



André Durand présente

“Bohémiens en voyage”

sonnet de Charles BAUDELAIRE

dans

“Les fleurs du mal”

(1857)

*La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.*

*Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.*

*Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson ;
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,*

*Fait couler le rocher et fleurir le désert
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
L'empire familial des ténèbres futures.*

Commentaire

«*Bohémiens*» est un des noms donnés aux tziganes ou tziganes, ensemble de populations originaires de l'Inde, apparues en Europe au XIV^e siècle, dont certaines mènent une vie nomade en exerçant divers petits métiers. On les appelle aussi gitans, romanichels, roms, manouches, zingaros, etc.. Leur nom de bohémiens vient de la croyance qu'on avait autrefois que ces nomades venaient du royaume de Bohême, aujourd'hui une partie de la République Tchèque. Il n'en était rien, ils étaient passés par la Bohême, comme par la Roumanie (d'où «romanichels» et «roms») et l'Égypte (d'où «Égyptiens», «gypsies»).

L'origine mystérieuse des tziganes, leur mode de vie marginal et leur liberté rebelle alimentaient les superstitions, les fantasmes, les méfiances et les rejets (c'est encore vrai aujourd'hui). Ils étaient craints et persécutés, car ils montraient des animaux étranges, avaient la réputation de vivre de mendicité et de rapines, de n'être pas baptisés (ce qui avait une grande importance autrefois), d'être un peu sorciers et de prédire, donc de connaître, l'avenir. Dans "*L'encyclopédie*" de Diderot et d'Alembert, on les définit comme «des vagabonds qui font profession de dire la bonne aventure, à l'inspection des mains. Leur talent est de chanter, danser, et voler.» Pour Littré, «bohémiens» était le «nom de bandes vagabondes, sans domicile fixe, sans métier régulier, et se mêlant souvent de dire la bonne aventure».

Mais ils n'étaient pas sans susciter une certaine fascination, en particulier chez les artistes et écrivains. Ainsi, en 1623-1624, le dessinateur et graveur lorrain Jacques Callot, qui s'était enfui de chez lui à peine âgé de douze ans, pour gagner Rome à pied, en se joignant à une troupe de bohémiens, qu'il accompagna jusqu'à Florence, leur consacra une petite suite de quatre planches, "*Les bohémiens*".

En 1828, Victor Hugo écrivit, dans une de ses "*Odes et ballades*", "*La fiancée du timbalier*" :

«L'Égyptienne sacrilège,
M'attirant derrière un pilier,
M'a dit hier (Dieu nous protège !)
Qu'à la fanfare du cortège
Il manquerait un timbalier.»

Un des personnages principaux de son roman "*Notre-Dame de Paris*" (1831) est la bohémienne Esméralda qui est souvent appelée «l'Égyptienne», «sauterelle d'Égypte».

En 1837, Béranger écrivit une chanson intitulée "*Les bohémiens*" commençant par :

«Sorciers, bateleurs ou filous,
Reste immonde
D'un ancien monde,
Sorciers, bateleurs ou filous,
Gais bohémiens, d'où venez-vous?

D'où nous venons? L'on n'en sait rien.
L'hirondelle
D'où nous vient-elle?
D'où nous venons? L'on n'en sait rien.
Où nous irons, le sait-on bien?»

La "*Carmen*" (1845) de Prosper Mérimée était une bohémienne d'Espagne, le chapitre 4 de la nouvelle étant d'ailleurs une notice sur les bohémiens : leurs ressources, leurs caractères physiques, les mœurs de leurs femmes, leur solidarité raciale, leur indifférence religieuse, leurs pratiques magiques, leur orgueil racial, le problème de leurs origines, leur langue et ses dialectes.

D'autre part, au XVII^e siècle, apparurent les expressions «vie de bohème» et «vivre en bohème» employées à propos d'une personne menant une vie sans règle et sans projets, au jour le jour, une vie de patachon, la vie d'artiste, en quelque sorte. Elles prirent leur orientation définitive au XIX^e siècle, les romantiques désignant ainsi un esprit d'hostilité aux règles de la bourgeoisie avec des connotations voisines de celle d'artiste et d'étudiant. D'où les œuvres de George Sand ("*La dernière Aldini*", 1838) ;

de Balzac (*‘Un prince de la bohème’*, 1844) ; de Henri Murger (*‘Scènes de la vie de bohème’*, 1845-1847, d’où le compositeur Giacomo Puccini allait tirer l’opéra *‘La bohème’* (1896).

