

**Zeitschrift:** Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (1998)

**Heft:** 27: Memoria

**Artikel:** Sur la "porosité" baudelairienne : la mémoire au futur dans Le Flacon

**Autor:** Faudemay, Alain

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006461>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Alain Faudemay

## Sur la “porosité” baudelairienne: La mémoire au futur dans *Le Flacon*

- Il est de forts parfums pour qui toute matière  
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.  
En ouvrant un coffret venu de l'Orient  
Dont la serrure grince et rechigne en criant,
- 5 Ou dans une maison déserte quelque armoire  
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,  
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,  
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.
- Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,  
10 Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,  
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,  
Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.
- Voilà le souvenir enivrant qui voltige  
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige  
15 Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains  
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;
- Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,  
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,  
Se meut dans son réveil le cadavre spectral  
20 D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.
- Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire  
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire  
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,  
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,
- 25 Je serai ton cercueil, aimable pestilence!  
Le témoin de ta force et de ta virulence,  
Cher poison préparé par les anges! liqueur  
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur!

(*Les Fleurs du mal*, XLVIII,

Pléiade, éd. de Claude Pichois, t.I, pp. 47-48)

### Références

[Pl.: Pléiade, Paris, Gallimard, 1975; *F.m.*: *Les Fleurs du Mal*; *S.P.*: *Le Spleen de Paris*; *McM.*: *Mon cœur mis à nu*]

## Introduction: le choix du titre\*

*Le Flacon* inscrit dans son déroulement même le rapport entre l'écrivain et son public, comme d'autres poèmes des *Fleurs du Mal*, *L'Albatros* par exemple<sup>1</sup>. Comme le poème préexiste à ce public qui s'y lira lui-même, on peut dire qu'il est tourné vers l'avenir. C'est pourtant aussi, à la différence d'un texte très proche de celui-ci, comme *Le Chien et le Flacon*<sup>2</sup>, un poème sur le souvenir: et le souvenir, évoqué au dernier vers du poème précédent ("Ton souvenir en moi luit comme un ostensor"), désigne également ici le public, une périphrase très banale insérant les lecteurs dans une phrase au futur et faisant du même coup de ce public, d'une façon certes beaucoup moins banale, l'avenir du passé ("quand je serai perdu dans la mémoire / Des hommes").

Le parfum, plus que le flacon, représente le souvenir; pourquoi, dès lors, n'avoir pas choisi une fois de plus pour titre *Le Parfum*, puisque Baudelaire n'hésite pas à donner un même titre à des poèmes différents?<sup>3</sup> Mais un titre comme *Le Flacon* hérite de symboliques littéraires et de virtualités sémantiques, riches de suggestion.

*Le Manuscrit trouvé dans une bouteille* (MS. Found in a bottle)<sup>4</sup>, traduit deux ans avant la publication des *Fleurs du Mal* par leur

## \* Remerciements

Je remercie M. John E. Jackson, professeur à l'Université de Berne, qui m'a proposé d'essayer d'interpréter *Le Flacon* lors d'une réunion de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée. Cet article est donc, en quelque sorte, un travail de commande, mais que j'ai eu beaucoup de plaisir à exécuter.

- 1 Pour *L'Albatros*, nous le suggérons dans un article paru en 1992 dans le numéro 15 de *Colloquium Helveticum*, "Le chant de l'oiseau blessé".
- 2 S.P., VIII, Pl. p. 284. Pour le rapport entre *mémoire* et *avenir* chez Baudelaire, voir en particulier *Ueber einige Motive bei Baudelaire* de Walter Benjamin (Frankfurt a.M., Suhrkamp Taschenbuch, 1980, en particulier pp. 218 et 227) et *Mémoire et Création poétique* de John Jackson, Paris, Mercure de France, en particulier pp. 149 ("comme si... l'avenir du désir rejoignait par nature la réalité du passé") et 156.
- 3 Les poèmes LXXV à LXXVIII des *Fleurs du Mal* s'intitulent tous les quatre *Spleen*.
- 4 Poe, *The complete tales and poems*, New York, Vintage Books, 1975, pp. 23 et sq.

auteur et, plus explicitement encore, *La Bouteille à la mer*, publié par l'auteur des *Destinées* trois ans avant le recueil de son cadet<sup>5</sup>, faisaient d'une bouteille le contenant d'un texte ou d'un "message", et de l'écrivain un homme seul pour qui communiquer avec ses semblables ne se peut qu'en leur absence, en désespoir de cause, comme c'est le cas pour le passager d'Edgar Poe ou le capitaine de Vigny.

Une vingtaine d'années plus tôt, la *Dédicace* de *La Coupe et les Lèvres* de Musset confiait, tout différemment, au flacon, une symbolisation érotique:

Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?  
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse?<sup>6</sup>

Mais la *Dédicace* de Musset s'interroge aussi sur les exigences de l'oeuvre littéraire, et, symétriquement, le poème de Vigny lie pendant deux strophes la bouteille, ou, comme il le dit encore, le "flacon précieux", au souvenir des amours passées. La dimension érotique et la dimension autocritique étaient du reste déjà fondues dans la dive bouteille rabelaisienne<sup>7</sup>, avant de se suggérer l'une l'autre au fil d'un poème comme *Le Flacon*. Riche de vertus comme la dive bouteille peut s'avérer, pour le "poète pieux", la "bouteille profonde" à la "panse féconde"<sup>8</sup>. Mais la fiasque de l'impuissance ou de la stérilité risque aussi de "faire fiasco", *fare fiasco*, comme Stendhal en glisse l'aveu dans une page des *Souvenirs d'égotisme*<sup>9</sup>. "Le galant le plus

5 Vigny, *Oeuvres complètes*, Pl., t. I, 1986, p. 158.

6 Musset, *Poésies complètes*, Pl., 1957, p. 157. Un autre récipient s'appliquait à la poésie dans la même *Dédicace*, un peu plus haut ("Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre", Pl., p. 155).

