



présente

“La vie antérieure”

sonnet de Charles BAUDELAIRE

dans

“Les fleurs du mal”

(1857)

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.*

*Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.*

*C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,*

*Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

Analyse

Sur la foi du titre de ce poème, on a souvent voulu croire que Baudelaire avait pu y exprimer une croyance en la métempsycose, doctrine selon laquelle une même âme peut animer successivement plusieurs corps, croyance qu'on trouve chez des Grecs comme Pythagore, chez les hindouistes, et dans bien des sectes d'aujourd'hui dont les adeptes se plaisent à imaginer des vies qu'ils auraient connues avant la vie présente !

On a pu penser aussi que ce sonnet lui avait été inspiré par le souvenir de son grand voyage dans les mers du Sud.

En fait, aucune de ces hypothèses ne peut, à l'examen précis du poème, être maintenue.

Sa source se trouve dans une très belle page en prose de Théophile Gautier dans *"Mademoiselle de Maupin"* : «Voici comme je me représente le bonheur suprême : c'est un grand bâtiment carré sans fenêtre au dehors ; une grande cour entourée d'une colonnade de marbre blanc, au milieu une fontaine de cristal avec un jet de vif-argent à la manière arabe, des caisses d'orangers et de grenadiers posées alternativement ; par là-dessus un ciel très bleu et un soleil très jaune ; de grands lévriers au museau de brochet dormiraient çà et là ; de temps en temps des nègres pieds-nus avec des cercles d'or aux jambes, de belles servantes blanches et sveltes, habillées de vêtements riches et capricieux, passeraient entre les arcades évidées, quelque corbeille au bras, ou quelque amphore sur la tête. Moi, je serais là, immobile, silencieux, sous un dais magnifique, entouré de piles de carreaux, un grand lion privé sous mon coude, la gorge nue d'une jeune esclave sous mon pied en manière d'escabeau, et fumant de l'opium dans une pipe de jade.»

Cette évocation très païenne d'un bonheur fait de sensualité et de paresse devint chez Baudelaire comme le rêve d'un monde où il aurait jadis vécu, rêve auquel il se laissa longtemps aller, se plaisant à s'imaginer vivant, pour échapper à son époque, dans l'Antiquité. Le brillant collégien qu'il fut, qui avait connu *«la cendre latine et la poussière grecque»* (dans le poème *"La voix"*), fut marqué par la tradition humaniste. Puis, à l'exemple d'un certain nombre de ses contemporains (dont son ami Gérard de Nerval), il fut séduit un temps par ce qu'il est convenu d'appeler le néopaganisme qui lui fit écrire ce poème :

*«J'aime le souvenir de ces époques nues,
Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
Alors l'homme et la femme en leur agilité
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
Exerçaient la santé de leur noble machine.
Cybèle alors, fertile en produits généreux,
Ne trouvait point ses fils un poids onéreux...»*

Plus précisément, Nerval, dans *"Le voyage en Orient"*, après avoir parlé de «tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves», ajouta : «Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau qu'on ne sait s'il est le résultat d'idées apprises, ou si c'est un ressouvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue.» ; dans *"Fantaisie"*, il évoqua «Une dame [...] Que, dans une autre existence peut-être / J'ai déjà vue» ; dans *"Les filles du feu"*, il écrivit : «Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures...»

Notons encore que Maxime du Camp publia ces vers : «J'habitai, je le sais, dans d'autres existences, / Ces pays radieux...»

Ce fut donc à partir de sources livresques plus que de souvenirs réels que Baudelaire composa, avant de le publier dans *"La revue des deux mondes"* du 1er juin 1855, ce sonnet d'alexandrins où, les quatrains et les tercets s'opposant, dans les premiers est décrit avec nostalgie un monde du passé, dans les seconds est indiqué l'état d'esprit dans lequel se trouvait alors le poète.

Examinons-le avec précision :

Premier quatrain :

Baudelaire, qui impose dès le premier mot son «moi», y décrit un habitat en faisant prédominer des sensations visuelles.

Le premier vers, par son ampleur équilibrée, est un de ces départs fulgurants dont il fut coutumier. Deux mots, «*longtemps*» et «*vastes*», donnent d'emblée de l'ampleur au poème, l'étendant dans le temps et dans l'espace. En évoquant son séjour «*sous de vastes portiques*», il invite le lecteur à se représenter une vaste demeure patricienne de style antique, d'une majestueuse simplicité, à la fois imposante et apaisante ; comme elle présente des galeries couvertes, soutenues par de «*grands piliers, droits et majestueux*» (pilastres ou colonnes), elle est d'une architecture classique, synonyme de la beauté parfaite pour Baudelaire.

