



André Durand présente

**‘ ’Spleen  
Quand le ciel bas et lourd... ’’**

poème de Charles BAUDELAIRE

dans

**‘ ’Les fleurs du mal’ ’**  
(1857)

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis  
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle  
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;*

*Quand la terre est changée en un cachot humide  
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,  
S'en va battant les murs de son aile timide  
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;*

*Quand la pluie, étalant ses immenses traînées,  
D'une vaste prison imite les barreaux  
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées  
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,*

*Des cloches tout à coup sautent avec furie  
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,  
Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.*

*- Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,  
Vaincu, pleure et l'Angoisse atroce, despotique,  
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.*

## Commentaire

Ce poème, qui figure dans la partie "Spleen et idéal" du recueil "Les fleurs du mal", est le dernier d'un groupe de quatre, tous intitulés "Spleen" (LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII).

Ce mot anglais entré en français depuis 1655, qui signifiait proprement «rate» (car cet organe du corps était considéré comme étant le siège des «humeurs noires»), en était venu, au XIXe siècle, à désigner une mélancolie vague, sans cause apparente, caractérisée par un incurable ennui, une lassitude qui fait qu'on ne prend plus d'intérêt, de plaisir, à rien, un dégoût de toute chose, la perte de tout espoir, l'échec de toute tentative d'évasion, une pénible claustrophobie, la réduction à une prostration résignée et souffrante. Cette forme de neurasthénie, mal à la fois psychique et physique, aboutit à un état de torpeur stérile, d'angoisse morbide, de dépossession de soi-même.

Baudelaire en souffrit toute sa vie, et il formait pour lui l'expérience fondamentale de l'existence. Il décrit ainsi son état dans une lettre à sa mère de 1857 : «*Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de ses forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque [...] Je me demande sans cesse : À quoi bon ceci? à quoi bon cela? C'est le véritable esprit de spleen.*»

On constate, dans les quatre "Spleen", qui présentent une grande unité thématique, une nette évolution, au terme de laquelle, dans celui-ci, le plus terrible, le plus angoissant, qui est délirant, dément, le spleen n'est plus l'état d'ennui sans espoir où l'âme s'enlise interminablement, le sentiment d'accablement sous le poids du temps qu'il est dans "Spleen" (LXXVI), "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans" (voir le commentaire de ce texte). Il revêt un caractère plus dramatique, apparaît sous une forme aiguë et nettement pathologique. Il atteint son paroxysme ; c'est l'apogée de la souffrance, la reconnaissance inexorable de l'échec.

On manque de points de repère précis qui permettraient de déterminer la date de composition de "Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle". Certaines images font penser au romantisme sombre de 1842-1845. Mais la grande beauté de la dernière strophe semble suggérer une date plus tardive.

On peut considérer que le poème, formé de cinq quatrains d'alexandrins, est organisé en deux étapes, la première s'étendant sur les trois premières strophes, la seconde sur les deux autres, même si, syntaxiquement, une première phrase s'étend sur les quatre premières strophes.

La première étape, où l'on peut voir une protase (étymologiquement, «tension vers l'avant») la première partie d'une période (en rhétorique, ce terme désigne une phrase complexe, et construite de manière à présenter une cohérence, une unité de sens), énonce les circonstances du spleen en cinq propositions circonstancielles de temps, qui ébauchent un espace qui prépare et explique le spleen. Dans une atmosphère de malaise croissant, on assiste à la montée vers la crise nerveuse.

Dans les deux dernières strophes, la crise éclate, violente et désordonnée, dans l'hallucination auditive de la quatrième pour aboutir, dans la cinquième, à une détente. Mais celle-ci n'est pas libératrice, car «l'Angoisse» règne désormais sur l'âme vaincue qui renonce à ses aspirations vers l'idéal.

#### Première strophe :

Commençant avec la conjonction «*quand*», elle est constituée d'une première proposition subordonnée de temps, qui est au présent de vérité générale (ou d'habitude), proposition où s'imbrique une autre subordonnée temporelle («*Et que...*») qui imbrique, à son tour, une autre subordonnée («*embrassant...*»).

