

Le sens baudelairien du détail : Le mobilier d'intérieur des *Fleurs du mal*

Émilie MERLEVEDE
Université Toulouse-Jean Jaurès,
PLH/ELH

Proposer une telle étude sur le mobilier d'intérieur présent dans *Les Fleurs du Mal*¹ de 1857 a de quoi surprendre. Pourtant, il semble évident que le dandysme de Baudelaire se lit davantage dans la multiplication des détails subtilement glissés dans les poèmes que dans le recours visible à un objet unique, comme on aurait trop voulu nous le faire croire avec l'horloge.

Baudelaire installe en effet quelques pièces dans des décors intérieurs - je pense ici à « Femmes damnées », « Une Martyre », « Les Bijoux » entre autres. A l'instar de Balzac qu'il admire comme « le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique² », son regard s'invite également à l'intérieur des espaces privés qui composent le tissu de l'espace citadin. Dans le mobilier d'intérieur qui remplit l'imaginaire baudelairien, nous rencontrons des armoires³, des coussins⁴, des divans⁵, des étagères⁶, des fauteuils⁷, des lampes⁸, des lits⁹, des tables¹⁰, et même le terme « meuble¹¹ ». Je ne prétends pas à l'exhaustivité de cette liste parce que le

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. I / Baudelaire ; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois* (1857), [Nouvelle édition], Paris, Gallimard, 1975. Toutes mes références renvoient à cette édition. Rappel succinct de la chronologie des publications : 1857 : 1^e éd., 1861 : 2^e éd., 1866 : *Les Epaves*, 1866 : *Nouvelles Fleurs du Mal*, 1868 : 3^e éd. Posthume, in *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*, Tome I, Paris, Michel Lévy frères, 1868. Pour lire le recueil dans son architecture initiale, je conseille au lecteur de consulter la numérisation du recueil que propose la BNF sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057740n/f9.item>

² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. II / Baudelaire ; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Paris, Gallimard, 1976, p. 496.

³ « Le Flacon », in *Œuvres complètes. I, op. cit.*, p. 47.

⁴ « L'Invitation au voyage », *ibid.*, p. 53 ; « Tristesse de la lune », *ibid.*, p. 65 ; « Femmes damnées », *ibid.*, p. 152.

⁵ « Les Bijoux », *ibid.*, p. 158.

⁶ « La Mort des amants », *ibid.*, p. 126.

⁷ « Le jeu », *ibid.*, p. 95 ; « La Servante au grand cœur », *ibid.*, p. 100.

⁸ « Les Bijoux », *ibid.*, p. 158 ; « Femmes damnées », *ibid.*, p. 152 ; « Le Crépuscule du matin », *ibid.*, p. 103.

⁹ « Spleen », *ibid.*, p. 73 ; « Brumes et pluies », *ibid.*, p. 100 ; « Le Crépuscule du soir », *ibid.*, p. 94 ; « La Servante au grand cœur », *ibid.*, p. 100 ; « Une Martyre », *ibid.*, p. 111.

¹⁰ « Le Tonneau de la haine », *ibid.*, p. 71 ; « L'Âme du vin », *ibid.*, p. 105.

¹¹ « Spleen », *ibid.*, p. 73 ; « Une Martyre », *ibid.*, p. 111.

fonctionnement esthétique de ces détails m'intéresse plus que l'étude statistique des occurrences.

La présence de ce mobilier indique que Baudelaire ne s'intéresse qu'à une seule caractéristique de l'espace privé : son contenu. La sensibilité du poète est alors liée à l'expérience de l'espace, expérience qui commande bien entendu la subjectivité. Mais le refus, ou du moins la restriction, de la description précise de ce mobilier indique *a contrario* un refus de subjectivité.

Des remarques aussi simples sur la présence du mobilier d'intérieur dans *Les Fleurs du Mal* donnent raison à Edward Kaplan lorsqu'il affirme que « les premiers essais de Baudelaire déterminent la tension originelle de toute son œuvre : son combat personnel pour faire coexister compassion et esthétisme fervent¹² ». Autrement dit, la tension entre esthétique et éthique est fondamentale dans l'œuvre baudelairienne : le poète est sans cesse partagé entre sa quête de beauté parfaite de l'œuvre et sa quête d'une altérité absolue avec le lecteur. Entre la volonté de montrer et le refus de dire, la présence de ces détails de mobilier, *a priori* insignifiants, semble traduire la tension interne du lyrisme baudelairien.

Entre les accessoires limités qu'il admire chez Poe et les nombreux détails parlants qu'il envie à Balzac, je chercherai à montrer que le choix de dire ou de taire la présence d'un meuble traduit, de façon implicite, cette tension entre esthétique et éthique.

Pour ce faire, je suivrai Baudelaire dans les principes esthétiques qui guident ses choix relatifs au mobilier d'intérieur : sobriété des termes, régularité des images et rationalité de la perspective.

