



André Durand présente

‘ ‘La géante’ ’

sonnet de Charles BAUDELAIRE

dans

‘ ‘Les fleurs du mal’ ’

(1857)

*Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.*

*J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement de ses terribles jeux ;
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;*

*Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,*

*Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.*

Commentaire

Ce sonnet appartient à un groupe de poèmes où Baudelaire exprima ses curieuses opinions esthétiques. Dans *'La beauté'*, il avait affirmé la fatalité du destin de celui qui la cherche. Il sembla, dans *'La géante'*, qui montre une forme supplémentaire de beauté, immense, monstrueuse, mais protectrice et généreuse, renverser cette fatalité dans la chaleur apaisante d'un rapport domestique : l'amant, dépeint ailleurs comme étant en perpétuel combat, a ici trouvé sa maîtresse comme un chat la sienne, les deux sens du mot «maîtresse» se confondant. La maîtresse de l'amant n'est plus la «Belle Dame sans mercy», même si un soupçon de terreur demeure puisqu'elle est un des «*enfants monstrueux*» de la nature, une «*géante*», mais qui fait de l'ombre qui protège des «*soleils malsains*», et permet de vivre «paisiblement», de «*dormir nonchalamment*». Baudelaire sentait s'effacer les contradictions qui le tourmentaient habituellement, était délivré des tensions qui occupaient son esprit.

On peut supposer qu'il a été influencé dans la rédaction de ce sonnet par une nouvelle de Cazotte : *'Le fou de Bagdad ou Les géants, conte antédiluvien'* où il est question de géantes «monstrueusement belles, superbement parées». L'idée peut aussi lui être venue d'une lecture de Pline, qui écrit : «Vides ut statuas, signa, picturas..., si modo sint decorae, nihil magis quam amplitudo commendat» (*'Lettres'*, I, 20) : «Ne voyez-vous pas que les statues, les gravures, les tableaux... reçoivent principalement leur prix de leur grandeur, pourvu qu'elle soit régulière.»

Et Baudelaire déclara nettement être très impressionné par les grandes choses. Dans *'Le salon de 1859'*, il écrit : «*Dans la nature et dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les grandes choses à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant comme tant d'autres, mes goûts en principes, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la beauté.*»

Le poème est un sonnet, formé de deux quatrains et de deux tercets. Trouvera-t-on ici l'habituelle opposition entre les premiers et les seconds, et la traditionnelle chute qui caractérisent les sonnets?

Premier quatrain

Dans deux vers amples qui ne sont qu'une proposition circonstancielle, l'auteur imagine un temps lointain où «*la Nature*» disposait d'une «*verve puissante*», d'une grande énergie, qui, ce qui est sous entendu, est perdue aux temps modernes. D'ailleurs, le choix du mot «*verve*», qui vient du latin «*verbum*» qui signifie «*verbe*» semble une allusion au début de la «*Genèse*» : «*Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu*». Et, dans «*chaque jour*», on pourrait voir un souvenir des sept jours qui, selon la «*Genèse*» toujours, furent nécessaires à Dieu pour mener à bien sa création. Concevant cette vie antérieure comme un jeu où tout était démesuré, il voit cette puissance de la nature lui permettre de produire «*des enfants monstrueux*», ce dernier mot ne devant pas avoir ici une valeur péjorative.

Au vers 3, avec l'apparition du sujet et du verbe, il nous surprend en se transposant lui-même dans ce monde antédiluvien, en se voyant, fasciné par cette grandeur, vivant «*auprès d'une jeune géante*», ce qui suggère la possibilité d'une liaison amoureuse, confirmée par le mot «*voluptueux*» du vers 4. Mais la comparaison qu'on y trouve marque une soumission accrue par l'écart entre la «*reine*» et le «*chat*».

Il faut remarquer l'effet des rimes, «*puissante*» trouvant un écho en «*géante*», tandis qu'à «*monstrueux*» s'oppose «*voluptueux*».

Second quatrain

Au vers 5, le poète, continuant à s'imaginer auprès de la géante, la voit comme un être dont le développement harmonieux serait tout autant physique que moral.

Au vers 6, il se voit grandissant lui aussi, mais non sans une tension entre la liberté et l'effroi qu'impliquent les «*terribles jeux*».