Le premier vers fait bien sentir, tant le plafond de nuages est épais, compact, climat typique de la région parisienne, une forte pression atmosphérique. Le ciel, habituellement symbole d'ouverture, d'espace, d'infini, est ici «*bas et lourd*». Cette idée d'un ciel écrasant était déjà apparue en 1843 dans le poème intitulé «*Un jour de pluie*» :

*«Le monde où nous vivons, sous sa voûte d'airain,  
Semble épaissir sur nous l'ombre d'un souterrain.»*

Elle allait réapparaître dans celui, intitulé justement «*Le couvercle*», écrit en 1861 :

*«Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite,  
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.»*

L'élément impalpable qu'est le «*ciel*» est transformé en élément solide : il devient «*couvercle*», terme dont on remarque le prosaïsme. Et ce «*couvercle*» réduit l'espace, impose la clausturation dans un lieu restreint et oppressant, provoque l'étouffement, l'écrasement, signifie l'impossibilité de toute échappée. On peut même y voir le couvercle d'un tombeau.

Notons que le rythme de ce vers (3 + 3 + 1 + 5) isole le mot «*pèse*», et le met en valeur.

Ce n'est qu'après un enjambement, qui crée un effet d'attente, qu'on apprend, au vers 2, que ce «*couvercle*», par une correspondance entre l'extérieur et l'intérieur, par un effet psychosomatique, impose une douleur à l'«*esprit*». Alors que le lyrisme personnel est flagrant, cette généralisation à tous les êtres humains, cette dépersonnalisation, s'expliquent parce que le poète parle au nom de tous ceux qui partagent sa condition ; parce que nous sommes tous susceptibles de ressentir le spleen. Cet «*esprit*», qui est un sujet passif, impuissant, victime de forces hostiles, mais qui ne manque pas de complaisance à étaler sa douleur, ne peut que «*gémir*» en étant «*en proie aux longs ennuis*», qui sont bien propres au «*spleen*».

L'impression de «*couvercle*» se précise aux vers 3 et 4. L'inversion du vers 3 permet de mettre en relief le mot «*cercle*». Comme il rime avec «*couvercle*», l'accolement des deux mots suggère qu'est ainsi formé un espace clos, qui ne laisse aucun interstice sur ses bords, ce qui implique que le poète se sent emprisonné, oppressé. Tout le cercle de l'horizon est «*embrassé*», c'est-à-dire saisi par la vue dans toute son étendue. Ainsi, le ciel réunit sous son poids la verticalité et l'horizontalité.

Au vers 4, on constate que, les nuages obstruant les rayons du soleil, la conséquence en est une obscurité que le ciel «*nous verse*». Baudelaire avait d'abord écrit : «*Il nous fait*» ; mais «*verse*» marque mieux le fait que cette obscurité tombe de haut sur les êtres humains, comme par l'effet d'une volonté supérieure désinvolte sinon malveillante, tombe de ce ciel qui devient ici le siège de la puissance divine. Et, dans l'expression «*nous verse*», les voyelles font écho à «*couvercle*».

Le monde étant interprété par une conscience malheureuse, le jour qui est versé est, véritable oxymoron, «*un jour noir*», une lumière noire, une lumière qui n'en est donc pas une, l'obscurcissement s'ajoutant à la clausturation, à l'oppression. Dans une antithèse traduisant le renversement complet des repères habituels (jour / nuit, mais aussi haut / bas, vie / mort, etc.), et le bouleversement du poète, ce «*jour*» est paradoxalement comparé à des «*nuits*», considéré même comme «*plus triste que les nuits*», car l'obscurité de celles-ci est normale, attendue, consacrée d'ailleurs habituellement au sommeil, tandis que celle des jours est anormale, pénible, dangereuse. On remarque, dans «*plus triste que les nuits*», le seul comparatif de supériorité du poème, une insistance par l'assonance en «*i*». Il faut signaler aussi une redondance de lourdes conjonctions («*quand*», «*que*» et «*comme*»), de diphtongues sourdes qui allongent interminablement et étouffent les vers, de voyelles nasales, de sifflantes en «*s*». Quant à la rime «*nuits*» - «*ennuis*», elle établit bien l'analogie entre la nuit physique et

la nuit morale qu'est l'ennui. D'autre part, il faut noter l'écho que «noir» fait à «proie». Enfin, ce vers est marqué par le retour régulier du son «n» qui donne une impression d'étouffement, d'épuisement.