7 Voir le texte en forme de bouteille dans le chapitre XLIV du *Cinquième Livre*, qui fait écho au rapport entre la boîte et la drogue dans le prologue de *Gargantua*. Le mot *flacon* apparaît à la faveur d'une équivoque érotique dans le chapitre IV du *Gargantua* (Paris, Le Livre de poche, 1994, p. 117).

8 *F.m.*, CVII (*Le Vin du solitaire*, Pl., p. 109).

9 Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, chapitre [4], in *Oeuvres intimes*, Pl., 1955, p. 1410. Baudelaire n'a pu avoir connaissance de cette oeuvre, mais l'expression existait.

intrépide // Comme un flacon s'use et se vide", ironise une *Chanson* attribuée à Baudelaire<sup>10</sup>.

Sexe-texte, ouvert ou fermé, plein ou vide, le flacon doit à la tradition littéraire et à la langue de pouvoir suggérer ce qu'il y a d'à la fois stérile et fécond dans le rapport à autrui, dans l'oeuvre littéraire, et, d'abord, dans le souvenir. Et le *flacon* présente, par rapport au *parfum*, l'avantage de se rapporter aux *liqueurs* aussi bien qu'aux senteurs, la *firole*, ici écartée, pouvant bénéficier de ce *poison* que nomme la fin du poème XLVIII, et qui donnera son titre au poème suivant.

### I. La "porosité": des thèmes aux structures, et vice-versa

Les possibilités de la langue permettent aussi de glisser presque insensiblement du contenant au contenu, au gré de ce que la rhétorique appelle une métonymie: nommer le contenant, le flacon, peut orienter vers son contenu, liqueur ou parfum, puisque "boire une bouteille" ou la respirer revient, en réalité, à absorber ce qu'il y a dedans. Or le texte part, précisément, du rapport entre contenant et contenu, entre dedans et dehors, et des deux façons de passer de l'un à l'autre, soit que l'on débouche le flacon, comme sans doute au v. 8, ou encore dans le second *Spleen*<sup>11</sup> ou dans *Le Chien et le Flacon*, soit que le produit s'infiltre<sup>12</sup>, si l'on peut dire, à l'extérieur, comme ces

10 Ce poème figure sans titre dans l'édition de la Pléiade donnée par Claude Pichois ("*Combien dureront nos amours?*", Pl., p. 223).

11 *F. m.*, LXXVI ("*J'ai plus de souvenirs...*"), v. 14 (Pl., p. 73).

12 Pour l'*infiltration*, voir par exemple dans *Femmes damnées* (Pl., p. 155) les v. 87 et 94 à 96:

Plongez au plus profond du gouffre [...]
 Par les fentes des murs des miasmes fiévreux
 Filtrent en s'enflammant ainsi que des lanternes
 Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux

ou dans une poésie de jeunesse adressée à Sainte-Beuve, "Tous imberbes alors...", les v. 46 à 49 (Pl., p. 207)

Le breuvage infiltré, lentement, goutte à goutte,
 En moi qui dès quinze ans vers le gouffre entraîné,

"gargoulettes rafraîchissantes" d'*Un hémisphère dans une chevelure*<sup>13</sup> que le récit de voyage en Egypte de Maxime du Camp, paru trois ans avant *Les Fleurs du Mal*, désigne du nom "oriental" d'*alcarazas*<sup>14</sup>.

Au début du poème, l'enjambement ("pour qui toute matière // Est poreuse") évoque de manière très expressive, comme la fin du poème ("liqueur // Qui me ronge") le contact entre deux matières et le passage de l'une à l'autre<sup>15</sup>. Plus généralement, le mode de passage le plus insidieux, par la *porosité* (au vers 2), commande la structure du texte: la reprise de deux rimes des deux premières strophes, à la fin du poème (*séculaire-suaire* aux v. 17 et 18 fait écho à *matière-verre* aux v. 1 et 2 et *mémoire-armoire* aux v. 21 et 22 à *armoire-noire* aux v. 5 et 6) brouille ou bafoue la frontière marquée par *Ainsi* au v. 21, la rend, en quelque sorte, perméable. Et les comparés envahissent déjà les quatrains réservés, à première vue, aux comparants: avec, par exemple, la mention du *souvenir* au vers 13.

Le poète dessine donc une frontière entre deux parties de son texte, mais en même temps, il la transgresse, et la "porosité" dont il est question au vers 2, celle de la "matière", fonde la structure d'un texte dont les deux composantes successives s'interpénètrent. De

Déchiffrais couramment les soupirs de René [...]

J'en ai tout absorbé, les miasmes, les parfums [...]