Baudelaire partagea cette fascination, et l’exprima dans ce sonnet qui eut sans doute pour point de départ les gravures de Jacques Callot. Mais lui, qui avait affirmé : *«Le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie»* (*‘Le salon de 1846’*), comme chaque fois qu’il s’inspira d’une oeuvre visuelle, n’en fit pas une paraphrase en vers. Alors que l’artiste baroque présentait les bohémiens comme agents de deuil, montrait de pauvres diables dont les guenilles disaient assez la misère, et qui étaient à coup sûr plus riches d’espoirs que de pistoles, le poète, pour qui l’intérêt pittoresque n’était pas l’essentiel, ne retint que quelques éléments particuliers (les femmes aux seins flasques ou qui portent leur enfant sur leur dos, les hommes qui vont à pied le long des chariots), qui pouvaient alimenter sa propre méditation poétique. Traitant son sujet avec liberté, ajoutant certains détails qui ne figurent pas dans les planches de Callot, il procéda à une transposition, à un enrichissement, à une transfiguration, car sa visée était tout autre, et ces éléments, de constituants d’un spectacle qu’ils étaient, accédèrent au statut de symboles de l’artiste, du poète, qui marche dans la vie, les yeux fixés sur un avenir de beauté. Il métamorphosa les bohémiens en ardents éclaireurs de la condition poétique et humaine.

Le premier titre choisi, *‘La caravane des bohémiens’*, rappelait *‘La caravane humaine’*, l’un des poèmes figurant dans *‘Jocelyn’* de Lamartine qui avaient eu le plus de retentissement. Malgré les différences, on devine dans le poème de Baudelaire, dans cette idée d’êtres humains en marche vers l’idéal, un souvenir peut-être, et en tout cas une affinité.

Le poème est un sonnet, le seul sonnet régulier des *‘Fleurs du mal’*, à la structure de type ABBA ABBA CCD EED. Les rimes A, C et D sont féminines, les rimes B et D sont masculines. Comme le voulait la tradition, les quatrains et les tercets s’opposent : les premiers sont un tableau des bohémiens, les seconds montrent l’accord de la nature avec eux.

Au vers 1, le mot *«tribu»* indique bien une communauté primitive qui a son histoire, souvent très ancienne, ses racines, ses traditions, ses valeurs, sa hiérarchie, ses règles et ses lois. Même si le prophète est celui qui prédit l’avenir, non pas parce qu’il le devine, mais parce qu’il est inspiré par Dieu, la tribu est qualifiée de *«prophétique»*, car les bohémiennes pratiquent la chiromancie, la divination par la lecture des lignes de la main, ce qui avait fait écrire à Callot comme légende rimée de l’une de ses estampes :

«Ces pauvres gueux pleins de bonadventures
Ne portent rien que des choses futures.»

Cette légende avait fourni une suggestion à Baudelaire, qui reprit encore cette idée dans la chute du sonnet : *«L’empire familial des ténèbres futures.»*

Mais il ne retint, comme trait physique des bohémiens, que les *«prunelles ardentes»*. L’épithète est justifiée d’abord parce que les yeux des tziganes sont très noirs (on entend, dans la chanson traditionnelle russe *‘Les yeux noirs’*, basée sur une mélodie traditionnelle tzigane : *«Des yeux noirs, des yeux pleins de passion !»* et, dans une chanson de Tino Rossi : *«Bohémienne aux grands yeux noirs»*), très animés, comme brûlants, incandescents (des yeux de braise). D’autre part, comme les yeux sont le miroir de l’âme, ces *«prunelles ardentes»* révèlent le feu intérieur des bohémiens. L’expression est aussi une métonymie, qui indique que les tziganes sont censés être doués d’une vision extra-lucide, d’un don de double vue qui permettrait la divination. Il faut ajouter qu’ils sont aussi censés jeter des mauvais sorts, par le mauvais œil, les gens superstitieux considérant qu’il y a danger à les regarder dans les yeux. Dans l’imagerie du Moyen Âge, le diable a les yeux entièrement noirs et ardents.