La strophe présente donc une grande unité thématique, montre un double mouvement de rétrécissement, le ciel pesant et l'horizon bouché symbolisant une vie lourde à supporter. Comme elle se termine sur un point-virgule, et qu'elle n'est constituée que d'une proposition subordonnée, un suspens est créé par un enjambement de strophe à strophe.

#### Deuxième strophe :

Commençant avec l'anaphore de la conjonction «*quand*», qui annonce de nouvelles circonstances consécutives aux premières, cette strophe est constituée d'une deuxième proposition subordonnée de temps, où s'imbrique une autre subordonnée temporelle («*Où l'Espérance...*») qui imbrique, à son tour, d'autres subordonnées («*S'en va battant...*» - «*Et se cognant*»). Ainsi, le rapport temporel entre les propositions s'affirme comme un axe important du poème.

Ici est décrite une conséquence du temps atmosphérique mentionné dans la première strophe, le couvercle de nuages entraînant une humidité générale, les éléments complotant décidément contre le poète.

Au vers 5, le mot «*terre*» pourrait avoir une majuscule, car c'est comme la planète entière qui est envisagée. Elle succède au ciel, comme le bas au haut. L'enfermement décrit par le «*cercle*» dans la première strophe se précisant, à la comparaison («*comme un couvercle*») succédant une métamorphose, la terre est vue par Baudelaire comme «*un cachot humide*», ce qui semble un souvenir de Montaigne, qui parlait de «la terre, ce petit caveau où tu es logé» («*Essais*», II, 12) et de Pascal qui reprenait presque la même image : «l'univers, ce petit cachot». Mais ces prédécesseurs ne pensaient qu'à l'exiguïté de la Terre alors que le poète la compare vraiment à cette «*prison*» malsaine qui est bien désignée à la strophe 3. En fait, l'image n'est pas un ornement, elle est la matière même du poème ; la Terre n'est plus la Terre ; elle n'est pas comme un cachot, mais elle devient un cachot elle-même.

Au début du vers 6 sonne la mention de «*l'Espérance*», la disposition du mot suggérant un rapprochement entre elle et l'«*esprit*», les deux entités étant opprimées par une nature devenue hostile. Ce mot à majuscule est la première allégorie invoquée par le poète, la personnification d'un concept. Mais, alors que Baudelaire donna à l'Espérance quatre syllabes (accent sur «*ran*»), il en accorda huit à un comparant, «*comme une chauve-souris*», qui la dégrade, car cette image est péjorative, triviale. En effet, la chauve-souris est un oiseau noir, aveugle et quelque peu hideux, qui aime l'obscurité. Le poète montre ainsi la nocivité de l'espérance, car ce sentiment fait refuser de voir ce qui existe, provoque la vaine attente d'autre chose, rend les êtres humains esclaves. Dans «*Les litanies de Satan*», il appela l'Espérance «*cette folle charmante*».

Les vers 7 et 8 décrivent le comportement, dans le «*cachot humide*», de cette «*chauve-souris*», affolée, apeurée, mais tenace, qui se heurte aux murs. La valeur évocatrice de ces vers tient au fait qu'au début de chacun d'eux on trouve des mots qui désignent les mouvements désespérés de l'oiseau qui se débat («*s'en va battant*», «*se cognant*», construction qui indique un aspect systématique, une succession inachevée), avec des consonnes dures, des «*t*» martelés («*battant*», «*tête*»), ainsi que des diphtongues sourdes. Mais, ensuite, apparaissent la limitation et l'obstacle. En effet, les coups sont donnés par une «*aille timide*», ce qui est à la fois métonymie et hypallage, l'adjectif étant à prendre dans son sens étymologique («*crainctif*»), et sonorités faibles, douces, liquides. Les réactions maladroites de la chauve-souris, qui témoignent de sa panique alors qu'elle est prisonnière dans un monde dont elle ne peut s'évader, indiquent l'inutilité de la lutte de l'espérance «*timide*» et enfermée dans un milieu à l'humidité malsaine, l'eau ayant envahi la prison, ce qui est suggéré par la mollesse et l'amortissement complet de l'allitération en «*p*» dans «*plafonds pourris*», où l'adjectif dépréciatif augmente l'horreur. Ce qui ajoute encore à la tristesse du vol de la chauve-souris, et ce qui suggère aussi la déchéance de l'esprit de Baudelaire.