Dans ces deux exemples, comme dans *Le Flacon*, *miasmes* et *parfums* ne font qu'un, concourant à l'ambivalence d'une séduction dangereuse, qui est contagion. Dans une autre des "pièces condamnées", où *infuser* rappelle, sémantiquement et phoniquement *infiltrer*, il est difficile de ne pas songer à la syphilis (même si l'on ne peut se contenter exclusivement du sens littéral); il s'agit du dernier vers de *A celle qui est trop gâtée* (Pl., p. 157): "T'infuser mon venin, ma soeur". Dans *Le Flacon* et les deux poèmes précités, la *chute* vers le "gouffre" constitue l'alternative brutale et la vérité nue de "l'infiltration" lente.

13 S. P., XVII, Pl., p. 301.

14 Maxime du Camp, *Le Nil, Egypte et Nubie*, 1854, cité dans le *Trésor de la Langue Française*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1973, article *alcarazas*.

15 Pour des enjambements liés à des contextes sémantiques voisins, cf. *F. m.*, XVI, *Châtiment de l'orgueil*, v. 23-24 ("... à travers // Les champs...") et *F. m.*, XXXVIII, III, *Le Cadre*, v. 10 à 12 (Pl. pp. 21 et 39-40). Le thème de la porosité est abordé par J.-P. Richard dans son étude intitulée *Profondeur de Baudelaire* (*Poésie et profondeur*, Paris, Ed. du Seuil, 1955, en particulier pp. 116 et 120).

même, on peut aussi se transporter dans une chambre par une fenêtre fermée: “Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée”<sup>16</sup>.

## II Ambiguïtés stylistiques: vers l'oxymore. Genres littéraires: vers le fantastique allégorisé

### *Le mort vivant*

La spatialité – le dedans et le dehors, le contenant et le contenu – métaphorise le temps. L'ambiguïté rend la “magie”<sup>17</sup> du passage et retrouve “Dans le présent le passé restauré” (XXXVIII, II)<sup>18</sup>, dans la “mémoire des hommes”, mémoire des lecteurs, le souvenir vécu par l'écrivain. L'oxymore pousse jusqu'à la contradiction cette ambiguïté et confère à la “magie” le caractère à la fois impensable et inquiétant propre à la littérature fantastique. Le souvenir, la mémoire hantent les quatre sonnets du n° XXXVIII regroupés sous le titre *Un Fantôme*; faut-il dire, dans le poème XLVI, “ton souvenir” ou “ton fantôme”, comme s'y essaient tour à tour les vers 10 et 13 de *L'Aube spirituelle*? Dans *Le Flacon*, les “pensers” qu'on croyait morts “dormaient” seulement (au v. 9), mais à l'inverse, le “parfum” du “vieil amour” sent les “miasmes”, le “ranci” (v. 16 et 20). Cadavre réveillé (dans la 5<sup>e</sup> strophe), “âme qui revient” (au v. 8), c'est-à-dire revenant, comme celui qui menace sa brune interlocutrice dans le poème LXIII<sup>19</sup>, le souvenir est un mort vivant, une Berenice, une Ligeia, une de ces momies parlantes des *Contes* d'Edgar Poe<sup>20</sup>.

16 S. P., XXXV, *Les Fenêtres*, Pl., p. 339.

17 F. m., *Le Parfum*, Pl., p. 39 (vers 2: “Charme profond, magique, dont nous grise”).

18 *Ibid.*, vers 6.

19 Ce poème s'intitule *Le Revenant* (Pl., p. 64).

20 Cf. Poe, *op. cit.*, pp. 642 et sq. et pp. 654 et sq.



*Le double ennemi*

L'unité duelle, contradictoire, du souvenir affleure doublement dans le "cher poison" de l'avant-dernier vers. Car le "cher poison", "la vie et la mort" du coeur, représentent-ils l'amour, comme souvent y invitent ces oxymores<sup>21</sup> (et ce serait l'"amour ranci" du v. 20), ou "l'aimable pestilence", autre oxymore, qualifie-t-elle le parfum, dont le flacon-poète serait le "cercueil" et métaphorise-t-elle le souvenir, l'ivresse due à la "liqueur" (au v. 27) étant celle du souvenir, le "souvenir enivrant" du v. 13? C'est à dessein, sans doute, que les trois métaphores oxymoriques laissent dans l'ambiguïté, sans qu'on puisse trancher, pour le comparé, entre l'amour et le souvenir. Ceux-ci ne font-ils qu'un? Le souvenir dédouble-t-il, reproduit-il la chose vécue en vertu de quelque mimésis qui serait, en fait, celle même de l'entreprise littéraire? Mais si le souvenir est le double de l'amour, il ne peut l'être qu'à la manière du double contre lequel se bat William Wilson dans le conte d'Edgar Poe<sup>22</sup>: sosie et adversaire indissolublement. L'amour n'est pas le souvenir de l'amour: aimer en se souvenant, ce serait l'amour encore, et non pas, simplement, le souvenir de l'amour. L'amour n'est devenu "ranci" que parce que le temps, et peut-être la douleur, l'ont tué et en ont fait un souvenir. De même, dans le second des quatre *Spleen* successifs, si le poète est "un vieux boudoir plein de roses fanées"<sup>23</sup>, c'est, semble-t-il, l'usure de la chose qui garantit la persistance du souvenir.