Au vers 2, *«Hier»*, mention temporelle unique, s’expliquerait par la fatigue visible dans les gravures de Callot, fatigue subie à la suite d’une première étape du voyage de ces nomades qui se déplacent pour une raison secrète, une conjonction de planètes, ou une sorte d’instinct comme en possèdent certains animaux qui connaissent exactement le jour où ils doivent se reproduire, migrer ou hiberner, ou encore

une injonction venue d'ailleurs. Mais on peut aussi ne pas y voir une indication précise, lui donner plutôt le sens d'«autrefois», «dans la nuit des temps».

La tribu «s'est mise en route», ce qui suppose une décision volontaire et un but recherché, son déplacement prenant l'allure d'une quête.

L'expression «ses *petits*» suggère une analogie avec les animaux : le mot «*petit*» s'utilise pour les humains et pour les animaux, mais plus souvent pour les animaux ; pour les humains, on dirait plutôt «ses enfants».

Avec «*emportant ses petits / Sur son dos*», le poète ménagea un enjambement particulièrement expressif, car, après les deux premiers vers, qui ont quelque chose de grand, de solennel, de biblique, d'un peu théâtral, d'emphatique, de pompeux même, on bascule soudain dans le prosaïque. Le contraste, l'opposition, sont nets entre les deux premiers vers et les deux derniers du quatrain, où, derrière la noblesse de «*la tribu prophétique*», nous devinons la misère de ces errants, car Baudelaire ne nous la décrit pas de façon explicite. L'image se trouve aussi chez Callot, car, dans l'une de ses estampes, une femme porte en effet un enfant sur son dos. Cet usage étant, comme en bien des peuples primitifs, celui des femmes (les hommes sont bien trop orgueilleux pour s'y astreindre), on peut contester à Baudelaire la formulation qui fait que c'est toute la tribu qui emporte «*ses petits sur son dos*» : une tribu n'a pas de dos ; mais, inversement, est ainsi rendue l'idée que, dans une tribu, les enfants n'appartiennent pas vraiment à leurs mères, mais à la communauté, qui est personnifiée, prend l'apparence d'une femme (ou d'une femelle). En fait, Baudelaire ne chercha pas ici la cohérence logique, mais la puissance de l'émotion due à cette image banale, quotidienne après la solennité des premiers vers.

Survient le mystère des «*fiers appétits*», où «fier» doit être pris à son sens étymologique, le mot venant du latin «*ferus*» qui signifie sauvage, violent.

Après l'enjambement, se révèle une autre image banale, celle de l'allaitement qui, cependant, chez les bohémiens comme dans beaucoup de peuples, peut se poursuivre jusqu'à la quatrième année (d'où la métaphore du «*trésor toujours prêt*»), ce qui fait que les «*appétits*» sont vraiment féroces, les nourrissons témoignant à leur manière du même désir que leurs aînés. Ces femmes, qui ont leur enfant soit sur leur dos, soit sur leur poitrine, sont donc entièrement consacrées à leur progéniture, dans leur rôle traditionnel de mère.

Au vers 4, au mot «*trésor*» s'oppose fortement l'expression «*mamelles pendantes*», qui correspond à l'une des estampes de Callot, où deux femmes, assises sur un cheval, laissent pendre des seins flasques. L'expression suggère de nombreuses maternités, donc un âge avancé. Surtout, le mot «*mamelles*» évoque ici clairement les animaux.

Le premier quatrain est marqué d'une énergie qui est rendue par le retour de sonorités significatives, de fortes allitérations en «*tr*», «*pr*», «*r*», avant de s'écrouler dans la liquidité de «*mamelles pendantes*». On peut parler d'harmonie imitative.