Dans cette strophe, de nouveau, les sonorités dominantes sont douloureuses : nasales en «*en*», sifflantes en «*s*», assonance en «*i*» de nouveau à la rime.

Comme elle n'est constituée que d'une proposition subordonnée, et qu'elle se termine sur un point-virgule, de nouveau un suspens est créé par un enjambement de strophe à strophe.

### Troisième strophe :

Commençant de nouveau avec l'anaphore de la conjonction «*quand*», dont c'est la troisième et dernière occurrence, cette strophe est constituée d'une troisième proposition subordonnée de temps, à laquelle s'en joint une autre («*Et que...*»). Cette répétition confirme l'hypothèse formulée pour la strophe précédente. La progression du phénomène météorologique étant tout à fait normale, l'humidité entraîne la pluie, et, dans une aggravation cauchemardesque, favorise l'invasion d'araignées.

Cette pluie, où l'on peut voir la métaphore de larmes causées par la tristesse, se répandant en «*immenses traînées*», il apparaît, après un enjambement, que, la métaphore du cachot étant filée, une nouvelle comparaison, bien marquée cette fois par le verbe «*imite*», qui fait de ces «*traînées*» «*les barreaux*» d'une «*une vaste prison*». Les lignes verticales ainsi évoquées relient le ciel et la terre, le haut et le bas, qui ne font plus qu'un. Un piège morbide se referme donc, accroissant la solitude. Les sonorités d'«*étalant*», d'«*immenses traînées*», de «*vaste prison*», suscitent une impression de lourdeur, d'épaisseur, par la présence de diphtongues, et celle d'un martèlement incessant et angoissant, par le retour des «*t*».

Aux vers 11 et 12, par une sorte d'analogie, le poète passe de la prison qu'est devenue le monde extérieur à celle qu'est le cerveau, dans une progression de plus en plus angoissante. Glissant vers une vision fantastique, il le voit envahi par un grouillement angoissant d'autres bêtes noires, encore plus triviales que les chauves-souris, d'autres présences menaçantes appartenant à un bestiaire répulsif, des araignées. Si leur «*peuple*», multitude qui réalise une saturation de l'espace clos, est dit «*muet*», c'est parce que silencieusement ce mal insidieux et contre lequel on ne peut rien, comme cela est révélé après un autre enjambement, s'immisce dans les cerveaux pour y «*tendre ses filets*», en fait, sans outil de comparaison cette fois, ses toiles. Elles relaient «*les barreaux*» de la prison (vers 8-9), qui, d'abord extérieure au poète en proie au spleen, devient donc intérieure, de physique devient psychique, l'être se trouvant atteint dans ses forces intellectuelles. De même est relayée l'action de la chauve-souris dans le monde-cachot. D'autre part, l'humain est réduit à son «*cerveau*», qui n'est plus qu'un espace lugubre et sans issue, ce terme physiologique évinçant ce qui avait auparavant été appelé l'«*esprit*».