*Dégradation ou spiritualisation?*

Mais ce que le souvenir dégrade était irrémédiablement charnel: dégrader (comme fait aussi la parodie) ne serait-ce pas ici, en réalité,

21 Pour le "cher poison", cf. *infra*, notre conclusion. Pour "la vie et la mort de mon coeur", cf. par exemple le vers 10 du dizain VI, dans la *Délite* de Maurice Scève: "En sa beaulté gist ma mort, et ma vie" (*Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Pl., 1959, p. 77).

22 Cf. E. Poe, *op. cit.*, pp. 626 et sq. Pour le double ennemi chez Baudelaire, voir aussi *Baudelaire. Violence et poésie* par Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, 1993, en particulier pp. 399 à 411 ("Duellum") et 412 à 433 ("Variations sur le duel").

23 *F. m.*, LXXVI, vers 11 (Pl., p. 73).



spiritualiser?<sup>24</sup> Les deux premiers quatrains nous élèvent de la “matière” (au v. 1) à l’âme (au v. 8), les cinq suivants nous feront redescendre de la Psyché papillonnante du troisième quatrain à la vermine déguisée en liqueur de la dernière strophe. Certes, la vermine, ici, n’est pas nommée, mais le funèbre invertébré est suggéré, autant que par l’univers des miasmes et des cercueils, par les allusions sonores proposées par le *verre* (au v. 2) ou le *Vertige* (au v. 14), le poème tout entier étant “travaillé” par la vibration, le “frémissement” des *f* et des *v*<sup>25</sup>. Le verbe *ronger*, présent à la fin du poème, s’applique, dans

24 Cf. dans *Fusées*, XI: “Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie” (Pl., p. 658).

25 Le jeu des fricatives paraît plus d’une fois associé chez Baudelaire à une dynamique et à une affectivité, parfois prometteuses, souvent menaçantes. Ainsi dans les poèmes XXVIII (*Le Serpent qui danse*, v. 9 à 11, Pl., p. 30):

Comme un navire qui s’éveille

Au vent du matin,

Mon âme rêveuse appareille,

XXXIV (*Le Chat*, v. 9 et 11, Pl., p. 35):

Je vois ma femme en esprit. Son regard [...]

Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

LXIX (*La Musique*, v. 9 à 11, Pl., p. 68):

Je sens vibrer en moi toutes les passions

D’un vaisseau qui souffre;

Le bon vent, la tempête et ses convulsions [...],

XCI (*Les petites vieilles*, v. 9 et 10, Pl., p. 89):

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,

Frémissant au fracas roulant des omnibus.

Mais un des poèmes les plus proches du *Flacon*, sur les plans phonique et sémantique, est le poème XXXIX. Comme *Le Flacon*, il noue en une relation triangulaire, tournée vers le futur, une femme aimée, le poète et son public; les *v* et les *f* animent ce mouvement et l’insistance de la paronomase – *vers* et *cervelles* comme *se ferment* et *Vertige* dans *Le Flacon* – renforce une ironie ambiguë:

Je te donne ces vers afin que si mon nom

Aborde heureusement aux époques lointaines,

Et fait rêver un soir les cervelles humaines,

Vaisseau favorisé par le grand aquilon [...] (Pl., p. 40, v. 1 à 4)

A la fin du poème XXXIX, ce public de l’avenir (c’est-à-dire nous, les lecteurs) n’est même plus dédaigneusement désigné par “les cervelles humaines” mais qualifié de “stupides mortels”; dans ce contexte, la séquence – ST – prend une valeur agressive:

la poésie baudelairienne, aussi bien à l'abjecte vermine ("Et le vers rongera ta peau comme un remords")<sup>26</sup> qu'aux réalités spirituelles les plus hautes ("l'Idéal rongeur" de *L'Aube spirituelle*<sup>27</sup> ou le "désir sans trêve" du *Cygne*<sup>28</sup>): cette tension, cette fusion éclairent justement *Le Flacon*. Matière "rongée" par la douleur et par la mort, la chose vécue se détruit elle-même pour accéder à sa dignité spirituelle, idéale: l'Idée de l'amour, son a priori lumineux, ne se révèle qu'au sein de cet a posteriori mortifère qu'est le souvenir. Comme l'âme qui s'évade de la prison du corps, l'amour échappe à sa clôture temporelle de chose vécue, de chose charnelle, et accède, devenu à la fois passé, comme le souvenir, et à venir, comme le texte littéraire, à une forme d'éternité.

L'heureux instrument de cette autodestruction, c'est la douleur. La lecture de Joseph de Maistre<sup>29</sup> a aidé Baudelaire à douer son sadomasochisme d'une valeur spirituelle, et à transmuier l'autodestruc-

Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,  
Statue aux yeux de jais [...]

Or cette séquence consonantique – ST – sonne aussi comme la discrète décharge d'une jouissance agressive vers la fin d'un autre poème, en prose celui-là, centré sur les rapports entre l'écrivain et son public, *Les Foules* (S.P., XII, Pl., pp. 291-292):

Il adopte comme siennes... toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente. // Ce que les hommes nomment amour [...] est bien restreint [...] comparé [...] à cette sainte prostitution de l'âme [...] les pasteurs de peuples [...] connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses [...]

(le texte se termine par "vie si chaste"). Faut-il s'étonner que – ST – apparaisse à la fin du *Flacon* en compagnie d'autres consonnes entrechoquées, avec "sinistre" (v. 22) et "pestilence" (v. 25), mais aussi "spectral" (v. 19), "abject" et "visqueux" (v. 24)?