Comme, ce qu'on apprend au vers 2, elle est située au bord de la mer, on peut penser à la «*cryptoporticus*» de la villa des Laurentes, telle que Pline en laissa la description dans une de ses lettres les plus connues (II, 17) : vue sur la mer, orientation idéale, vastes proportions. On peut songer aussi à ces marines du peintre Claude Gellée, dit le Lorrain, où de hautes architectures classiques étincellent au bord de la mer ; où, dans des ports imaginaires, des vaisseaux de haut bord mouillent à l'ombre de palais semblables à ceux du Capitole de Rome.

Ces galeries étant judicieusement orientées, et les «*portiques*» étant d'un matériau lisse et brillant, du marbre par exemple, chaque jour, le soleil («*les soleils*» est un pluriel d'élargissement, les «*soleils marins*», une hypallage), les fait étinceler de «*mille feux*» («*mille*» étant un chiffre symbolique, hyperbolique, «*feux*» rimant avec «*majestueux*») qui varient d'intensité et de couleur selon que, dans sa course, il émerge au levant, brille au-dessus de la mer au zénith, s'enfonce dans les flots «*le soir*», moment d'apaisement et où, du fait de l'obscurité grandissante, l'architecture classique, sereine et rigoureuse, des portiques prend l'apparence de «*grottes basaltiques*» (vers 4), ce qui a pour effet de donner au décor une teinte romantique (les romantiques célébrèrent la grotte de Fingal, en Écosse, qui présente un basalte qui forme des colonnes). D'ailleurs, Baudelaire semble ici, de façon évidente, se souvenir de deux vers de Hugo, dans «*La fée et la péri*» :

«Du moresque Alhambra j'ai les frêles portiques ;
J'ai la grotte enchantée aux piliers basaltiques...»,

vers où l'on retrouve bien la dualité des décors et des ambiances.

De plus, on peut considérer que, dans la phrase qui constitue la strophe, l'ampleur régulière, solennelle et majestueuse des deux premiers vers imprime une atmosphère classique, tandis que les deux derniers, qui sont marqués par de fortes coupes, rendent une atmosphère romantique, que cette dualité est bien appuyée par les rimes «*portiques - basaltiques*».

Second quatrain :

Dans ce monde idéal, l'unité est réalisée du fait que des correspondances, telles celles que Baudelaire définit dans son sonnet intitulé «*Correspondances*», sont établies entre les différentes parties de la nature, entre les différents sens, entre l'être humain et la nature, cette fusion étant bien marquée par le verbe «*mélaient*».

Ainsi, au vers 5, la mer, miroir du ciel, la mer agitée par «*les houles*» (autre pluriel d'élargissement), répercute et multiplie «*les images du ciel*» (les nuages). Cette agitation perpétuelle et régulière, le bruit même qui la marque sont rendus par le retour des diphtongues sourdes qui riment : «*houl*» et «*roul*», «*en*» et «*ant*».

Puis, autre correspondance, la «*riche musique*» des «*houles*» et ses «*tout-puissants accords*», cette musique faisant songer à celle que produisent les orgues, sont associés aux «*couleurs du couchant*», cette union ayant été auparavant, au vers 6, présentée comme «*solennelle et mystique*», ce dernier mot, que le poète fit rimer avec «*musique*», permettant à certains commentateurs de voir tout le poème comme une révélation d'ordre religieux !

Les derniers mots du quatrain ramènent l'attention sur le narrateur, dont les sens sont comblés, ainsi que le sentiment esthétique ; sur ses «*yeux*» qui révèlent sa fascination devant le spectacle, qu'il contemple, dont il se pénètre, qui a une valeur symbolique. On pourrait concevoir que les couleurs «*reflétées*» dans ses yeux sont, pour lui, celles de son propre couchant, de sa propre nuit qui

approche, de sa propre mort, du bonheur éphémère ; et on pourrait discerner déjà ici une explication du «*secret douloureux*» qui est évoqué dans le dernier vers du sonnet.

L'harmonie qui empreint la phrase constituant cette strophe est rendue par le rythme ample des vers. Commencé sur des diphtongues sourdes («*ou*», «*oulan*»), précédées chaque fois d'une consonne dure («*h*» aspiré, «*r*»), et un rythme lourd, le quatrain s'allège et s'éclaire par les «*o*» ouverts et les «*i*». Les vers 5 et 6 présentent de douces sonorités en «*/*» et «*m*». Enfin, les quatre sonorités en «*c*» dur des vers 7 et 8 leur donnent quelque chose de triomphant, malgré la nostalgie persistante des «*ou*» et des «*an*».

