

TEXTE D'ORAL n° 11 : poème « Spleen », tiré du recueil *Les Fleurs du Mal* (1857-61) de Charles Baudelaire
VERSION de COURS**« Spleen », « Quand le ciel bas et lourd... », poème 78 de la Section 1 « Spleen et Idéal ».**

- [STROPHE 1] 1. Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle¹
2. Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis²³,
3. Et que de l'horizon embrassant tout le cercle⁴

¹ Dans ce poème du spleen, de la dépression, du renoncement, le ciel perd ses qualités idéales de refuge élevé des belles âmes souffrantes. Le ciel est bouché, fermé, il n'est plus cet espace infini où l'âme peut se dilater, se régénérer, il est l'obstacle lui-même, la fermeture, le « couvercle », pour reprendre ce mot trivial, antipoétique qui est utilisé par Baudelaire dans cette comparaison initiale ("comme un couvercle", cette précision porte sur le verbe "peser" et décrit la façon dont le ciel pèse. Le verbe "peser" de la subordonnée comparative est sous-entendu: "comme pèse un couvercle"). Puisqu'il n'y a pas de place pour l'idéal, le rêve, l'envol, la fuite, puisque rien, ici, ne peut soulager, apaiser la douleur, tout le vocabulaire va être celui de la souffrance, du corps, de la bestialité, du confinement, de la claustrophobie, de l'échec. Toutefois, comme on va le voir vers après vers, les moments vécus, au présent, sont atroces, mais le récit de ces instants dans le poème est entièrement musical. Cet poème est une marche funèbre mélodieuse, une sorte de « Te deum » (messe des morts) athée, solennel et ironique. Le premier vers comporte des sonorités volontairement dissonantes avec le martèlement des « k » : « Quand, comme, cou ver cle », renforcé par la consonne « p ». Toutes ces consonnes sont des consonnes « occlusives », ou « explosives » (modalités de prononciation dans la bouche). La répétition d'un même son consonantique est appelée une allitération (la répétition d'un même son vocalique est appelée une assonance). Ce martèlement peut être la reproduction du cognement du cœur de la personne en pleine crise d'angoisse, ou l'équivalent du battement de tambour de la marche funèbre, ou les coups de marteau qui ferment le cercueil, ou le son lent et grave du tocsin, la sonnerie grave et lente d'alerte des clochers d'église en cas de catastrophe. On trouve les cloches au vers 13. On note l'assonance « ou-ou » (« lourd », « couvercle ») qui rappelle le cri de la chouette, animal considéré dans l'ancienne culture populaire comme un messenger du diable. Dans le poème « Chant d'automne », on trouve des impressions similaires : "Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;/ Adieu, vive clarté de nos étés trop courts ! J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres/ Le bois retentissant sur le pavé des cours. [...] J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;/ L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd./ Mon esprit est pareil à la tour qui succombe/ Sous les coups du bélier infatigable et lourd./ Il me semble, bercé par ce choc monotone, Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part./ Pour qui ? [...]" ("Chant d'automne", section). Le premier mot du poème, "Quand", qui est une conjonction de subordination de temps, introduisant une proposition subordonnée conjonctive circonstancielle de temps, est répété au début des vers 1, 5 et 9, et repris par les "que" aux vers 3 et 11 : ces répétitions forment une anaphore, qui amplifie sonorement le martèlement du premier vers. Cette anaphore explosive amplifie la sensation de menace qu'éprouve le poète, bien décrite dans le poème "Chant d'automne" cité ci-dessus. La longue phrase qui commence avec ce premier vers va se dérouler sur quatre strophes, car la proposition principale de cette phrase complexe n'arrive qu'au vers 13 : "Des cloches tout à coup sautent avec furie". Les trois premières strophes ne sont que des propositions subordonnées circonstancielle de temps, ce qui crée une attente de plus en plus désagréable pour le lecteur, qui ne sait pas ce que la phrase va dire. Cet effet d'attente pénible, d'essoufflement de la voix, est bien sûr voulu. C'est le moyen pour Baudelaire de faire vivre la sensation de malaise à son lecteur. Avec ce premier vers se met aussi en place le recours aux sensations physiques, qui est une dimension centrale de la poésie de Baudelaire : ici, c'est le toucher (oppression de l'embrassement et du pesant couvercle), la vue bouchée (le jour noir) et l'ouïe, avec les gémissements de l'esprit déprimé. On remarque que Baudelaire n'a pas choisi ici la forme du sonnet, car elle ne se prête pas au développement lent et répétitif de la chanson, comme ici.