Le deuxième quatrain recadre la scène, le poète faisant en quelque sorte un «zoom». Par un effet de grossissement, il nous fait distinguer quelques-uns des individus de la «*tribu*» qui cesse donc d'être une masse confuse. Les hommes, jouant leur rôle habituel de protecteurs de cette communauté qui vit sous la menace, portent (ou subissent péniblement, comme semble l'impliquer la préposition «*sous*» ; Baudelaire avait d'ailleurs d'abord écrit «*pesantes*», mais a renoncé à ce mot trop proche d'«*appesantis*») des armes qui sont «*luisantes*» parce qu'elles sont métalliques ; elles confèrent à la tribu un aspect plus redoutable, plus organisé et plus farouche que celui d'une simple bande de vagabonds. Mais ces armes seraient plus probables chez des bohémiens du XVIIe siècle, où ils étaient de réputés armuriers, que chez ceux du XIXe siècle.

Ils se déplacent «*le long des chariots*» dont l'importance semble être marquée par la diérèse («*chariot*») qu'il faut faire pour que le vers ait ses douze pieds.

«*Les leurs*», femmes, enfants, vieillards, nous ne les voyons pas, nous pouvons seulement les imaginer à l'abri, «*blottis*», ce qui confirme l'idée d'animalité, avec la promiscuité propre aux nations primitives.

Mais ce qui compte, ce sont les deux superbes derniers vers du quatrain, qui font transition, où commence à se dessiner l'interprétation toute personnelle que le poète va donner à la scène évoquée :

«Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.»

Le regard des hommes est lourd de résignation, parce qu'ils doivent renoncer aux «chimères», c'est-à-dire aux rêves qu'ils ont faits, aux imaginations qu'ils ont caressées, aux châteaux en Espagne qu'ils ont construits, cette propension à l'illusion devant être particulièrement aiguë chez ceux qui se veulent «prophétiques». Le monde qui leur est offert ne les comble pas, car ils y connaissent la faim, la fuite, l'exil. Ils ne parviennent même pas à s'en dégager par la pensée, en se tournant vers un ailleurs dans le temps et dans l'espace. Leur déception est particulièrement accusée quand ils doivent constater que les chimères sont «absentes», que leurs projets ne se réalisent pas.

Baudelaire écrase ses bohémiens sous le poids d'une fatalité, et fait d'eux comme le parfait symbole de l'éternelle nostalgie d'une vie collective et d'errance.

En effet, les tercets, s'opposant comme traditionnellement aux quatrains, s'opère un changement de vision. Les bohémiens, étant des réprouvés, des parias dans la société des humains, vont être montrés vivant en harmonie avec la nature qui a pour eux des égards de mère. C'est alors le décor qui prend vie, une dimension surnaturelle s'imposant alors. Surtout, à la mélancolie et au pessimisme des quatrains succède la quasi-allégresse et l'optimisme relatif des tercets.

Le premier tercet nous propose un nouvel angle d'observation, en passant à des spectateurs de ce voyage des bohémiens.

Mais il étonnant que Baudelaire ait choisi comme premier «supporter» «*Le grillon*», coléoptère parfaitement solitaire et sédentaire. On doute encore qu'il puisse voir cette troupe de nomades «*Du fond de son réduit sablonneux*». Et «*sablonneux*» aussi est contestable puisque c'est dans l'herbe que le grillon fait sa demeure : le poète (décidément peu féru de science naturelle !) avait cependant d'abord écrit «*palais verdoyant*», ce qui était plus conforme à la réalité. Peut-être le grillon a-t-il été choisi pour sa stridulation (mais la cigale aurait mieux fait l'affaire, d'autant plus que, depuis Ésope et La Fontaine, la vie de bohème qu'elle mène s'oppose à la rigueur bourgeoise de la fourmi), «*sa chanson*», qui ferait de lui un représentant du poète qui, lui, saluerait les voyageurs en qui il verrait des frères. Le mot «*redouble*» pourrait même renvoyer aux vers et à leurs rimes, le «re» étant celui de la répétition mais aussi de l'emphase.