La sobriété des termes

Une première remarque à formuler sur ce mobilier baudelairien concerne son caractère sommaire : si les assises sont confortables (ni chaise, ni tabouret), la richesse ou l'originalité ne semble pas trouver de place dans l'imaginaire du poète. La sobriété de l'ameublement se double d'une sobriété du vocabulaire : les termes sont volontiers génériques, atemporels et aculturels. Comment expliquer la neutralité de ce décor intérieur ?

Quelques éléments biographiques

Une première hypothèse serait biographique : si Baudelaire a multiplié les adresses parisiennes, celle de l'Hôtel Pimodan est sans aucun doute la plus marquante¹³. Or, cet appartement sous les toits est décrit par Asselineau comme suit :

un appartement de trois cent cinquante francs par an, composé, j'ai bonne mémoire ! de deux pièces et d'un cabinet. Je revois en ce moment la chambre

¹² E. K. Kaplan, *Baudelaire et « Le spleen de Paris » : l'esthétique, l'éthique et le religieux / Edward K. Kaplan ; traduction d'Élise Trogrlic*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 22.

¹³ Il y vécut d'octobre 1843 à septembre 1845. Ce fut le lieu de réunion du Club des Haschischins (Baudelaire, Nerval, Gautier, Delacroix, Daumier, Balzac) et également l'adresse du brocanteur Arrondel (au rez-de-chaussée) chez qui Baudelaire contracta de lourdes dettes. Aujourd'hui devenu l'hôtel de Lauzun et propriété de la ville de Paris, le bâtiment accueille l'Institut des Etudes Avancées. Si le premier étage a conservé la décoration de l'époque, le dernier étage où se situait l'appartement de Baudelaire a lui été complètement rénové.

principale, chambre à coucher et cabinet de travail, uniquement tendue sur les murs et au plafond d'un papier rouge et noir, et éclairée par une seule fenêtre dont les carreaux, jusqu'aux pénultièmes inclusivement, étaient dépolis "afin de ne voir que le ciel", disait-il¹⁴.

La modestie de l'appartement va de pair avec la modestie du mobilier : « La chambre carrée, basse de plafond, était entièrement tapissée de papier rouge et noir. Il y avait un divan couvert d'une housse grise, le lit, et au milieu une table carrée.¹⁵ »

Ni écritoire, ni bureau : Baudelaire semble vivre sommairement dans ce mobilier réduit à l'essentiel. Nous voici donc en présence d'un poète qui semble fuir l'inutile et ne s'encombrer de rien qui ne soit strictement nécessaire -ce qui, admettons-le, semblerait cohérent avec sa pratique du déménagement rapide et fréquent. Pourtant, ce serait une erreur de croire Baudelaire minimaliste : l'austérité de son mobilier contraste prodigieusement avec la richesse de sa collection d'art que Banville détaille dans ses *Souvenirs* :

[...] une tête peinte par Delacroix, d'une expression inouïe, intense, extra-terrestre, qui représentait la Douleur [...] diverses lithographies encadrées de noir [...] entre deux chandeliers de cuivre à deux branches très anciens, une terre cuite, un groupe de femmes nues, modelé par Feuchères, représentant la nymphe Callisto dans les bras de Zeus qui a emprunté la figure d'Artémis, et dédié par l'artiste à Baudelaire¹⁶.

L'ameublement de son appartement apparaît donc sobre mais étudié : la neutralité des meubles renforce la beauté des objets de décoration dans une scénographie du contraste qui rappelle bien le goût poétique de Baudelaire pour l'oxymore, le paradoxe et la contradiction¹⁷. La piste biographique nous commande alors de prêter attention aux objets de décoration dans l'étude de l'ameublement des intérieurs des poèmes. Prenons pour exemple une strophe de « L'Invitation au voyage » :

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre ;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale¹⁸.

¹⁴ Voir Charles Asselineau, *Baudelaire et Asselineau*, à qui se réfèrent Claude Pichois et Jean Ziegler, in Claude Pichois, *Charles Baudelaire / Claude Pichois et Jean Ziegler*, Nouvelle édition., Paris, Fayard, 2005, p. 179-180.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁷ Plus qu'un goût, rappelons que Baudelaire pense la contradiction comme un droit: « Parmi tous les Droits dont on a parlé dans ces derniers temps, -- il y en a un qu'on a oublié, -- à la démonstration duquel tout le monde est intéressé, -- le droit de se contredire. », in *Œuvres complètes. I, op. cit.*, p. 709.

¹⁸ « L'Invitation du voyage », *ibid.*, p. 53.

Baudelaire entame la strophe avec le terme générique « meuble » dans une phrase indiquant la décoration générale : la suite de la strophe développe les détails de décoration dont l'importance va croissant jusqu'à la personnification des objets. Ils ne sont pas, pour Baudelaire, des détails inutiles : c'est, de manière paradoxale, leur apparente inutilité qui les rend essentiels.