La mention des «*yeux*» permet le passage de la description du décor, dans les quatrains, à celle de l'état d'esprit du rêveur, dans les tercets, qui sont constitués d'une seule phrase plus longue que les deux phrases précédentes (d'où un enjambement de strophe à strophe). Les deux parties du poème s'opposent donc, mais non, comme put l'affirmer un commentateur, parce que les quatrains évoqueraient un décor à la façon de Claude le Lorrain, tandis que les tercets évoqueraient un paysage à la manière de Gauguin : ce serait d'une incohérence totale ; il est difficile d'imaginer un cadre qui serait antique et méditerranéen en même temps que tropical et moderne ; il convient de choisir l'un ou l'autre.

Premier tercet :

Le début de la longue phrase des deux tercets, le vers 9, axe et charnière du poème, est d'abord un rappel du vers 1, «*/à*» renvoyant, en les résumant, aux deux quatrains, les trois mots bien précis, «*j'ai vécu*», affirmant la réalité du bonheur éprouvé. C'est aussi une explication de cette sensation d'unité et de plénitude harmonieuse évoquée dans le deuxième quatrain : si le poète a pu accéder à cet état, c'est parce que son corps était en paix, totalement absorbé par des sensations plus strictement relatives au corps, au bien-être physique, sensations à la fois exaltantes et lénifiantes, ce que rend l'oxymoron «*voluptés calmes*», le mot «*volupté*», qui s'est vu attribuer un autre pluriel d'élargissement, rappelant la formule de «*L'invitation au voyage*», «*ordre et beauté, luxe, calme et volupté*», qui donne une sensation de plénitude harmonieuse, et non de jouissance sexuelle, d'où, pour le purifier radicalement, l'adjonction de «*calmes*» (Baudelaire employa ailleurs les adjectifs «*saintes*», «*chastes*»).

On peut encore remarquer que ces sensations sont traduites aussi, semble-t-il, par les alternances, dans le tercet, de consonnes douces et dures («*/*», «*m*», «*v*», d'une part, «*c*» dur, «*p*» et dentales, d'autre part), tandis que, dans le cas des voyelles, si les «*a*» fréquents continuent à soutenir une certaine gravité, on voit apparaître une nouvelle gamme, celle des «*u*» («*vécu*», «*voluptés*», «*azur*», «*nus*»), moins sourde que celle des «*ou*» et «*an*» dans les quatrains, mais encore atténuée, à mi-chemin entre la joie et l'ennui. Le mouvement d'ouverture-fermeture qu'effectuent les sonorités du mot «*vécu*» semble être repris et développé par le groupe «*voluptés calmes*».

Au vers 10, la précision réaliste du décor évoqué dans les quatrains laisse place à une sorte de communion avec les éléments, dans une progression ternaire bien rythmée qui fait aller de mots aux sonorités légères, inconsistantes («*azur*», ciel qui est aussi l'idéal poétique ; «*vagues*» de la mer qui donnent une idée de liberté), pour aboutir dans l'exaltation «*des splendeurs*», un mot aux sonorités compactes et dynamiques.

Et voilà qu'il est révélé que ce bonheur, qui fut d'abord défini par le cadre, est celui dont jouit un maître (les fervents des vies antérieures les voient d'ailleurs toujours comme étant évidemment exceptionnelles, s'imaginent dans de hautes situations sociales !) qui, détail qui froisse une sensibilité moderne, dispose d'«*esclaves*», d'une domesticité captive, gratuite et muette. Théophile Gautier avait parlé de «*nègres pieds-nus*», tandis que les esclaves de Baudelaire sont «*nus*» : il faudrait entendre par là que, à l'exemple des esclaves de l'Antiquité, ils sont «*nudi*», c'est-à-dire «*à peine vêtus*». Dans cette Antiquité antérieure à l'instauration du christianisme, qui était païenne, les corps allaient presque nus car le sens du péché n'existait pas encore. La beauté régnait partout, dans l'architecture comme dans les corps. Ce monde était plus proche de la nature que le nôtre, et, en même temps, plus raffiné. Les esclaves sont «*tout imprégnés d'odeurs*», notation où l'on reconnaît bien le goût marqué pour les parfums qu'avait cet olfactif qu'était Baudelaire. Elle s'explique parce que, dans l'Antiquité, ceux qui

jouissaient du privilège de vivre dans l'entourage du maître devaient se parfumer avec les «unguenta» ou «odoramenta» de son choix. Mais Baudelaire pouvait aussi se souvenir des odeurs fortes de la peau et des chevelures des Noirs (voir '*Parfum exotique*' et '*La chevelure*').

Second tercet :

Au vers 12, l'enjambement de strophe à strophe, qui crée une attente, met en relief un acte des esclaves qui se voit ainsi investi d'une grande importance : dans ce climat qui se révèle tout à coup chaud, il leur faut éventer leur maître, du moins «rafraîchir son front», insistance sur cet endroit du visage où, discordance fâcheuse dans l'harmonie précédemment évoquée, les graves soucis, les préoccupations lancinantes se marquent par un froncement traduit par le redoublement du «f».