Ces araignées, Baudelaire les avait d'abord qualifiées d'«*horribles*», leur aspect physique les rendant d'ailleurs effrayantes aux yeux de bien des gens, avant de choisir de les désigner comme «*infâmes*», ce qui révèle une trace de l'énonciateur, qui n'est pas neutre, qui porte un jugement en quelque sorte moral sur leur comportement. Et la mention de ces araignées «*au fond de nos cerveaux*» (qui remplacent «*l'esprit*») reprend des expressions populaires comme «*avoir une araignée dans le cerveau*» («*dans la tête*», «*dans la coloquinte*»), «*avoir une araignée au plafond*», qui signifient «*avoir l'esprit quelque peu dérangé*». L'idée de ce cerveau où se passent tant de choses, qui, ici, est un espace clos qui grouille de mauvaises pensées condamnées à rester enfermées, où le spleen opère son industrieuse sape, était habituelle à Baudelaire vers 1854 et dans les années suivantes. On la trouve ainsi dans :

- «*Au lecteur*» :  
«*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps...  
Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons...*»

- «*Le chat*» :  
«*Dans ma cervelle se promène,  
Ainsi qu'en son appartement,  
Un beau chat, fort, doux et charmant*».

- «*Les nouvelles histoires extraordinaires*», traduction d'Edgar Poe : «*la chambre dérangée de mon cerveau*».

La strophe se termine sur une virgule, un suspens encore plus fort étant créé par un enjambement de strophe à strophe encore plus hardi.

Ainsi, dans les trois premières strophes qui évoquent un paysage tout à fait singulier, que caractérisent humidité, ténèbres, espace clos, une correspondance s'est établie entre le milieu extérieur pluvieux et le paysage intérieur du poète, qui déforma les sensations réelles pour qu'elles s'accordent avec son

malaise, les interpréta d'une façon morbide. On assiste peu à peu à une vision de cauchemar, qui va conduire à l'éclatement d'une crise.

#### Quatrième strophe :

La seule phrase commencée dans les trois premiers quatrains avec trois propositions subordonnées aboutit ici à la proposition principale qui rapporte, conséquence des phénomènes extérieurs mentionnés auparavant et de plus en plus inquiétants, un phénomène qui, cette fois, est intérieur et atteint un paroxysme. Au mouvement descendant des trois premières strophes (du ciel à la terre, la chute de la pluie) succède un mouvement ascendant, et, dans une scène hystérique marquée par un vocabulaire très animé, des verbes de mouvement, est décrite une hallucination auditive.

Elle éclate brusquement («*tout à coup*»), brutalement («*avec furie*»), au vers 13, dont on constate qu'il n'est fait que de mots monosyllabiques ou dissyllabiques, aux sonorités agressives (allitération en «*k*» et en «*t*», d'où, car il faut respecter les liaisons, le martèlement de «*toutakou*», de «*sautetavek*»), pour rendre l'horreur du bruit, et les mouvements extrêmes et incontrôlés («*sautent*» - «*lancent*») d'une sonnerie de «*cloches*». Or, habituellement, les cloches sont vues comme bénéfiques, comme un appel religieux empreint de douceur, d'espoir. Ç'avait été le cas en particulier chez les romantiques. Ainsi, Chateaubriand les évoqua dans «*Atala*», au moment des funérailles ; leur consacra un passage dans «*Le génie du christianisme*» ; Lamartine chanta, dans «*L'isolement*», «la cloche rustique» qui «Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts» (vers 15). Au contraire, Baudelaire, comme par une volonté de blasphème (contre «*le ciel*», ici non seulement voûte des nuages mais siège de la divinité), leur fit produire un bruit effroyable, inhumain, rendu par le hiatus de «*affreux hurlement*» au vers 14. Cet «*affreux hurlement*», terme en fait impropre mais qui, après «*sautent*» et «*lancent*», personnifie les cloches, les animalise même, indique que sortir du silence du «*peuple muet*», ce n'est pas accéder à la parole mais au cri informe et animal, qui est un non-message, accéder à la cacophonie, au signe sonore expression du déchaînement.

Aux vers 15 et 16, les cloches, qui sonnent le glas, sont comparées, le mot «*esprit*» changeant de sens en passant au pluriel, à «des esprits errants et sans patrie», c'est-à-dire à des revenants, des âmes des morts qui se manifestent parmi les vivants pour protester contre quelque manquement dont elles souffrent, qui tout à coup se plaignent à haute voix de maux supportés en silence jusqu'à ce moment-là, leur geignements rappelant l'expression «*esprit gémissant*» du vers 1. Et le poète s'identifie à ces âmes.