L'anti-utilitarisme baudelairien

Chez Baudelaire, le « dieu de l'Utile¹⁹ » incarne l'ennemi de l'artiste, de celui qu'il considère comme un « vrai » artiste, dont la démarche artistique est désintéressée. Autrement dit, un artiste n'est sincère qu'à la condition d'être indifférent à la réception de son œuvre. Baudelaire dresse, de façon elliptique mais pourtant claire, le procès de l'utilitarisme, dans *Mon cœur Mis à nu* : « Être un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux²⁰ ».

Selon lui, la beauté est donc affaire de désintéressement ; s'en suit que le commerce de l'art est problématique puisque d'un côté « l'Art est un agent civilisateur²¹ » et de l'autre :

Le commerce, est par son essence satanique.

Le commerce, c'est le prêté-rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu :

Rends-moi plus que je ne te donne.

L'esprit de tout commerçant est complètement vicié

[...]

Le commerce est satanique, parce qu'il est une des formes de l'égoïsme, et la plus basse et la plus vile²².

On comprend bien que l'artiste idéal est un artiste qui se tient loin du commerce de son œuvre. En opposant ainsi le caractère utile à celui de la beauté, ainsi que le caractère sincère, ou pour le dire en termes baudelairiens le caractère « naïf » de l'artiste à celui de l'intérêt commercial, Baudelaire rejette donc l'utilitarisme qui se traduirait par un nombre important de meubles - chacun répondant à un besoin précis.

Dans *Les Fleurs du Mal*, le lexique employé est donc général par offense au « dieu de l'Utile » : le poète refuse d'envisager la fonction du meuble et se concentre plutôt sur la présence de l'objet, et éventuellement ses qualités. Par exemple, Baudelaire mentionne à deux reprises l'armoire dans le poème « Le Flacon²³ » : d'abord « dans une maison déserte quelque armoire », où il envisage à peine la fonction de rangement du meuble – puisqu' il écrit « on trouve » le flacon et non que l'armoire le contient. Plus loin il décrit « le coin d'une sinistre armoire » : la qualité de sinistre dépend ici de la situation du flacon perdu, image du poète oublié.

La philosophie de Baudelaire montre que la neutralité apparente du décor intérieur, qui en qualité de détail pourrait n'être qu'accessoire inutile, soutient une pensée paradoxale du caractère essentiel de l'inutile ; pensée qui renverse les valeurs positives et négatives habituellement associées aux objets utiles et inutiles. Or, ce critère d'utilité est au centre de la distinction entre accessoire et détail.

¹⁹ « J'aime le souvenir... », *ibid.*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 679.

²¹ *Ibid.*, p. 690.

²² *Ibid.*, p. 703-704.

²³ *Ibid.*, p. 47.

Détail ou accessoire ?

Si Baudelaire se soucie du cadre spatial de ses sujets, il est des poèmes en espaces intérieurs où le mobilier n'apparaît pas, comme dans « Toute entière » : le poète situe simplement le dialogue entre le démon et lui dans « ma chambre haute²⁴ ». Ici, l'absence de détail marque une volonté de simplicité - et plus seulement de neutralité ; simplicité qui met en valeur le sujet du poème, ce dialogue avec le démon. Mais, de la même manière que le poète est incapable de choisir parmi « les objets noirs ou roses » du corps féminin, il ne choisit pas non plus d'objets dans ce décor intérieur. Il existe bien un lien entre le sujet du poème et la présence du mobilier : ici le poème dit l'incapacité à choisir deux manières : explicite dans la réponse du poète – et dans le titre – et implicite dans l'absence de précision du mobilier.

C'est dans son analyse du style de Poe que Baudelaire nous explique un élément important :

Généralement, Edgar Poe supprime les accessoires, ou du moins ne leur donne qu'une valeur très minimale. Grâce à cette sobriété cruelle, l'idée génératrice se fait mieux voir et le sujet se découpe ardemment sur ces fonds nus²⁵.

La désignation des objets en « accessoire » semble péjorative. On pourrait alors supposer que Baudelaire dévalorise l'accessoire, considéré comme utile, et l'oppose au détail valorisé pour son inutilité : mais ce n'est pas si simple. En effet, il pose ici la question de la valeur de l'accessoire, minimisée au profit du sujet principal. De la même manière, les détails qu'il admire chez Balzac sont soumis à ce traitement :

Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l'obligeait d'ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l'ensemble²⁶.

Baudelaire pense donc « détail » et « accessoire » comme des objets similaires dans l'économie d'une œuvre : le seul critère pertinent semble être leur possible utilité, c'est-à-dire leur pertinence, en regard du sujet traité. Or, il apparaît que l'opposition théorique détail / accessoire ne permet pas de décider de l'utilité d'un terme. La préoccupation du poète est plus pragmatique : « Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire²⁷ ». S'il partage ce souci de l'effet avec Poe, il le loue aussi dans son commentaire de Balzac : cette « ambition immodérée ».