² Ennui : Le mot a ici un sens plus fort que le sens du Français courant (le sens du mot au 17^e siècle, dans les tragédies de Racine). L'ennui, c'est une torture morale, et un dégoût de tout.

³ Le vers 2 est formé sur un modèle sonore complètement différent, ce qui mime le sens du vers : on n'est plus du côté du marteau qui cloue le couvercle, l'oppression, mais du côté de celui qui est enfermé dessous, l'opprimé : les sons se font liquides (« l », « l'esprit », « longs »), chuintants (« j », « gémissant ») et l'assonance est en « i », voyelle stridente : « esprit », « gémissant », « ennuis ». Ici le temps s'étire, comme les sons, avec les répétitions de voyelles nasales « an, en, en » (« gémissant », « en », « ennuis ») et les diphtongues (ou semi-consonne + voyelle) « oi » (« proie ») et « ui » (« ennuis »).

⁴ « Que » reprend « quand ». Le sujet du verbe au participe présent « embrassant » est toujours le ciel du vers 1. Le ciel embrasse tout le cercle de l'horizon, et le bouche, donc, puisque ce ciel est un couvercle. Le verbe « embrasser », qui peut avoir un sens très positif reçoit ici un sens négatif : cette « étreinte » du ciel qui s'empare de l'horizon et l'immobilise est une étreinte imposée, qui emprisonne. On voit ici comment Baudelaire renouvelle l'image usée de la ligne d'horizon comme point de rencontre de la terre et du ciel.

1STMG – « Spleen », « Quand le ciel bas et lourd... », COURS, suite 1...

[STROPHE 1] 4. II nous verse⁵ un jour noir plus triste que les nuits⁶ ;

[STROPHE 2] 5. Quand la terre est changée en un cachot humide⁷,

6. Où l'Espérance, comme une chauve-souris,

7. S'en va battant les murs de son aile timide

8. Et se cognant la tête à des plafonds pourris⁸ ;

[STROPHE 3] 9. Quand la pluie étalant ses immenses traînées⁹

10. D'une vaste¹⁰ prison imite les barreaux,

11. Et qu'un peuple muet¹¹ d'infâmes araignées

⁵ Par l'action de « verser », qui s'exerce de haut en bas, c'est le ciel bouché et pesant qui continue à exercer une action écrasante sur l'esprit prisonnier de la terre : l'esprit est celui qui reçoit, qui subit, qui est recouvert de cette noirceur liquide. Le mot verser est métaphorique, puisqu'il transforme le jour venant du ciel en une substance liquide. Joint au mot de « couvercle » qui évoque quelque chaudron géant, on se demande si Baudelaire n'a pas en tête une nuit de sorcières, ce qu'on appelle le sabbat en sorcellerie. On retrouve dans cette deuxième strophe les mêmes thèmes que dans la première, ce qui confirme l'organisation du poème en pièce musicale : l'humidité (« verse » devient « humide »-5 et « pourris »-8), l'enfermement (« cachot », « battre les murs », « cogner la tête »), l'animalité (« l'esprit gémissant » était déjà une expression non verbale ; cette animalisation se précise avec l'image de la « chauve-souris », animal associé à la nuit et à la sorcellerie). Ces thèmes sont liés à la sensation physique du toucher, un toucher oppressant, douloureux (« cogner »). Il faut relever la comparaison d'une faculté de l'esprit, l'espérance, qui est une « vertu cardinale » (principale) pour les Chrétiens, à un animal démoniaque, la chauve souris. Cette comparaison animalise le poète, bête blessée (on se souvient de « Crépuscule du Soir », où « l'homme impatient [le soir] se change en bête fauve » (voir T11, cours).

⁶ Le pronom « Il » au début du vers représente toujours le ciel. Il faut noter le « nous », pronom personnel à la deuxième personne du pluriel. Ce nous, qui signifie « moi et toi », ou « moi et vous qui partagez la même expérience que moi », force le lecteur à s'intégrer à l'expérience sensorielle et psychique oppressante que vit le poète. L'expression « jour noir » est un oxymore, ou « alliance de mots [de sens contraires] ». L'affirmation que ce jour noir est « plus triste que les nuits » est une comparaison qui débouche sur une hyperbole. Rien n'étant plus sombre que la nuit, il est complètement paradoxal (contre intuitif, comme on dit aujourd'hui) que le jour puisse être plus « noir », ou « triste » que la nuit. « triste » n'est pas une couleur, mais une émotion. Mais le contexte crée une « syllepse » (mélange du sens concret et abstrait) : une absence de couleur et de lumière qui devient une émotion sombre, la tristesse.