Dans les deux autres vers, s'impose l'incertitude sur les sentiments de cette redoutable maîtresse qui semble bien être ici la maîtresse réelle de Baudelaire, Jeanne Duval, dont le caractère était en effet, si l'on en croit d'autres poèmes, ombrageux ; dont l'amour (sens du mot «*flamme*») était quelque peu maléfique ; qui pouvait être envahie d'une tristesse pouvant aller jusqu'aux larmes (les «*humides brouillards qui nagent dans ses yeux*»). Mais c'est peut-être un souvenir du poème de Lamartine, «*La chute d'un ange*» où le globe des yeux du géant Assafiel

«Semblait toujours trempé d'un humide nuage,
Et regardant à vide à travers ce brouillard...» (Xe vision).

Les vers de ce quatrain sont la succession de deux mouvements amples et égaux.

Premier tercet

S'y poursuit le mouvement lancé au second quatrain, car, après le tableau général du premier quatrain, les autres strophes ne font que le développer et le préciser. On ne trouve donc pas dans ce sonnet l'habituelle opposition entre les quatrains et les tercets.

Le poète envisage d'autres actes qu'il pourrait se permettre sur le corps de cette femme, «*parcourir*» laissant cependant planer une certaine ambiguïté : s'agit-il de simples regards ou de caresses? On sent que s'exprime ainsi un attrait sensuel suscité avant tout par la plastique de la femme aimée, qui n'était bien ce qui retenait Baudelaire auprès de Jeanne Duval.

Cependant, au vers 10, la géante nous est rappelée par les «*genoux énormes*», qui offrent étonnamment à la caresse comme la pente d'une montagne, car, dans une nette gradation, son corps ayant, au cours même du poème, continué à «*fleurir*», elle devient un paysage. Ici encore, Baudelaire pourrait se souvenir de «*La chute d'un ange*», où une enfant, Lakmi, joue

«dans les genoux

Du souverain des dieux.»

La dernière vision s'ouvre au vers 11 par la mention d'un climat dont la lourdeur et le caractère inquiétant («*malsains*») sont renforcés par le pluriel de «*soleils*» qui marque une succession infinie.

Second tercet

Par un enjambement hardi de strophe à strophe, la phrase se continue, et la vision se déploie.

C'est d'abord celle de la géante qui, d'une part, apparaît maintenant faible, d'autre part, affirme sa puissance par (car elle grandit encore !) son immense extension sur tout un paysage qui est une couche où, pourrait-on croire, le poète pourrait s'unir à sa maîtresse. Mais non ! il n'est qu'un enfant, il n'est qu'un chat, et il subit lui aussi le poids de l'été. De ce fait (peut-être amant à la sexualité insuffisante, avouée si souvent ailleurs?), il ne fait que «*dormir*» !

Mais il lui reste la belle image finale, qui ajoute encore au tableau de la géante (qui est «*une montagne*») ; qui revient à l'évocation générale de la nature du début du poème ; qui clot le sonnet sans être vraiment la chute surprenante à laquelle on a habituellement droit.

Conclusion

Dans «*La géante*», Baudelaire, dans une gradation explicite, donne de cette femme au corps démesuré une vision paradoxale à la fois repoussante et fascinante, qui se déploie à la limite entre rêve et cauchemar.

Il la voit moins comme une maîtresse que comme une mère, semble même avoir voulu revenir à la période antérieure à sa naissance, être englouti par elle comme Jonas dans la baleine (dans le film de Philippe Ramos, «*Capitaine Achab*» (2003), la baleine est symbolisée par des gros plans sur un corps de femme, vue comme une géante...). En tout cas, il semble se complaire dans un rapport de soumission, dans une acceptation de l'état d'infériorité auquel le condamne la beauté.

Aussi ce sonnet a-t-il suscité l'intérêt des amateurs de psychanalyse existentielle. Il permit à Sartre, entre autres raisons, de porter sur Baudelaire ce jugement sévère : «Attirer le regard d'une géante, se voir par les yeux de celle-ci comme un animal domestique, mener l'existence nonchalante, voluptueuse et perverse d'un chat dans une société aristocratique où des géants, des hommes-Dieux ont décidé pour lui et sans lui du sens de l'univers et des fins dernières de sa vie, tel est son souhait le plus cher ; il voudrait jouir de l'indépendance limitée d'une bête de luxe, oisive et inutile, dont les jeux sont protégés par le sérieux des maîtres.» ("*Baudelaire*").

Le sonnet parut le 20 avril 1857, dans "La revue française". Puis il fut le dix-neuvième poème des "*Fleurs du mal*".

André Durand

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

[Contactez-moi](#)