La présence du mobilier d'intérieur, comme son absence dans « Toute entière », résulte de cette logique de l'effet. S'il s'agit d'un détail de décor, plein ou creux, il participe activement à créer une impression sur le lecteur. Autrement dit, le mobilier est un détail esthétique, en ce sens qu'il livre rapidement et efficacement le ressenti du poète, et un détail éthique puisqu'il devient un élément de communication, positif ou négatif, avec le lecteur.

Baudelaire va plus loin en indiquant la nécessaire maîtrise de ces détails dans ces deux commentaires où il rappelle fermement la prévalence du sujet général. Le détail du

²⁴ « Tout entière », *ibid.*, p. 42.

²⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. II, op. cit.*, p. 282.

²⁶ *Ibid.*, p. 120.

²⁷ « La Genèse d'un poème », in E. A. POE, *Œuvres en prose / Edgar Allan Poe ; traduites par Charles Baudelaire texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec*, Paris, Gallimard, 1961.

meuble doit donc conserver une valeur minimale, voire être supprimé, pour préserver l'équilibre de l'image.

La régularité des images

La seconde remarque à formuler sur ce mobilier baudelairien concerne alors le caractère régulier de sa présence dans le recueil : si le détail doit rester à une place mineure dans le poème, Baudelaire recourt à quelques procédés qui, sans les mettre en valeur, les rendent utiles dans cette recherche de l'effet.

L'atmosphère initiale

Parmi les poèmes en espaces intérieurs, quatre sont construits sur un modèle similaire, et assez fréquent chez Baudelaire, où le poète choisit de présenter le cadre spatial avant le sujet du poème. Dans « Le jeu », Baudelaire débute ainsi :

Dans les fauteuils fanés des courtisanes vieilles,
Fronts poudrés, sourcils peints sur des regards d'acier²⁸,

Dans « Tristesse de la lune », on lit :

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse ;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins²⁹,

« Une martyre » s'ouvre ainsi :

Au milieu des flacons, des étoffes lamées
Et des meubles voluptueux,
Des marbres, des tableaux, des robes parfumées³⁰

Et dans « Femmes damnées », on lit encore :

A la pâle clarté des lampes languissantes,
Sur de profonds coussins tout imprégnés d'odeur,
Hippolyte rêvait aux caresses puissantes³¹,

Dans les quatre poèmes, les adjectifs associés au mobilier ne visent pas à préciser l'espace mais bien à livrer une atmosphère : lugubre avec l'hypallage de la première citation - où les fauteuils sont vieux et leurs propriétaires sont d'une beauté fanée - ; onirique par la comparaison de la seconde citation ; sensuelle avec l'accumulation de la troisième citation - où le poète convoque l'odorat, le toucher et la vue ; lascive dans ce jeu sémantique sur la lumière dans la dernière citation. Baudelaire laisse au lecteur le libre choix d'une représentation mentale : pas de couleur, pas de forme.

Les détails du mobilier baudelairien ne participent pas au jeu descriptif des espaces intérieurs, mais plutôt à la description d'une atmosphère : le poète se concentre sur l'expérience de l'espace clos. Si la description est subjective, les détails ne constituent aucunement des « effets de réel » : dans un ton plus stendhalien que balzacien, Baudelaire propose au lecteur de faire son travail d'interprétation et d'imagination par la concision de ces descriptions.

²⁸ « Le Jeu », in *Œuvres complètes. I, op. cit.*, p. 95.

²⁹ « Tristesse de la lune », *ibid.*, p. 65.

³⁰ « Une Martyre », *ibid.*, p. 111.

³¹ « Femmes damnées », *ibid.*, p. 152.

Puisque les espaces clos sont propices à l'introspection, on pourrait supposer que Baudelaire, dans ses vers, cherche alors à transmettre son ressenti au lecteur en lui fournissant un certain nombre de détails qui ont valeur ici non plus d'ornements rhétoriques mais d'indices. Dans son article « Le détail et l'indice », Marta Caraion affirme :

La noblesse du détail : l'indice.

Lorsque le détail devient trace d'une réalité à reconstituer, d'une signification à construire, il est alors indice. Appeler un détail indice, c'est le faire accéder à une signification, voire lui attribuer la responsabilité de la signification [c'est elle qui souligne], comme révélation d'une vérité jusque-là dissimulée³².