⁷ La première reprise anaphorique de « quand... » remplace, en position de sujet le « ciel » du vers 1 par la « terre ». Le bas, la terre, rejoint le ciel, le haut qui est devenu bas (couvercle). Au vers 9, ce sera la « pluie ». Ciel, terre, pluie, on voit se dessiner la logique spatiale du poème : tout l'espace est envahi, rétréci par l'angoisse : le ciel est bas et pesant, la terre est une prison étroite et la pluie, qui lie le ciel à la terre, complète et aggrave l'enfermement. Déjà, dans la première strophe, le ciel scellait l'espace en faisant pression sur l'horizon, début de la terre.

⁸ « Murs » et « plafonds » développent l'image du cachot, et le thème de l'enfermement. On note que « l'esprit » et « l'espérance » sont des qualités morales. Cette prison spatiale devient ainsi, dans le poème, une prison mentale : cet espace est peut-être le crâne et l'âme du poète (ce que semble confirmer la fin du poème). La puissance évocatrice du poème est dans le recours de Baudelaire à des sensations physiques et à des mouvements : depuis les mouvements d'écrasement de la strophe 1 jusqu'aux mouvements atrophiés, restreints et désespérés de la chauve souris prisonnière de la pourriture. Pour traduire les propos du poète dans des mots d'aujourd'hui, le poète broie du noir et tourne en rond. Les formes verbales « battant », « cognant », des participes présents, décrivent des processus en cours, sans début ni fin, qui renforcent l'attente pénible de la proposition principale. C'est vraiment la construction d'un suspens angoissant. Le travail du poète sur les sonorités, pour renforcer les images par les sons des mots, se poursuit : les vers 5 et 6 sont riches en sons chuintants- « **changée** », « **cachot** » « **chauve** », qui correspondent aux sons étouffés de cet espace clos. Le vers 7 répète les sons liquides et labiaux : « l » et « m », qui, par leur douceur, redoublent l'idée de petits mouvements timides, et le vers 8 emploie des consonnes dures, explosives, « k » et « p », pour mimer les chocs.

⁹ Les répétitions continuent dans la 3^e strophe, avec encore l'image de la prison (« prison », « barreaux », « filets »), de l'humidité (« pluie », « traînées »), l'animalisation (« araignées »), la confusion entre un décor matériel, le cachot humide plein de toiles d'araignées, et un paysage intérieur : les « cerveaux ». Pour imposer cette correspondance entre l'espace extérieur et l'espace intérieur, Baudelaire utilise les outils de la comparaison (« imite »), et de la métaphore : les araignées sont présentes et actives dans les cerveaux.

¹⁰ Les adjectifs « immenses » et « vastes » rapetissent encore l'humain, par opposition.

¹¹ Les araignées, comme les chauve souris, font partie du bestiaire habituel de la sorcellerie. Ici, la trouvaille de Baudelaire, qui rend la mise en scène encore plus effrayante, est celle du silence : ce peuple « muet », dont la

[STROPHE 3 12. Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux¹²,
Dernier vers]

[STROPHE 4] 13. Des cloches¹³ tout à coup sautent avec furie
14. Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
15. Ainsi que des esprits errants et sans patrie
16. Qui se mettent à geindre¹⁴ opiniâtrement¹⁵.

présence, dans l'obscurité, est invisible, suggère une menace encore plus effrayante. D'autre part, la perte de parole, l'absence de sons humains, souligne la déshumanisation du poète dans sa maladie mentale.

¹² On a vu la très grande unité thématique de ces trois premières strophes de suspens d'attente, d'angoisse montante. Leur ressemblance est aussi sonore, avec une surreprésentation des sons « an » et « i », tout au long de ces 12 vers. Pour le son « an » (17) : « Quand »-1, « gémissant »-2, « en »-2, « ennuis »-2, « embrassant »-3, « Quand »-5, « changée »-5, « en »-5, « Espérance »-6, « en »-7, « battant »-7, « cognant »-8, « Quand »-9, « étalant »-9, « immenses »-9, « tendre »-12. Pour le son « i » (19) : « ciel »-1, « esprit »-2, « gémissant »-2, « ennuis »-2, « horizon »-3, « il »-4, « triste »-4, « nuits »-4, « humide »-5, « souris »-5, « timide »-6, « pourris »-6, « pluie »-9, « immenses »-9, « prison »-9, « imite »-9, « filets »-12.