26 *Remords posthume*, F. m., XXXIII, Pl., p. 35, vers 14. Pour le ver ou la vermine, cf. aussi F. m., XXXI, v. 11; LXXII, v. 9; XCV, v. 20; C, v. 11.

27 F. m., XLVI, v. 2, Pl., p. 46.

28 F. m., LXXXIX, v. 36 (Pl., p. 86): "Et rongé d'un désir sans trêve".

29 M. c. n., XII, Pl., p. 683 et les *Considérations sur la France* de Joseph de Maistre. Voir aussi [Hygiène], [II], Pl., p. 669: "De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner".

tion en sacrifice: sacré, du même coup, celui qui l'accomplit, ici, à la fois, prêtre et victime. D'où les anges et le Christ (avec Lazare), impliqués dans le poème. Christianisme, certes, assez particulier: dans l'amour, ici, l'essentiel n'est pas l'autre, mais le moi, qui reste seul, l'autre étant avant tout pour le moi le médiateur indispensable de l'autodestruction<sup>30</sup>.

La métaphore du suaire, plusieurs fois présente dans *Les Fleurs du Mal*<sup>31</sup>, confirme le pouvoir spirituel de cette mise à mort: appliquée, ici, au souvenir, Lazare "déchirant son suaire", elle désigne à la fin du poème CXVI l'allégorie, "ce genre si *spirituel*"<sup>32</sup>, qui épouse ce qu'elle recouvre, ou qui "ensevelit" ce qu'elle révèle:

Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,  
Le cœur enseveli dans cette allégorie.

- 30 Pour le rôle de la douleur chez Baudelaire, voir en particulier le chapitre du *Baudelaire* de Georges Blin intitulé *L'héautontimouroumenos* (Paris, Gallimard, 1939, en particulier p. 51) et la partie du *Tombeau de Baudelaire* de Pierre Jean Jouve intitulée *La Douleur* (Paris, Ed. du Seuil, 1958, en particulier p. 54).
- 31 On la trouve aussi dans le poème LXXXI, *Alchimie de la douleur* (Pl., p. 77): "Dans le suaire des nuages // Je découvre un cadavre cher." L'allégorie du poème CXVI opère, comme l'*alchimie* du poème LXXXI, une transformation, d'ordre spirituel.
- 32 *Les Paradis artificiels, Le Poème du haschtsch*, IV, *L'Homme-Dieu*, Pl., p. 430. Pour l'utilisation de l'allégorie chez Baudelaire, voir aussi l'article de Richard Stamelman intitulé "L'anamorphose baudelairienne: l'allégorie du 'masque'" dans le n°4 des *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* (mai 1989), en particulier pp. 257-258. Pour le rapport de l'allégorie et de la mélancolie, voir l'article de Hans-Jost Frey intitulé "Ueber die Erinnerung bei Baudelaire", in *Symposium*, vol. XXXIII, n°4 (Winter 1979), en particulier p. 326 (je remercie M. Roger Müller Farguell de m'avoir signalé cet article) et *La mélancolie au miroir* de Jean Starobinski, Paris, Juillard, 1989, en particulier p. 75.

## III. Contenant ou contenu?

*Le dedans et le dehors: le moi et l'autre*

L'ambiguïté du voile, *chrysalides* du vers 9 ou *suaire* du vers 18, adhésif ou déchiré, pousse à l'extrême celle du contact entre contenant et contenu, entre le dedans et le dehors. Dans *Le Flacon*, le contenant est aussi un contenu: le flacon est à son tour enfermé (dans un coffret ou dans une armoire), comme ce sera encore le cas dans le poème CX, *Une martyre*<sup>33</sup>. L'autre pénètre dans le moi, illusoirement peut-être, par l'amour; le moi se retrouvera dans l'autre, par le souvenir. L'osmose du dedans et du dehors, qui triomphe dans la porosité, rappelle aussi que l'autre, qui est "mon semblable, – mon frère!"<sup>34</sup>, est, comme le souvenir, un double, un double trompeur. "Fermé comme un coffre", celui qui refuse de s'ouvrir est traité d'"égoïste"<sup>35</sup>. Mais si le poète a le don d'entrer, "quand il veut, dans le personnage de chacun"<sup>36</sup>, ce qu'il propose au lecteur, du même coup, c'est la soif et la compétence d'un vampire<sup>37</sup>.

*Un contenant sans contour: le gouffre*

L'effacement des contours donne au gouffre les dimensions de l'illimité. *Les Fleurs du Mal*, et l'oeuvre entière, hésitent entre deux gouffres, qui, d'une certaine façon, n'en font qu'un: le gouffre du temps, ce "gouffre commun"<sup>38</sup> vers lequel s'acheminent les mortels, et le gouffre

33 "Au milieu des flacons, [...] Dans une chambre tiède [...]", *F. m.*, CX, v. 1 et 5, Pl., pp. 111 et 112.

34 *F. m.*, *Au Lecteur*, v. 40, Pl., p. 6.

35 *S.P.*, XII, *Les Foules*, 4e §, Pl., p. 291.