À l'autre extrémité de l'éventail des êtres, s'intéresse aussi aux bohémiens «*Cybèle*», déesse phrygienne de la Terre, des forces de la nature et de la fécondité (d'où son pouvoir : au cœur de l'été, elle «*augmente ses légumes*»). On peut remarquer que les desservants de son culte étaient des prêtres ambulants qui disaient la bonne aventure. D'autre part, comme le nom de «*Cybèle*» n'apparaît dans «*Les fleurs du mal*» qu'en ce poème et dans «*J'aime le souvenir de ces époques nues*», que ce poème date de l'époque néo-païenne de Baudelaire, on peut penser que «*Bohémiens en voyage*» remonte également à cette première période de sa poésie.

Par un enjambement de strophe à strophe, au vers 12, Baudelaire, pratiquant un curieux syncrétisme des systèmes païen et biblique, attribue à la déesse grecque un miracle de Moïse, qui, pendant la traversée du désert par les Hébreux (dont la marche, à l'encontre de celle des bohémiens, était dirigée vers une Terre promise), fit jaillir l'eau du rocher d'Horeb pour les abreuver («*Exode*» 17, 1-7 ; «*Nombres*» 20, 1-13). Et, toujours dans la Bible («*Livre d'Ésaïe*», 51, 3), l'Éternel rend le désert «semblable à un Éden». Ainsi, dans les deux cas, la rigueur du minéral est réduite à la liquidité et à la végétation, pour abreuver et nourrir les voyageurs.

On passe du vers 13 au vers 14 par un autre enjambement, particulièrement expressif car est ainsi accentuée l'attente de la révélation finale dans ce qui est la chute du sonnet. La superbe périphrase qui désigne l'avenir, «*L'empire familial des ténèbres futures*», répond à «*tribu prophétique*» du vers 1. Ce vers, devenu le dernier, fut d'ailleurs en réalité le point de départ du sonnet, Baudelaire ayant retenu de la légende de l'estampe de Callot l'idée d'une marche vers l'avenir qui serait «*familial*» pour les bohémiens, tandis que le commun des mortels n'y voit que des «*ténèbres*» effrayantes. Ainsi, le but du voyage des bohémiens devient, à la fin du sonnet, l'inconnu, obscur pour les autres humains, mais ouvert à la connaissance de ces «voyants».

On peut donc trouver à ce texte apparemment uniquement anecdotique, où Baudelaire n'aurait fait que traiter ce thème du voyage qui lui était cher, et le thème romantique des bohémiens, en s'appuyant sur un précédent pictural plutôt que sur une tradition littéraire pourtant riche, une portée symbolique. Si, dans "L'albatros", il indiquait bien le symbole : «*Le Poète est semblable au prince des nuées*», il ne fit ici que suggérer que les bohémiens, par leur qualité de prophètes inspirés (les «*prunelles ardentes*» ne sont-elles pas une des images privilégiées de l'inspiration?) et tendus vers l'avenir (le dernier vers), par leur aspiration à un ailleurs, par leur avide observation du «*ciel*» (un des symboles baudelairiens de l'idéal) avec des «*yeux*» attentifs, par leur goût des «*chimères*», mais aussi par leur déception constante («*appesantis*» et «*morne regret*» renvoyant à la nostalgie, au spleen), incarneraient la position du poète, seraient porteurs de ses valeurs et de ses difficultés, auraient été transfigurés par lui en pèlerins de l'idéal. Il leur devait bien un regard ami et compréhensif : lui aussi se sentait comme un être socialement inadapté, à part, repoussé, persécuté et banni par les gens du commun. Et ne les avait-il pas considérés comme l'avenir de l'humanité? On trouve, dans "Mon cœur mis à nu", cette note : «*Théorie de la vraie civilisation. / Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel. / Peuples nomades, pasteurs, chasseurs, agriculteurs et même anthropophages, tous peuvent être supérieurs par l'énergie, par la dignité personnelles, à nos races d'Occident. / Celles-ci peut-être seront détruites.*» (XXXII).

"Bohémiens en voyage" fut, dans les trois éditions (1857, 1861 et 1868), le treizième poème des "Fleurs du mal", inclus dans la première partie de l'ouvrage : "Spleen et idéal".

André Durand

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

[Contactez-moi](#)