¹³ Cloches : le poème 74 s'intitule « La cloche fêlée », dans lequel le son de la cloche est la voix du poète : « Moi, mon âme est fêlée [...], [m]a voix semble [le] rôle d'un blessé [...] qui meurt... ». Après 3 strophes arrive enfin la proposition principale : après l'évocation insistante de la prison effrayante, petite et étouffante, pourrie, remplie de monstres maléfiques, l'action principale est dévoilée, et elle est surprenante (« tout à coup »). C'est un son fracassant qui survient, d'autant plus choquant que les sons précédents étaient faibles, ou inexistantes, un son qui n'est pas humain, puisqu'il vient de cloches, ce qui, en plus, est blasphématoire ; la cloche est toujours, dans la poésie romantique, le son de la paix, du village accueillant, du repos, de l'idéal, de l'émotion religieuse. Ici la cloche, cet instrument sonore rattaché à l'église, au christianisme, devient la voix de la folie, de la « furie », de la sorcellerie : on n'a jamais dit qu'une cloche « saute ». Les mouvements de pression de haut en bas, et les petits mouvements avortés observés dans les 3 premières strophes sont libérés comme une énergie maléfique qui se déchaîne après avoir été comprimée (« lancent »). Cette énergie mauvaise est du son, mais si violent qu'il est un « hurlement », un son sauvage, effrayant, sans beauté, exprimant la souffrance et la terreur. Le mouvement s'inverse, remonte à présent de la terre vers le ciel, c'est la révolte de « l'esprit gémissant ». Mais ce n'est plus l'esprit du poète, son cerveau, ce sont des démons, des « esprits », au pluriel. Le poète est muet, ces démons hurlent à sa place. Le mouvement, empêché auparavant, reprend avec cette « errance » des esprits. Ils s'évadent de leur prison. La comparaison entre les cloches et les esprits errants est assez folle, car la logique ferait plutôt de la personne animée, les esprits, le comparé, le point de départ, et de l'inanimé, les cloches, le comparant (l'image rapportée). Or, c'est le contraire ici. Ceci aggrave l'impression que l'humain n'a aucun pouvoir, aucune action possible, aucun sens, dans ce monde de cauchemar.

¹⁴ Geindre : gémir sans cesse, sans grande raison, en émettant un son plaintif, sans paroles articulées.

¹⁵ Opiniâtrement : geindre opiniâtrement, c'est gémir de façon obstinée, entêtante, exaspérante, sans jamais vouloir s'arrêter. Le verbe « geindre » ne renvoie pas à un son fort, mais l'adverbe « opiniâtrement » suggère un son qui ne cesse jamais, qui persiste dans le temps, qui rend fou. Sur le plan musical, après les consonnes explosives du premier vers, qui miment le choc du déchaînement de sons, les « k » [3] et « t » [4] (« gloches », « coup », « tout à », « sautent avec »), les 3 vers suivants miment les geignements des démons, avec la répétition constante des voyelles nasales « an » et « in » : « lancent », « hurlements », « errants », « sans », « opiniâtrement », « Ainsi », « geindre ».

1STMG – « Spleen », « Quand le ciel bas et lourd... », COURS, suite 3...

- [STROPHE 5] 17. – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,¹⁶
 18. Défilent lentement dans mon âme¹⁷ ; l'Espoir¹⁸,
 19. Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique¹⁹,
 20. Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Conclusion : avec ce poème du spleen, Baudelaire montre combien l'alchimie poétique est ambiguë, difficile : sur le plan narratif, le poète a échoué à transformer la boue de la crise mentale en « or » d'un moment d'inspiration poétique et de création (comme dans « Le guignon »). Le poème décrit un moment de malheur absolu, de perte totale de soi, des facultés intellectuelles, du langage. C'est une expérience solitaire et destructrice : le « nous » solidaire des trois premières strophes disparaît dans la dernière, faisant place à la première personne, aux déterminants possessifs « mon » qui désignent le seul poète vaincu par la folie. En même temps, cette crise de folie qui finit mal est transcrite dans une chanson funèbre puissante, mélodieuse et terrifiante, naïve et graphique, avec ces images inoubliables de dépossession de soi, un crâne vide traversée par des convois sans fin de corbillards et la folie comme un pirate s'emparant de l'âme. La parole poétique a tout de même gagné.