36 *Ibid.*, 3e §

37 Cf. *F. m.*, XXXI, *Le Vampire*, v. 1 et 2: "Toi qui [...] Dans mon coeur plaintif es entrée" (Pl., p. 33).

38 *F. m.*, XCV, *Le Crépuscule du soir*, v. 33, Pl., p. 95. Cf. aussi *S.P.*, XXVII, *Une mort héroïque*, Pl., p. 321 ("les terreurs du gouffre") ou *F.m.*, CXVI, *Le Voyage*, v. 143 ("Plonger au fond du gouffre", dans la section intitulée *La Mort*).

de l'autre: "le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi", précise *Mon coeur mis à nu*<sup>39</sup>. Est-on jamais en fait *dans* le gouffre? On ne peut pas vraiment y tomber parce que le gouffre en réalité n'est pas un dedans qui serait distinct d'un dehors ou l'inverse, il n'a pas de bord, pas de limite, étant lui-même l'illimité, la limite qui sépare infiniment et sans fin. Et c'est pourquoi peut-être le Vertige, dans *Le Flacon*, pousse non pas dans le gouffre mais *vers* le gouffre ou *au bord* d'un gouffre qui serait à lui-même, sans cesse, son propre bord<sup>40</sup>.

### *La meilleure des perditions: vers la "vaporisation"*

"L'incommunicabilité" dont parle Baudelaire n'exclut pas, bien au contraire, "l'universelle communion" qui s'exalte au sein des foules<sup>41</sup>: la première fait éclater, "entre gens qui s'aiment"<sup>42</sup>, le malentendu; la seconde dissémine le sentiment parmi une multitude d'inconnus. Et c'est ici qu'on retrouve les vertus du parfum et le rapport du poète avec son public.

"De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là"<sup>43</sup>. Formulation, certes, plus complexe et moins banale que celle d'Emerson, d'où elle est issue: "The one prudence in life is concentration; the one evil is dissipation"<sup>44</sup>. Car chez Baudelaire, il y a deux

39 *M.c.n.*, XXX, Pl., p. 696. Cf. aussi *Les Epaves, Pièces condamnées*, III, *Femmes damnées*, v. 75-76 ("[...] Je sens s'élargir dans mon être // Un abîme béant; cet abîme est mon coeur!"), v. 88 ("Plongez au plus profond du gouffre [...]") et 91 ("Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage"): le caractère inaccessible de l'autre et le caractère inextinguible du désir sont liés.

40 Comme me l'a fait remarquer l'un des participants de notre réunion de travail, M. Andreï Dobrytsen, après ma communication, *Le Flacon* compte 28 vers, ce qui est le double d'un sonnet, et le "Vertige" en occupe à peu près le centre, dans une position, comme suspendue, précaire, de contre-rejet.

41 *S.P.*, XXII, *Les Foules*, 3e §, Pl., p. 219.

42 *S.P.*, XXVI, *Les Yeux des pauvres*, dernier §, Pl., p. 319.: "[...] tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment".

43 Ce sont les premières phrases de *Mon coeur mis à nu* (Pl., p. 676).

44 Emerson, *The Conduct of Life*, cité par Baudelaire dans *Hygiène*, [VII], Pl., p. 674.

rapports à soi-même et à autrui, qui tous deux aboutissent à une perte. Se créer un contenant, un contour, se resserrer pour soi seul dans les limites de l'instant vécu, ce serait se condamner à l'impuissance: on reconnaît la *stérilité* de la froide créature centrée sur elle-même<sup>45</sup>, et l'aporie d'une "centralisation" inutile. Le parfum qui ne parfume rien, le parfum qui n'est parfum que pour lui-même, prisonnier du flacon, comme l'âme l'est du corps, ce parfum est à jamais perdu, et d'abord pour lui-même: aussi est-ce "à regret", comme nous le dit *Le Guignon*, que "mainte fleur épanche [...] Son parfum doux comme un secret // Dans les solitudes profondes"<sup>46</sup>. Mais on peut aussi se perdre par autrui, pour se retrouver dans autrui: se perdre *dans* autrui, être, comme le dit elliptiquement et contradictoirement Baudelaire, "perdu dans la mémoire / Des hommes".

Certes, la concentration, qui suppose la solitude, sollicite le poète: il appelle de ses vœux "l'ivresse solitaire et concentrée du littérateur"<sup>47</sup>, il redoute la "déperdition"<sup>48</sup>, la "dilapidation"<sup>49</sup>. Mais la perte par la "vaporisation" (et le mot, comme on le constate, peut renvoyer au parfum) est encore préférable à la perte par la "centrali-

45 Cf. *F.m.*, XXVII, "Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...", v. 14, Pl., p. 29 ("La froide majesté de la femme stérile") ou, dans les *Poésies de jeunesse*, "Tous imberbes alors, ...", v. 35-36, Pl., p. 207 ("Et les font aux miroirs – stérile volupté – Contempler les fruits mûrs de leur nubilité -").

46 *F.m.*, XI, s'inspire de vers de Thomas Gray, qu'on trouve dans l'*Elegy Written in a Country Churchyard* (1751); cf. la note de Claude Pichois, Pl. pp. 859 à 861.

47 *Les Paradis artificiels*, *Le Poème du Haschisch*, I, *Le Goût de l'infini*, Pl., p. 403.

48 *Fusées*, I, Pl., p. 649: "Le goût de la concentration productive doit remplacer, chez un homme mûr, le goût de la déperdition". Ce qui rejoint la pensée citée d'Emerson (note 44).