Dans la tripartition des signes qu'a proposée Peirce³³, il semble en effet que le mobilier de Baudelaire appartient à cette catégorie de l'indice : un signe qui entretient une relation métonymique, ou de contiguïté, avec l'objet qu'il remplace. Ici, la métonymie des meubles pour la pièce se double d'une contiguïté de leurs caractéristiques avec l'atmosphère : les adjectifs descriptifs, eux-mêmes détails lexicaux, assurent ce lien. Par exemple, le caractère languissant des lampes de « Femmes Damnées » s'applique aussi à qualifier l'atmosphère générale du poème. Aussi, les éléments de mobilier sont des indices que le lecteur doit chercher à comprendre, de sorte que les brèves introspections du poète deviennent des enquêtes pour le lecteur.

Les références picturales

S'il s'agit de la « primitive passion³⁴ » de Baudelaire, le plaisir de l'image se traduit dans chacun des aspects de sa vie : sur le plan personnel – la collection d'objets d'art décrite par Banville –, sur le plan professionnel – il est un critique artistique complet : peinture, sculpture, photographie, littérature, théâtre, musique – et sur le plan poétique – « Tout pour moi devient allégorie³⁵ ». Aussi, le mobilier constituerait un indice de ce goût de l'image.

Je propose de prendre l'exemple du coussin, élément récurrent des portraits intimes, comme celui que Courbet fit de Baudelaire.



Le coussin, au premier plan à droite, se confond presque avec le lit tant les couleurs sont semblables : les lignes d'ombre, en indiquant le relief, et le détail du pompon agrémentant le coin du coussin, signalent subtilement sa présence. C'est la main du poète, claire et lumineuse, qui attire l'œil vers ce coin inférieur du tableau.

Le coussin est aussi un élément récurrent des sujets orientaux, comme les tableaux de Delacroix,

Figure 1 : Courbet, *Portrait de Charles Baudelaire* (1848), huile sur toile, Montpellier, musée Fabre. Source : Wikisource.

³² Marthe Caraion, « 1. Le détail et l'indice », *A contrario*, n° 20, n° 1, 31 décembre 2014, p. 3-14.

³³ C. S. Peirce, *Écrits sur le signe / Charles S. Peirce ; textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle postface inédite de Mathias Girel*, Paris, Éditions Points, 2017.

³⁴ « Mon Cœur mis à nu », in *Œuvres complètes. I, op. cit.*, p. 701.

³⁵ « Le Cygne », *ibid.*, p. 86.

peintre favori de Baudelaire :



Figure 2 : Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. Source : Wikipédia.

Le peintre multiplie ici les coussins : au premier plan à gauche la femme pose le coude sur deux coussins richement brodés et superposés. Au centre du tableau, sous la porte rouge qui attire l'œil, deux autres coussins de couleurs différentes sont posés sur le tapis.

Ces deux exemples signalent que l'objet coussin peut renvoyer à des imaginaires antinomiques : européen ou oriental, pauvre ou riche, masculin ou féminin.

Or les coussins que nous avons rencontrés dans « Tristesse de la Lune » et « Femmes Damnées » partageaient des caractéristiques précises : au pluriel et associés à une femme – une beauté ou Hippolyte – qu'ils soutiennent. Peu de doutes possibles : le détail du coussin dénote ici l'imaginaire orientalisant de Baudelaire, sous l'influence des tableaux du courant orientaliste de début de siècle. Il s'agit alors d'un double indice, ou d'un indice au carré si je puis dire, puisqu'en plus de renvoyer à une atmosphère comme nous l'avons vu, le signe verbal renvoie également, par une contiguïté directe mais non-immédiate, à son signe pictural. En effet, le lien entre les signes implique leur connaissance respective par le lecteur – sans quoi il ne pourra établir de lien. Ce prérequis de connaissance que Baudelaire impose à son lecteur participe à établir entre eux une connivence, une relation d'hommes également cultivés : ce qu'il indique clairement dans « Au lecteur ».

Cet exemple du coussin nous indique alors que la fonction indicielle du mobilier baudelairien est moins anodine qu'il n'y paraît : en plus d'assurer la présentation du ressenti du poète dans la stratégie d'un effet à produire, qui consiste paradoxalement en une trace impersonnelle de lyrisme, l'indice baudelairien est également un socle de la relation éthique proposé par Baudelaire à son lecteur dès lors que ce dernier est son « semblable ».

Les images traditionnelles

Dans sa quête d'altérité, Baudelaire recherche des objets neutres qu'il décrit sommairement pour établir rapidement un référentiel commun avec le lecteur. Les indices qu'il partage doivent donc répondre à cet impératif d'accessibilité au lecteur : c'est pourquoi le poète recourt également à des images poétiques conventionnelles en matière de mobilier d'intérieur. Je propose à ce sujet de prendre l'exemple du lit, meuble ordinaire s'il en est, mais dont les images poétiques sont nombreuses : sommeil, intimité, amour, sexe, mort pour n'en citer que quelques-unes. La première remarque à formuler concerne donc les différents choix que Baudelaire a effectués, puisqu'*a contrario* du coussin, toujours employé au pluriel mais à la signification stable, le lit est

le plus souvent employé au singulier, mais dans diverses significances. Aussi, on peut lire dans « Spleen » :

Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau³⁶

Ici, le lit est simultanément un objet riche, grâce à l'adjectif qui en précise la décoration, et un signe mortifère. Cette occurrence contraste alors avec la mention dans le poème « Le crépuscule du soir », où Baudelaire écrit :

Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit³⁷.