¹⁶ La dernière strophe introduit une rechute de la tension. L'action principale a pris place dans la 4^e strophe (les cloches), une action violente, folle, démoniaque, une explosion de souffrance et de folie. La dernière strophe décrit l'abrutissement, le retour à l'immobilité, la mort. On comprend que tout le poème a décrit une crise de folie, un orage intérieur, l'angoisse qui monte, puis l'explosion, les hallucinations auditives. La dernière strophe décrit ce qui se passe après la crise, l'abattement. La première notation est celle de la mort, avec le mot « corbillard », qui désigne les véhicules spécialisés dans le transport des cercueils. Mais ce n'est pas seulement un corbillard, qui emporterait l'esprit détruit du poète, mais une foule de corbillards, de grandes dimensions. A cette notation s'ajoute celle du silence, plus de coups (« sans tambours»), comme au début, ou à la strophe 4, le silence (« sans musique »), comme un retour aux araignées silencieuses de la strophe 3.

¹⁷ Le mouvement de ces véhicules funéraires est ralenti (« lentement »), comme les mouvements du début du poème. L'idée de « défilé » suggère un passage ininterrompu, un cortège sans fin. Le sens de l'image devient clair avec l'indication que c'est « l'âme » du poète qui est l'espace intérieur où défile ce cortège funèbre. L'outil du rapprochement de l'extérieur (le cortège funéraire) et de l'intérieur (l'âme du poète) se fait ici par une métaphore. L'image est d'autant plus frappante que les proportions ne sont pas compatibles, la taille d'un « cerveau » (v. 12), d'un « crâne » (v. 20) ne permet pas la traversée d'un corbillard. Que signifie cette image ? L'impression de désolation que donne ce cortège silencieux traversant le cerveau du poète peut faire penser qu'il s'agit des pensées et de la capacité créative du poète : ce sont ses pensées, ses mots, qui sont mortes et enfermées dans ces cercueils. Cette interprétation correspondrait à ce thème de la perte d'humanité, de l'animalisation du poète dans le poème. Il n'est plus qu'un animal stupide, privé de pensées et de mots. On sait que la syphilis paralyse, détruit le cerveau et rend aphasique (incapable de parler). Baudelaire lui-même a décrit cette expérience terrifiante dans un de ses écrits intimes (*Mon Cœur mis à nu*, journal intime, 1862) : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur : maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité ».

¹⁸ Le mot « Espoir » rappelle « l'Espérance » de la deuxième strophe. Mais cette espérance, déjà bien faible dans la deuxième strophe, est à présent morte. Un effet pathétique (émouvant) est recherché par Baudelaire avec l'usage de ce « contre-rejet » : contrairement au « rejet » (« Viens par ici/ Loin d'eux ») de « Recueillement », ici ce sont les premiers mots d'une phrase qui sont isolés (rejetés) à la fin d'un vers précédent, alors que le reste de la phrase se déroule sur le vers suivant. Le poète obtient donc un effet d'attente, d'hésitation, qui correspond bien à ce qu'est l'espoir, qui est brisé avec la lecture du reste de la phrase au vers suivant (19) : l'Espoir est « vaincu », il n'y a plus d'espoir, et le pathétique et l'impuissance sont exprimés avec ce verbe « pleurer », cette tristesse paralysée.

¹⁹ Despotique : à la manière d'un despote, d'un tyran, en exerçant un pouvoir, un contrôle absolu. L'Angoisse a pris le pouvoir dans le cerveau du poète, qui ne peut absolument pas lui échapper (images de prison du début). La crise, la révolte ont été inutiles. Cette fin est baroque et surprenante. Une fois encore, des éléments abstraits, inanimés, « l'angoisse » sont personnifiés et transformés en figures violentes et marginales, appartenant à l'imaginaire enfantin, comme les sorcières : ici, c'est la figure du pirate, qui apparaît, et qui devient l'incarnation de l'angoisse, de la crise d'angoisse : le pirate qu'est l'angoisse a pris d'assaut le vaisseau qu'est l'esprit du poète, et s'en est emparé, ce qui est symbolisé, comme le savent tous les amateurs de récit de piraterie, par le hissage du drapeau noir. Un télescopage vraiment étrange d'images se produit : le vaisseau est le crâne, son acceptation de sa défaite est indiquée par l'adjectif « incliné ». Le poète s'incline, se rabaisse devant son maître, son vainqueur, l'Angoisse. Mais le lien n'est pas fait entre ce signe connu de soumission, baisser la tête devant son vainqueur, et l'image du combat naval de piraterie. L'idée de ce drapeau planté dans la tête du poète est pénible à supporter, le concret entre en collision avec l'abstrait : et cette vision éprouvante, d'un crâne transpercé est sans doute exactement l'image choquante que voulait laisser Baudelaire à son lecteur : la sensation physique insupportable d'une violation, d'une mutilation horrible.