ; il est loin de la contradiction du jeune saltimbanque. Nous pensons donc à la possibilité d'une première idée de représentation du Vieillard Temps (démunis des attributs de l'histoire de l'art, seulement « âgé ») comme Révélateur. Et c'est bien la tradition culturelle (l'importance et la valeur du personnage saltimbanque au XIX<sup>e</sup> siècle) qui fournit les catégories à Baudelaire pour qu'il retrouve dans son œuvre une virtualité référentielle, solidaire de la représentation<sup>45</sup> du moi. L'analyse de Beaujour nous rappelle encore Baudelaire lorsque nous lisons que l'écrivain qui se retire du monde pour essayer de dire qui il est « se trouve rapidement pris entre deux limites : celle de sa propre mort, et celle de l'impersonnel, constitué par les catégories les plus générales et les plus anonymes, médiatisées par un langage qui appartient à tous »<sup>46</sup>, et ceci parce que l'écrivain n'ose pas faire face à sa propre vérité. Mais le « vieux capitaine » est, à ce moment, celui qui mène à l'inconnu « pour y trouver du *nouveau* ! ». Et, si « L'ombre de la mort [...] elle est bien plutôt l'ombre menaçante du non-sens, la nuit de l'absurdité et de l'inintelligibilité qui obscurcit l'existence »<sup>47</sup>, cependant, dans *Le Voyage* de Baudelaire, le Pays des Morts a plus l'air d'« un

---

<sup>44</sup> *Le Vieux Saltimbanque, Le Spleen de Paris*, XIV.

<sup>45</sup> Encarnación Medina Arjona, *Baudelaire, Aion et le Vieillard Temps thèmes et motifs pour un portrait*, in *Temps, texte et image*, Actas del XIX Coloquio de la APFUE (Madrid, 21-23 abril, 2010), sous la direction de José Manuel Losada Goya, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 543-554.

<sup>46</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 13.

<sup>47</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, textes réunis par Gilles Ernst, Nancy, Paris, Flammarion, 1977, p. 69.

*locus amoenus* »<sup>48</sup>, le lieu d'« une source de savoir »<sup>49</sup>, « où la mort, plus encore qu'elle ne punit une faute, vient résoudre toutes les dissonances en une harmonie »<sup>50</sup>.

AUX YEUX DU SOUVENIR QUE LE MONDE EST PETIT !  
UNE VANITÉ LITTÉRAIRE DE BAUDELAIRE

Comme une Vanité littéraire, à la manière de l'ouvrage de Michel Butor<sup>51</sup>, *Le Voyage* de Baudelaire vient, sans le manifester, nous rappeler « la corbeille » de l'Ambrosienne, *Les Ambassadeurs* de Holbein, *Leçons d'anatomie* de Rembrandt, *Radeau de la méduse* de Géricault. Peindre, écrire, philosopher : « une façon de se familiariser avec l'idée de la mort ; « dernières paroles » ; on signe, on conclut sa vie avec une formule ou une attitude »<sup>52</sup>. Que mourir c'est apprendre à philosopher ? à écrire<sup>53</sup> ? « Faire de la peinture, ou de la littérature, ce serait donc bien apprendre à mourir »<sup>54</sup>.

*Les Fleurs du Mal* ne seraient-elles pas des objets de méditation, à la manière des crânes ? Vanité. Vanité. Baudelaire viendrait nous dire : « Il est plus tard que vous ne pensez »<sup>55</sup>. *Le Voyage* semble une dérivation artistique du tombeau poétique<sup>56</sup> à propos de lui-même. Le tombeau poétique revient

---

<sup>48</sup> Isabelle Casta, *Nouvelles mythologies de la mort*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 11.

<sup>49</sup> Gilles Ernst, *La mort en toutes lettres*, textes réunis par Gilles Ernst, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983. p. 37.

<sup>50</sup> Laurent Versini, *La mort comme thème romanesque dans le XVIII<sup>e</sup> siècle français*, in *La mort en toutes lettres*, cit., 95-108, p. 107.

<sup>51</sup> Michel Butor, *Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Paris, Balland, 1980.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 64

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 86.

dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>. Comme le signale Walter Benjamin à propos de l'allégorie baudelairienne, il s'agit « d'arracher les choses à leurs corrélations habituelles »<sup>58</sup>. « C'est au Léthé que les ombres puisent traditionnellement l'oubli mais la force de la rime a autorisé la modification pour Orphée »<sup>59</sup>. Le dispositif de la vanité repose sur cette même autorité paradoxale qui est aussi celle de la mélancolie. L'ambivalence de l'autorité mélancolique, dans ce qu'elle a de plus « choquant », de plus « provocant », est, pour Benjamin, la disposition principale de l'expression allégorique, et l'origine de sa richesse formelle »<sup>60</sup>. L'allégorie s'est intériorisée et Baudelaire, en devenant le héros de sa propre mélancolie, est devenu un héros historique. Ce ne sont plus alors les guerres ou la grande peste qui marquent l'histoire mais le sentiment d'un monde qui accumule ruines sur ruines<sup>61</sup>. C'est la fonction du poème *Le Voyage*, comme de l'œuvre d'art que de « recueillir » ce qui reste. La remémoration, dans cette nouvelle configuration historique, prend alors la place du crâne de l'allégorie baroque<sup>62</sup>. Le processus de recueillement baudelairien, fonctionne donc, pour Walter Benjamin, comme dispositif de vanité. L'œuvre allé-

---

<sup>56</sup> Marik Froidefond - Delphine Rumeau, *Tombeaux poétiques et artistiques. Fortune d'un genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 7.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>58</sup> Walter Benjamin, *Zentralpark*, in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1983, p. 227.

<sup>59</sup> Marie Blaise - Sylvie Triaire, « *Le grand faiseur, rue Massacre* » : poétiques, in *Vanités, compositions de la fin*, sous la direction de Marie Blaise & Sylvie Triaire, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, p. 192.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>62</sup> *Ibid.*

gorique arrête le temps, le fige pour faire apparaître l'objet, comme le dira Mallarmé, dans une « neuve atmosphère »<sup>63</sup>. « Il est important que le 'nouveau' chez Baudelaire ne contribue nullement au progrès »<sup>64</sup>, cependant, s'il n'y a qu'une nouveauté radicale, et que « c'est toujours la même : la mort »<sup>65</sup>. Ainsi, face à la mort de l'art, en tant que fin (dernier poème) des *Fleurs du Mal*, parce que tout est écrit, tout a été publié, Baudelaire annonce le 'nouveau'. *L'Horloge* (1840), poème de Théophile Gautier, transcrit une inscription de l'église d'Urrugne « qu'avait vue Théophile Gautier et qui impressionnait tant Baudelaire »<sup>66</sup> : « *Vulnerant omnes, ultima necat* », « Toutes les heures blessent, une dernière tue ». La dernière page des *Fleurs du Mal* doit tuer l'art, tuer le vieux ; il doit léguer une page qui puisse rivaliser<sup>67</sup> avec la danse macabre ou avec les morts de Goriot ou d'Emma.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>64</sup> Walter Benjamin, *Zentralpark*, cit., p. 247.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>66</sup> Marie Blaise - Sylvie Triaire, « *Le grand faiseur, rue Massacre* » : poétiques, in *Vanités, compositions de la fin*, cit., p. 86.

<sup>67</sup> Laurent Versini, *La mort comme thème romanesque dans le XVIII<sup>e</sup> siècle français*, cit., p. 95.