Aussi la complaisance à la douleur de «*l'esprit gémissant*» du vers 2 est-elle encore affirmée par «*geindre opiniâtrement*», où, au verbe qui exprime la plainte faible et inarticulée, est adjoint un adverbe qui signifie «avec entêtement, obstination, acharnement», ce qui laisse donc se prolonger indéfiniment ce supplice, car résonne longuement (le mot occupe à lui seul l'hémistiche car il faut respecter la diérèse : «*opini-âtrement*») cette note sourde, sombre, précédée d'assonances en «*an*» («*lan*» - «*ment*» - «*rants*» - «*sans*») et en «*t*» («*metteta*»), pour exprimer plainte et souffrance.

L'adverbe est habilement placé à la fin du vers, à la fin de la strophe, à la fin de la phrase. Et celle-ci est remarquable par la disproportion entre l'accumulation des trois propositions subordonnées dans les trois premières strophes, et la proposition principale qui n'occupe que cette seule quatrième strophe. Cette disproportion est significative : il faut une accumulation de faits de plus en plus significatifs, de plus en plus morbides, pour expliquer l'éclatement de cette crise d'une confusion démente.

Si une opposition s'établit entre le mouvement furieux des cloches dans l'espace libre et le vol entravé de la chauve-souris, à l'intérieur du cachot, il faut néanmoins se rappeler que le ciel est un «*couvercle*» : les cris des cloches comme les gémissements des «*esprits*» se heurtent à ce nouveau «*plafond*», et la révolte n'a pas d'issue.

Après la protase que forment les quatre première strophes, la seconde étape du poème, la seconde partie de la période, est une apodose (étymologiquement, «résolution définitive») qui occupe la dernière strophe.

### Cinquième strophe :

Un tiret ménage une forte séparation, une distanciation, par rapport à la crise qui semble passée, la strophe étant une suite mais décalée : ses effets perdurent de façon inquiétante, une sorte d'atonie, d'aphasie (prémonitoire de celle dont Baudelaire sera atteint à la fin de sa vie?) imprégnant ce quatrain où il est pris conscience de l'échec.

Pourtant, le mouvement est relancé par la conjonction de coordination «*Et*», dont on pourrait considérer qu'elle enchaîne le dernier quatrain au précédent, et qu'ainsi l'ensemble du poème formerait une seule phrase, serait un continuum, qui mènerait de la tyrannie du ciel à la défaite du poète, de façon inéluctable.

Au vers 17, on passe d'une hallucination auditive à une hallucination visuelle, non sans logique puisque les cloches deviennent celles, sonnantes le glas, qui accompagnent les funérailles, un interminable cortège funèbre de «*longs corbillards*» (voitures servant à transporter les morts jusqu'à leur sépulture, pour un enfermement ultime) dans lesquels on peut voir une métaphore des idées noires, et un rappel des «*longs ennuis*» du vers 2. Baudelaire avait d'abord écrit «*anciens corbillards*» ; avec «*longs*», il insista sur la persistance de ces hallucinations, ce qu'«*anciens*» aurait justement contredit. Le mouvement horizontal des corbillards montre que l'essor des «*hurlements*» des cloches vers le ciel (quatrième strophe) a été vain.

Le rythme lent et solennel du cortège est indiqué par la coupe de ce vers en deux hémistiches égaux. La catharsis ayant été atteinte, le silence s'est fait : le convoi funèbre passe «*sans tambours ni musique*». Du fait du sens des mots, des sonorités très expressives (diphthongues sourdes), l'impression en est une de tristesse infinie, d'accablement, d'abdication. Et le pathétisme est d'autant plus grand que, avec «*dans mon âme*» (mot qui fait écho à l'«*esprit*» du vers 2), l'adjectif possessif fait surgir le «*moi*» du poète, qui avait d'abord généralisé le drame à l'humanité, mais passe ici, par un raccourci saisissant, du macrocosme qu'était la geôle cosmique des vers 1 et 2 au microcosme de sa personne, un lieu de désolation, pour faire finalement l'aveu que ce drame est bien le sien, et que son sort est encore plus désespéré que celui de l'humanité car, face à l'angoisse, il est seul. La prison est devenue intérieure ; par une sorte d'inversion, ce n'est plus le corps qui est enfermé dans le cercueil, mais le cercueil qui est enfermé dans l'esprit.