Autre image antique et exotique, les esclaves utilisent des «*palmes*» (mot qui rime significativement avec «*calmes*»), des feuilles de palmier, qui étaient aussi l'apanage des grands personnages.

Au vers 13, il apparaît que les esclaves ne sont voués qu'à cette tâche, qui consiste en fait à «*approfondir*», mot sur lequel on s'arrête du fait de l'enjambement, et d'autant plus qu'il est d'une ambiguïté significative ; il devrait avoir raisonnablement son sens second : «pénétrer plus avant dans une connaissance, étudier à fond», mais il n'est pas interdit de penser aussi à son sens premier : «rendre plus profond». Ainsi l'équivoque permet-elle de laisser planer l'idée de l'inutilité des efforts, de leur caractère nocif même. Il faut remarquer que le froncement du «f» se continue, que le souci s'aggrave.

Et le dernier vers vient, par sa note désespérée, sans recours aucun, comme par le redoublement de ses longues diphtongues sourdes, nettement contredire l'impression de bonheur absolu que nous donnaient les premiers vers. Cette fin révèle que le poète s'est pathétiquement dédoublé, d'une part, en un observateur qui semblait captivé par la beauté du spectacle extérieur, d'autre part en un songeur penché sur la vision interne d'un mal qui lui tourmente l'âme et le corps. Au milieu des merveilles de la nature, devant ces images ou ces perceptions qui devaient lui apporter et la volupté et le calme, même en goûtant cet état idéal de possesseur d'une demeure patricienne située au bord de la mer, de maître d'esclaves, il était à la fois présent et absent. Une moitié de lui-même goûtait le spectacle enchanteur du ciel et de la mer au soleil couchant, et profitait des conditions de vie les plus enviables, tandis que l'autre moitié portait ses regards (les «vrais regards» du poète) vers le dedans de son cœur, qui n'en était pas moins malheureux, qui renferme un «*secret douloureux*» (à ce propos, on peut rappeler que Baudelaire parla dans l'article sur l'Exposition universelle de 1855 des femmes de Delacroix et du «*secret douloureux*» qu'elles portent dans leurs yeux). Ce secret, non seulement «*douloureux*» mais qui fait «*languir*», perdre lentement les forces, nous ne pourrions le connaître.

Le sonnet a donc, avec cette surprise inquiétante, reçu cette chute brillamment formulée à laquelle, selon la tradition, il devait conduire.

Conclusion :

À la lecture de ce sonnet auquel Baudelaire sut donner un charme magique, nous sommes d'abord fascinés par la magie du titre énigmatique, puis séduits par l'harmonie du milieu évoqué de façon très picturale, enfin perplexes et inquiets. '*La vie antérieure*' est bien un de ces poèmes qui réalisent le miracle de la poésie : nous donner une forme à la fois ouverte et jalousement fermée sur son secret. C'est de cette obscurité même, de cette ambiguïté, qu'il tient sa beauté.

Cependant, on peut aisément supposer que, chez ce champion de la modernité que prétendait être Baudelaire, mais qui était en fait un passéiste pour qui la dimension principale de la temporalité était le passé, qui donnait son sens au présent, ce «*secret douloureux*» était cet ennui de toute chose, ce «*taedium vitae*», qu'il ressentait même quand il se voyait dans ces temps anciens qui auraient comblé ses aspirations esthétiques. Il ne pouvait s'imaginer exempt de ce spleen qui, s'il avait été éprouvé dans cette magnifique Antiquité, ne pouvait qu'être accru encore dans le sinistre XIXe siècle ! C'était chez lui une obsession personnelle qui, inexorablement, venait toujours entacher l'idéal (le poème fait partie de la section des '*Fleurs du mal*' intitulée '*Spleen et idéal*'), tout en lui donnant sa suprême valeur. Son âme avide d'infini gardait toujours la nostalgie d'un paradis perdu, d'un «ailleurs».

Le «*secret douloureux*» peut être encore le sentiment de la fragilité de la vie humaine, la conscience que toute vie n'est qu'antérieure à une autre, qu'elle n'est pas éternelle. Il fut ressenti justement devant

le coucher du soleil, mort apparente, symbole de la mort inéluctable de l'être humain. Le bonheur était donc déjà gâché par le sentiment de sa fin, cette discordance étant d'ailleurs une attitude fondamentale de l'être humain : le corps peut bien être satisfait, l'esprit est au fond toujours inquiet.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

Contactez-moi

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site :

www.comptoir litteraire.com