49 *Le Poème du Haschisch*, IV, *L'Homme-Dieu*, Pl., p. 433 ("un esprit qui s'est lâchement livré à la merci d'une drogue infernale, et qui sourit à la dilapidation de ses propres facultés"). Cf. aussi *Le Poème du Haschisch*, III, *Le Théâtre de Séraphin*, dernière phrase, Pl., p. 426: "Vous avez disséminé votre personnalité aux quatre vents du ciel, et, maintenant, quelle peine n'éprouvez-vous pas à la rassembler et à la concentrer!" Quelques pages plus haut (p. 420), à propos de la pipe, Baudelaire écrivait: "vous vous sentirez vous évaporant": ce qui nous rapproche de la "vaporisation" et du parfum.



sation”, qui pourtant, sans doute, la précède. La *stérilité* préserve la solitude, centrée sur elle-même, mais atteindre à la *prostitution*, à celle, sacrée, qui fait se fondre au sein des multitudes<sup>50</sup>, s’unir à elles au hasard comme au hasard “voltige”<sup>51</sup> le papillon volage, c’est encore en quelque façon rester seul, ou plutôt c’est à la fois rester seul et “se multiplier” – “coeur multiplié”<sup>52</sup>, “multiplication de l’individualité”<sup>53</sup> –, c’est se perdre, certes, mais comme se perdent les invisibles particules disséminées par la vapeur odoriférante.

Ce qui est ainsi dispersé, c’est, concentré à l’extrême, du fait même de ce qui le dématérialise, l’idéal, ce qu’on appelle, en philosophie et en parfumerie, *l’essence*: l’oubli du contenant, armoire “sinistre” ou flacon “poudreux”, permettant seul la dissémination, la “vaporisation” du contenu, qui est de l’ordre du souvenir.

50 Cf. *S.P.*, XII, *Les Foules*, Pl., p. 291, 5<sup>e</sup> § (“[...] cette sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière [...] à l’inconnu qui passe”) ou *Fusées*, I, Pl., p. 649 (“[...] le goût de la prostitution [...]” et “Le plaisir d’être dans les foules [...]”).

51 Pour *voltiger*, cf. *F.m.*, XLVI, *L’Aube spirituelle*, v. 11 (“Ton souvenir [...] voltige incessamment”) et CXVI, *Un voyage à Cythère*, v. 1 (“Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux”), Pl., pp. 46 et 117. Les amours volages du papillon, du “farfallone amoroso” (le “gros papillon amoureux” des *Noces de Figaro*) hantent la 6<sup>e</sup> strophe des *Phares* (VI, v. 22, Pl., p. 13: “Comme des papillons, errent en flamboyant”). La “vaporisation” du souvenir et la multiplicité des lecteurs font osciller la relation affective entre le “poison” ou le “fiel” concentré et les amours évaporées du XVIII<sup>e</sup> siècle.

52 *F.m.*, XCI, *Les Petites Vieilles*, v. 79, Pl., p. 91 (“Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices”).

53 *Paradis artificiels*, *Du vin et du baschisch*, comparés comme moyens de multiplication des individus, Pl., p. 377. La multiplication n’est, pas plus que l’infini, toujours positive. Cf. *F.m.*, LXVIII, *Le Tonneau de la Haine*, v. 10 et 11, Pl., p. 71: “Qui sent toujours la soif naître de la liqueur // Et se multiplier comme l’hydre de Lerne”.



En guise de conclusion: retour aux feux croisés de l'intertextualité: entre "réminiscence" littéraire et "mémoire des hommes"

*Le cadeau diabolique*<sup>54</sup>: de Hoffmann aux Mille et une nuits

Si le flacon est oublié, c'est aussi parce que le souvenir, transmis aux lecteurs, est, en quelque sorte, devenu le leur: ce sont eux, maintenant, les flacons. Et Baudelaire ne procède pas autrement avec les réminiscences des textes d'autrui: autre aspect du souvenir dans ce poème. Mais à quel niveau situer ces réminiscences? Au niveau des "pensers dormants" ou du rappel explicite? Il n'est pas toujours aisé d'en décider.

Les deux premiers quatrains nous font découvrir un coffret ou une armoire, puis un flacon. Et de ce flacon se dégage un parfum puissant. On songe à l'aventure d'un personnage hoffmannien, le moine Medardus: "ich schloss den Schrank auf, ich ergriff das Kistchen, die Flasche, bald hatte ich einen kräftigen Zug getan!"<sup>55</sup>. Cet élixir dont l'arôme suffit à ébranler la raison, est-ce la relique d'un saint ou le cadeau du diable?

Mais pourquoi le coffret du vers 3 est-il "venu de l'Orient"? Parce que saint Antoine vivait en Egypte? L'Orient est la patrie des magiciens. Et une autre lecture de Baudelaire peut venir à l'esprit. Le souvenir jaillit du flacon débouché au vers 8 un peu comme le génie dans *l'Histoire du pêcheur* de la 9<sup>e</sup> des *Mille et une nuits*<sup>56</sup>. Le génie s'échappe du vase de cuivre descellé et accorde à son libérateur pour seule grâce de choisir le genre de mort auquel il le condamne. Il s'agit donc, au moins au premier abord, car ensuite le génie

54 Pour le *cadeau diabolique*, voir aussi Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 132 à 139 (sur *Le Gâteau* dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire).