Pourtant, après le point-virgule, un nouvel élan est pris qui dynamise la fin du vers 18, avec la mention de «*l'Espoir*», autre allégorie qu'on peut distinguer de «*l'Espérance*» : celle-ci est une des trois vertus théologiques, est la confiance dans la grâce de Dieu ; tandis que l'espoir est un état psychologique d'attente confiante. Mais, les mots étant en contre-rejet, l'enjambement entre le vers 17 et le vers 18 crée un fort suspens.

Aussi, de l'autre côté, dans un vers comme désarticulé par les nombreuses coupes, haletant, qui suggère un désarroi complet, les mots séparés étant des spasmes et des sanglots, est accentuée la chute que marque «*Vaincu, pleure*», deux simples mots brefs, sans plus de commentaire, qui signifient un désespoir irrémédiable. Baudelaire avait d'abord écrit : «*et l'Espoir / Pleurant comme un vaincu, l'Angoisse despotique*» ; mais la rédaction définitive montre une grande supériorité : l'Espoir n'est plus semblable à un vaincu, il est bel et bien un vaincu ; le verbe «*pleure*» au présent est plus fort que le participe présent ; et le poète put alors ajouter le mot «*atroce*» qui est lourd de sens.

En effet, à «*l'Espoir*», est opposé, qui s'impose sans transition, son antithèse, «*l'Angoisse*», ces entités psychologiques personnifiées étant cependant rapprochées par le son «*oi*». On peut définir l'angoisse comme un malaise psychique et physique, né du sentiment de l'imminence d'un danger, caractérisé par une crainte diffuse pouvant aller de l'inquiétude à la panique et par des sensations pénibles de constriction épigastrique ou laryngée (gorge serrée). Ces états d'âme matérialisés participent à une dramatisation hyperbolique de la vie de la conscience, deviennent les acteurs d'un récit violent, le cerveau étant une sorte de prison où se joue un théâtre affreux, où se livre cette bataille sans merci, dont on découvre l'issue au dernier vers.

L'«*Espoir*» et l'«*Angoisse*» sont présentés comme des belligérants, dans une conception manichéenne du monde. Dans ce combat, «*L'Angoisse*» triomphe d'un esprit affaibli, ce qu'indique «*sur mon crâne incliné*», passage significatif de «*mon âme*» à «*mon crâne*», de l'abstrait insaisissable au concret vulnérable, consentement à la défaite. Choissant, pour bien marquer sa cruauté, une image macabre, le poète fit de «*l'Angoisse*» un pirate victorieux d'un navire assiégé, qui y plante un «*drapeau noir*».

Cette image finale signifie qu'il n'y a pas de libération à la suite de la crise : le mal est vainqueur, le bien est cloué au sol, «*l'Angoisse*» règne désormais sur l'âme vaincue qui, dans une capitulation générale, renonce à ses aspirations vers l'idéal qui avait été, en quelque sorte, représenté par «*l'esprit gémissant*» de la première strophe, «*l'Espérance*» de la deuxième, les «*cerveaux*» de la troisième. L'abdication qu'évoque le vers est rendue par son rythme et ses sonorités : en juxtaposant deux temps forts à la césure, il semble fixer dans l'inéluctable et la fatalité une âme devenue inerte.

### Conclusion :

Cette œuvre tragique et poignante, mais très calculée (les différentes versions en attestent), rend sans faille un son direct et sincère. Sa facture montre incontestablement, que, malgré et grâce à ce désespoir intérieur, Baudelaire parvint à dépasser et sublimer ce qui aurait pu signifier l'incapacité à créer.