Ce lit, toujours envisagé comme possession unique d'un individu précis, est modeste – privé d'adjectif, il semble même être le plus ordinaire du monde – et n'est le support d'aucune image poétique. Le détail est ici pur indice du référent-objet et le meuble n'est présent qu'à cause de son utilité matérielle et première de lieu du sommeil. En fermeture de « Brumes et pluies », Baudelaire envisage le cas d'un objet partagé, ou non-possession :

Si ce n'est par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux³⁸.

Le caractère fortuit du lit se comprend aussi bien comme une image de l'amour également soumis au hasard que comme une image de la prostitution, où le choix du lit importe peu. Dans ces trois exemples, le signe « lit » est bien indice de l'objet matériel « lit » et Baudelaire spécifie l'image poétique par la description de l'objet : le lit comme signe mortifère, comme signe de refuge, comme signe de sexualité. Il s'agit d'images traditionnelles, que le lecteur comprendra sans peine.

L'utilité de ces détails réside alors dans leur fonction indiciaire puisqu'elle permet de jouer avec le lecteur, selon le niveau de complexité des indices. Sans mettre en place une hiérarchie stricte des signes et des objets, Baudelaire semble bien ne mentionner les éléments de décor que sur cet unique critère de l'utilité au poème guidé par la recherche de l'effet ; un critère dual qu'il conçoit en une utilité rhétorique d'une part, dans l'esthétisme du poème et la qualité des images apportées, et en une utilité éthique d'autre part, dans la relation au lecteur et la complexité des images possibles.

Baudelaire ménage tout de même un jeu de nuances entre les signes : du dénuement descriptif total à l'image poétique traditionnelle, ce jeu garantit le juste équilibre de la perspective d'ensemble.

La rationalité de la perspective

Le détail du mobilier d'intérieur semble bien indiquer un statut problématique du lyrisme chez Baudelaire : l'impersonnalité des objets entre en tension avec l'appropriation des signes. La subjectivité du poète subit un questionnement constant puisque Baudelaire cherche à montrer les objets, sans les dire.

Le lyrisme apparent

³⁶ « Spleen », *ibid.*, p. 74.

³⁷ « Le Crépuscule du soir », *ibid.*, p. 94.

³⁸ « Brumes et pluies », *ibid.*, p. 100.

Aussi le détail de mobilier apparaît comme un outil de questionnement pratique : l'insignifiance apparente du détail, et sa place secondaire dans l'économie du poème, limite par définition l'introspection du poète. Prenons par exemple « La servante au grand cœur » qui se clôt ainsi :

Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir,
Calme, dans le fauteuil elle venait s'asseoir,
Si par une nuit bleue et froide de décembre,
Je la trouvais en un coin de ma chambre,
Grave, et venant du fond du lit éternel
Couvrir l'enfant grandi d'un œil maternel,
Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,
Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse³⁹ ?

La subjectivité du poète est indéniable : l'apparition fantomatique d'une figure familière, une énonciation à la première personne, un cadre familial. D'ailleurs, les notes de Pichois sur ce poème ne laissent pas de doute quant à l'inspiration autobiographique de la pièce⁴⁰. L'entame de cette deuxième strophe contraste avec la première dans laquelle le sujet est livré dans le premier vers – cette servante aujourd'hui morte – et qui s'adresse à un « vous » que l'on identifie généralement à la mère du poète. Le changement de strophe coïncide avec le changement de ton : plus descriptif, le discours ne consiste plus en une liste de fautes, mais en un *mea culpa*.

Ce sont les éléments de décor, ces détails de mobilier, qui redéfinissent l'atmosphère en même temps qu'ils installent un simulacre de décor stable. Un simulacre, car le fauteuil et la chambre ne sont en réalité pas décrits : Baudelaire s'attarde sur la temporalité nocturne et non sur l'espace intime. Aussi, ces détails permettent une mise à distance discrète du poète vis-à-vis de cet espace – et indirectement vis-à-vis de son angoisse. On retrouve ce même mouvement de mise à distance dans « Brumes et pluies⁴¹ » : le caractère « hasardeux » du lit, qui clôt le poème, indique une dépossession matérielle du poème au commencement lyrique – exclamation initiale, énonciation en « je » et « vous » dans la première strophe.