55 "J'ouvris l'armoire, je saisis le coffret, la bouteille, bientôt j'eus avalé une puissante gorgée" [c'est nous qui proposons cette traduction]. E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, Erster Teil, Erster Abschnitt, München, W. Goldmann Verlag, p. 25 (sans date).

56 *Les Mille et une nuits*, introduction de Jean Gaulmier, Paris, Garnier Flammarion, t. 1, 1965, p. 66.

dompté par le rusé pêcheur fera sa fortune, d'un cadeau empoisonné que celui fait au pêcheur par la mer ou par la Providence, tout comme pour l'élixir légué au saint par le diable et bu par le moine hoffmannien. Et ceci éclaire, certes, la nature du souvenir et du texte que la postérité fera siens, et qui amènera celle-ci à passer à son tour par l'épreuve de la souffrance qui a été celle de l'écrivain.

### *Le Bien suprême: de Pétrarque à Platon*

Cadeau empoisonné, sans doute, le souvenir, ou le poème, donnent accès, cependant, au Bien suprême, et le "cher poison" de l'avant-dernier vers pourrait nous livrer un second réseau intertextuel, qui serait la contrepartie du premier. Le "dolce veneno" pétrarquiste<sup>57</sup>, relayé en France par tant de poètes<sup>58</sup>, s'inscrit au cours du *Canzoniere* dans un itinéraire qui ramène, par la souffrance et la disparition de la présence charnelle de Laure, vers l'amour de Dieu. Le christianisme se colore ici de reflets platonisants. Les poèmes CCXC et CCCXV de Pétrarque évoquent le renoncement progressif à la chair<sup>59</sup>, mais, dès le poème CLIX, et du vivant de Laure, la beauté de la femme aimée renvoyait à un suprasensible platonicien:

in quale idea  
era l'esempio onde natura tolse  
quel bel viso leggiadro<sup>60</sup>.

57 Cf. *Canzoniere*, CLII, v. 8, Milan, Garzanti, 1974, p. 217.

58 Cf. par exemple "l'aigre-doulce poyzon" des *Sonnets de l'Honneste Amour* de Du Bellay, IV, v. 5 ou le "doux venin mortel" dans *Les Amours d'Hippolyte* de Desportes, XLII, v. 1 (*Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Pl., pp. 414 et 820). On peut songer au v. 18 du poème XXXVI des *Fleurs du Mal*, *Le Balcon*: "Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!" (Pl., p. 37).

59 *Il Canzoniere*, op. cit., pp. 376 et 401.

60 "Dans cette idée // était le modèle où la nature prit // ce beau visage avenant" [c'est nous qui proposons cette traduction]. *Id.*, p. 224.

Ainsi le *Canzoniere* invite bien à cette "ascension de l'âme vers le lieu intelligible" que prône la *République*<sup>61</sup> et, comme *Le Banquet*, à "s'élever" des "beautés de ce monde" jusqu'au "beau en lui-même"<sup>62</sup>. Dans *Le Flacon*, le "cher poison" a permis le passage de la "matière" à l'"âme" des deux premières strophes et l'aérienne élévation de la troisième.

La diversité des réminiscences littéraires ne nuit nullement, chez Baudelaire, à l'unité de son oeuvre. Celle-ci s'ouvre à de multiples lectures, avant de pénétrer de multiples lecteurs. Il ne vampirise les autres que pour les métamorphoser dans sa propre substance, en attendant que d'autres en fassent autant grâce à lui et deviennent, en partie grâce à lui, et pour reprendre la formule d'un de ses meilleurs lecteurs, Marcel Proust, des "lecteurs de soi-même"<sup>63</sup>.

## Zusammenfassung

Durch seine zugleich erotische und reflexive Dimension verbindet das 48. Gedicht der *Fleurs du Mal*, zumal durch dessen Titel *Le Flacon*, die sinnliche Erinnerung aufs innigste mit der Zukunft des Gedichtes, so wie das Thema zu seinen Adressaten kommt. Der Text spielt – nicht ohne lebhaftes Ironie – sowohl mit einer fantastischen Allegorik, die aus der Erinnerung gleichsam eine wiederkehrende Untote werden lässt, in der Art gewisser Doppelgänger-Gestalten Edgar A. Poes, als auch mit der Ambivalenz verfallender Körperlichkeit, die mit geistiger Erhöhung untrennbar vereint ist. Die Beziehung zwischen Ich und dem Anderen gestaltet sich als eine räumliche, zwischen Innerem und Äusserem, zwischen Inhalt und Gefäss, wobei diese Räumlichkeit auch die Zeit metaphorisiert: Die "Porosität", wie sie die Struktur des Gedichtes in seinem Übergang vom Vergleichenden zum Verglichenen charakterisiert, stimmt mit einer geradezu vampiristischen Arglist in der Relation von Ich und Anderem, von Vergangenheit und Zukunft überein. Eine zweifache mögliche Herkunft des Gedichts, von E.T.A. Hoffmann zum einen, eine petrarkisierende zum anderen, erlaubt es, die Ambivalenz des Gedächtnisses bei Baudelaire besser zu verstehen, mithin die erlösende Grausamkeit, die sich im Kern dieser Ambivalenz abspielt.

61 *La République*, 517b, livre VII, trad. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, p. 275.

62 *Le Banquet*, 211c et d, trad. L. Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1966, pp. 70 et 71.

63 Proust, *Le Temps retrouvé*, Pl., t.III, 1954, p. 911.