Tout son effort esthétique porta sur l'organisation dramatique d'une crise en trois temps (comme en trois actes théâtraux), et en deux phrases dont la première, extrêmement longue, s'étale sur quatre strophes, où l'accumulation des subordonnées crée un effet d'étouffement. Plus qu'un simple prétexte, le décor (ciel, terre, pluie) envahit le paysage du poème, retardant ainsi l'expression du «moi» qu'il enferme. En maintenant une progression parfaitement linéaire et une lenteur rythmique, le poète développa un réseau d'images concrètes horribles, denses et suggestives, qui affectent tant le physique que le moral, dans un crescendo qui aboutit à un véritable cauchemar. Ne dirait-on pas quelque tableau de Goya, ou quelque tableau surréaliste, dont les éléments sont fortement condensés, et unis d'ailleurs par la magie du style?

Par les métaphores, avec ou sans outil de comparaison, s'effectuent glissements et métamorphoses. Les frontières entre les éléments (animés et inanimés, naturels et humains, etc.) se déplacent et s'estompent. Les termes matériels et les métaphores animales ou spatiales mettent en évidence l'horreur d'un emprisonnement et d'une asphyxie qui détruisent progressivement l'esprit, l'imagination, la sensibilité ; qui préparent la défaite de l'esprit. La suggestion que permet le jeu des correspondances, dont Baudelaire eut la parfaite maîtrise, fut le moyen de donner une idée des états morbides où l'être humain sent passer sur lui, selon son aveu même, «*le vent de l'aile de l'imbécillité*». Ces effets sont redoublés par le jeu des sonorités : la répétition en anaphore du mot «*quand*» qui rythme la progression et crée un refrain ; le rythme d'abord régulier des vers qui se désarticulent à la fin ; les coordinations, les enjambements continuels, qui donnent l'impression d'un mouvement lent et inexorable.

Par l'emploi de «*nous*», de «*nos*», Baudelaire voulut présenter cette pathologie qu'est bel et bien le spleen comme un drame non seulement personnel mais universel. Il se manifeste ici sous la forme de sensations visuelles et auditives morbides, les impressions que ressent la victime étant pesantes, douloureuses, de plus en plus malsaines et de plus en plus inquiétantes. Le sentiment de l'enfermement étant un symptôme du spleen, on trouve dans le texte différentes images de la prison. Les éléments complotant contre le poète, la présence d'une humidité constamment rappelée en fait une véritable noyade dans une nature où tous les repères sont brouillés, et suggère l'image du déluge. Des hallucinations de plus en plus étouffantes montent à l'assaut de la raison jusqu'à la crise finale proche de la démence. On assiste à la montée de l'horreur et du désespoir, à la progression de la crise, puis à la défaite de l'esprit. Et le texte montre, et propose, au-delà de la crise ponctuelle, un constat d'échec plus général, l'échec d'une vie.

Au fur et à mesure que se déroule le poème, il y a intériorisation de la crise, qui ne se passe plus dans la nature mais dans l'âme dont est dit le renoncement philosophique et intellectuel. Le spleen a vaincu l'idéal. Longtemps, le condamné a lutté, tirant sur des liens qui l'étouffaient, sans espérance, certes, mais sans résignation, tandis que hurlaient furieusement les démons de ses malaises et de ses hallucinations poussés jusqu'aux limites de la folie. Finalement, la révolte est impossible, et le poème se termine sur la grande symphonie de la défaite et du repli sur soi.

La succession continue de ces deux états, l'angoisse et l'espoir, le spleen et l'idéal, était le drame même que vivait Baudelaire, qui, comme beaucoup de romantiques, beaucoup de créateurs, était un maniaco-dépressif. Le poème montre que son spleen qui était issu d'une pensée avide d'absolu, qui ne trouvait rien à sa mesure, et qui était dénuée à la fois de résignation et d'espérance, était une sorte de



violence immobile qui ne se dissolvait pas dans l'étendue, mais, au contraire, traçait autour de son âme un cercle maudit qui la tenait captive.

*André Durand*

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

[Contactez-moi](#)