Dans les poèmes en espaces intérieurs clos, l'absence de mobilier ne permet pas de mise à distance : l'énonciation lyrique est maintenue de bout en bout dans « Toute entière⁴² », construit comme un dialogue, comme dans « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive⁴³ ». Ce dernier poème partage d'ailleurs la même inspiration autobiographique que « La servante au grand cœur » selon les commentaires de Pichois⁴⁴. Mais dans ce poème, au lieu d'une mise à distance avec le sujet, le poète s'adresse finalement à cette « triste beauté » précisément parce qu'elle est l'être absent, c'est-à-dire un au-delà, un idéal qui permet la mise à distance de la situation – et de la femme présente.

Baudelaire semble alors chercher des supports pour distancier son regard sur le sujet du poème qu'il compose, y compris lorsqu'il semble assumer sa subjectivité, selon cette perspective de la composition générale équilibrée et de l'effet à produire :

³⁹ « La Servante au grand cœur », *ibid.*

⁴⁰ Notes, *ibid.*, p. 1037-1038.

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴² *Ibid.*, p. 42.

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴ Notes, *ibid.*, p. 893-894.

Ayant toujours en vue l'originalité (car il est traître envers lui-même, celui qui risque de se passer d'un moyen d'intérêt aussi évident et aussi facile), je me dis, avant tout : parmi les innombrables effets ou impressions que le cœur, l'intelligence ou, pour parler plus généralement, l'âme est susceptible de recevoir, quel est l'unique *effet* que je dois choisir dans le cas présent ? Ayant donc fait choix d'un sujet de roman et ensuite d'un vigoureux effet à produire, je cherche s'il vaut mieux le mettre en lumière par les incidents ou par le ton, — ou par des incidents vulgaires et un ton particulier, — ou par des incidents singuliers et un ton ordinaire, — ou par une égale singularité de ton et d'incidents ; — et puis, je cherche autour de moi, ou plutôt en moi-même, les combinaisons d'événements ou de tons qui peuvent être les plus propres à créer l'effet en question⁴⁵.

A l'instar de Poe qu'il traduit ici, Baudelaire partage l'idée que l'équilibre esthétique d'un poème tient dans l'introspection du regard pour développer le sujet de façon efficace en regard du lecteur. Le détail du mobilier est donc un des outils qui limitent cette introspection pour éviter qu'elle ne devienne le sujet principal du poète. Pour le dire simplement, les détails de mobilier équilibrent le poème en ce qu'ils signalent discrètement le sujet baudelairien, au poète d'abord, mais aussi au lecteur.

L'incommunicabilité

Cette idée selon laquelle le mobilier limite l'introspection et contrebalance par-là les mouvements lyriques des poèmes où il se situe permet de formuler une dernière remarque : en qualité d'outil de mise à distance du regard, il semblerait que ces meubles soient autant de voies d'accès à l'idéal ou du moins à un idéal : celui de parvenir à communiquer l'incommunicable.

En effet, les détails du mobilier constituent une limite à l'introspection du regard poétique en rappelant le monde extérieur à l'esprit du poète. Leurs présences signalent alors un vide : celui qu'est la frontière imperceptible entre « je » et le monde. Si cet espace est rassurant dans « La servante au grand cœur », c'est précisément parce qu'il forme une barrière, ressentie comme salvatrice, entre le poète et l'objet de son angoisse : ce fantôme exploré. De fait, cet espace n'est pas nécessaire entre le poète et l'objet de son désir dans « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive ». L'exemple du coussin que nous avons développé, qui renvoie à un signe pictural en plus d'un objet confortable, montre qu'en outre la présence du mobilier peut combler ce vide : entre « je » et le monde, il y a la peinture. De façon similaire, le lit, en ce qu'il supporte des images poétiques traditionnelles, traduit qu'entre « je » et le monde, il y a la poésie. Si la mention du mobilier ne paraît donc pas mettre en danger la composition d'ensemble du poème, c'est parce qu'elle participe activement à sa signification : dire l'impossibilité de dire ; dire ce vide que comble la présence du poème.

En outre, les détails de mobilier sont au cœur de la relation éthique : en plus de dire la frontière entre « je » et le monde, ils incarnent l'écart entre « je » et l'autre. Leurs présences témoignent du vide insurmontable entre les êtres que le poète s'efforce de franchir malgré tout. Leurs absences dans les poèmes en espaces clos témoignent *a contrario* de la continuité originelle des êtres : ce qu'il n'est pas utile de dire, c'est que « je » et l'autre se comprennent et se connaissent. La connivence installée par l'absence

⁴⁵ « La Genèse d'un poème », in *Œuvres en prose / Edgar Allan Poe ; traduites par Charles Baudelaire, op. cit.*

de détail est donc significative de la foi de Baudelaire en la similitude du cœur des Hommes :

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre⁴⁶.

La première phrase du poème « Une martyre » est sans doute l'exemple le plus probant d'une mise en scène poétique de cette double postulation :

Au milieu des étoffes lamées
Et des meubles voluptueux
Des marbres, des tableaux, des robes parfumées
Qui traînent à plis paresseux,
Dans une chambre tiède où, comme en une serre,
L'air dangereux et fatal,
Où des bouquets mourants dans leur cercueil de verre
Exhalent leur soupir final,
Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
Sur l'oreiller désaltéré
Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve
Avec l'avidité d'un pré⁴⁷.

Les détails de mobilier servent ici la scénographie du contraste : la vue de ce cadavre décapité « au milieu » d'un espace familial, décrit de façon tactile. Les nombreux détails marquent une progression vers la sensualité de l'espace – indiquant la spiritualité – que le poète prend plaisir à couper net, si je puis dire. L'apparition du cadavre – indiquant lui l'animalité – fait événement puisqu'il ne met pas fin à la description : il n'est qu'un moment au cours duquel « le désir de monter » s'inverse en « une joie de descendre » avant de reprendre. Baudelaire indique, par ces détails de description, non seulement la proximité intellectuelle avec son lecteur – qui connaît et se représente les objets – mais aussi leur proximité spirituelle – car le lecteur prend également plaisir à être surpris par cette inversion des mouvements. En outre, le poète figure ici l'idée selon laquelle le mal, duquel il tente d'« extraire la beauté » dans ce premier recueil, est en définitive extrait de la vie quotidienne, où se succèdent continuellement ces mouvements d'inversion de l'âme.

Un gros meuble à tiroirs encombrés de bilans⁴⁸

C'est ainsi que le poète dresse son autoportrait dans le second « Spleen » : la logique d'inclusion qui sous-tend la comparaison cristallise bien la valeur du détail dans la poésie de Baudelaire.

Cette étude du mobilier d'intérieur dans *Les Fleurs du Mal*, détail s'il en est, aura mis en lumière un certain nombre de stratégies de la poétique baudelairienne. La première est bien sûr cette valeur du détail au sein des poèmes, comme à l'échelle de l'œuvre et les motivations d'un décor si neutre, si générique. Baudelaire dépasse l'antinomie trop évidente du détail et de l'accessoire puisque sa conception de l'utile n'est qu'artistique. Il écrit d'ailleurs « l'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est

⁴⁶ « Mon Cœur mis à nu », in *Œuvres complètes. I, op. cit.*, p. 682-683.

⁴⁷ « Une Martyre », *ibid.*, p. 111-113.

⁴⁸ « Spleen », in *Ibid.*, p. 73.

l'art⁴⁹ » : la tautologie du raisonnement évacue la question de l'utilité quotidienne, matérielle ou spirituelle, des objets – qu'il s'agisse ici des meubles ou des autres. Cette utilité artistique s'articule selon deux pôles complémentaires : l'un esthétique et l'autre éthique.

Du point de vue esthétique, cette utilité se traduit par la richesse des images, dont nous avons vu trois exemples de mise en œuvre. Les détails se font indices, d'un objet matériel bien sûr, mais aussi, et au choix, d'une atmosphère, d'un signe pictural ou d'une image poétique traditionnelle. Du point de vue éthique, cette utilité se traduit par le jeu de significances que Baudelaire propose au lecteur : présence ou absence de mobilier, description ou absence de description, degré de complexité du signe-indice. Pourtant, ces deux pôles fonctionnent ensemble suivant un principe premier : l'effet à produire.

Suivant les principes rhétoriques classiques que Baudelaire respecte dans sa méthode de construction de l'effet, nous avons pu comprendre le rôle discret mais essentiel que ces détails de mobilier jouaient dans la composition du poème.

Aussi le respect du principe de sobriété lui permet de dire l'incommunicable : ses impressions spleenétiques quant au confort matériel bourgeois et ses impressions charitables quant à la pauvreté des artistes, des ouvriers, des prostituées, ne sauraient être positivement décrits de sorte que le lecteur les devine dans les silences de la description.

Ensuite, la puissance de l'incommunicabilité se trouve garantie par le respect du principe de régularité : le lecteur, le « semblable » du poète, aura compris la récurrence de ce réseau poétique souterrain, et donc l'importance du travail d'interprétation que Baudelaire lui confie. La relation éthique s'établit donc sur cette conscience mutuelle des silences poétiques qui installent *de facto* une connivence entre eux.

Enfin, le respect de la perspective d'ensemble lui assure un lyrisme apparent, qui scande cette poétique de l'incommunicable, notamment dans ces mouvements d'inversion du regard (intérieur/extérieur ; ascendant/descendant). Aussi, ce lyrisme de surface, dans la traduction poétique de l'expérience de l'espace, permet à Baudelaire « d'authentifier le silence⁵⁰ » pour reprendre l'expression mallarméenne.

⁴⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. II / Baudelaire ; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ « Lettre du 1 septembre 1896 », in Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète, 1862-1871 ; suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898 : avec des lettres inédites / Stéphane Mallarmé ; préface d'Yves Bonnefoy édition établie et annotée par Bertrand Marchal*, Paris, Gallimard, 1995.