Les titres en latin dans "Les Fleurs du Mal"

Autor(en): **Terrier, Philippe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **33 (1998)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-265354

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LES TITRES EN LATIN DANS *LES FLEURS DU MAL*

On trouve dans *Les Fleurs du Mal*[1] (c'est-à-dire la deuxième édition, 1861, qui fait référence) 11 titres en langues étrangères sur un total de 126 poèmes:

— 1 titre transcrit du grec, LXXXIII *L'Héautontimorouménos* ("le bourreau de soi-même"), repris d'une pièce de l'écrivain latin Térence;
— 4 titres en anglais, les 4 *Spleen* (LXXV à LXXVIII);
— 6 titres en latin, XXVI *Sed non satiata*, XXX *De profundis clamavi*, XXXV *Duellum*, XL *Semper eadem*, LX *Franciscae meae laudes* (le poème entier est en latin) et LXII *Moesta et errabunda*.

Le propos de cet article est d'étudier les titres en latin. Les six poèmes concernés font partie de la première section du recueil, qui est aussi la plus longue, *Spleen et Idéal*. Ils appartiennent au cycle des poèmes d'amour qu'encadrent les poèmes de l'art et les poèmes du spleen. Les trois premiers (*Sed non satiata, De profundis clamavi* et *Duellum*) semblent concerner Jeanne Duval, la "Vénus noire", qui représente l'amour sensuel. Les trois derniers sont adressés à d'autres inspiratrices: Mme Sabatier peut-être, la "Vénus blanche", qui représente l'amour spirituel (*Semper eadem*); mais encore une certaine Françoise (*Franciscae meae laudes*) et une certaine Agathe (*Moesta*

---

[1] Pour toutes les œuvres de Baudelaire, je suis le texte et les notes des éditions procurées par Claude Pichois chez Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade": *Correspondance*, 2 vol., 1973, et *Œuvres complètes*, 2 vol., 1975-1976 (*Les Fleurs du Mal* se trouvent dans le volume 1). Je me réfère aussi à l'édition des *Fleurs du Mal*, par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, Corti, 2e tirage, 1950.

et errabunda), toutes deux mal identifiées. Quatre poèmes sont des sonnets, deux des poèmes strophiques de forme libre. Ils ont tous été publiés dans les trois éditions des *Fleurs du Mal*, sauf *Duellum* et *Semper eadem* absents de la première.

Pour l'étude de ces titres, je m'inspire très librement des travaux de deux éminents spécialistes de la titrologie moderne, Leo H. Hoek et Gérard Genette, auxquels je renvoie une fois pour toutes[2]. Mais avant de préciser ma démarche, voici quelques considérations générales sur les titres d'œuvres littéraires:

1. La majorité des titres sont formulés de manière elliptique, le plus souvent sans verbe.
2. Les titres se caractérisent volontiers par la concision, la concentration du sens et de l'effet (connotations, puissance suggestive).
3. L'art du titre ou de "l'intitulation" consiste à dire quelque chose du texte, mais ni trop ni trop peu. D'où une part d'ambiguïté, de mystère que la lecture s'efforcera de lever dans une certaine mesure.
4. Les titres remplissent au moins trois fonctions communément admises:
   a) la désignation, l'identification du texte (comme le font les noms et les prénoms pour les humains);
   b) la description, l'information sur le texte, son contenu, sa forme;
   c) la séduction du lecteur, l'invitation à la lecture.

Cela étant, je vais tenter de comprendre pourquoi Baudelaire recourt au latin, en examinant pour chaque titre, d'une part, *ce qu'il dit* du contenu, du sujet ("ce texte parle de...") et parfois de la forme, du genre ("ce texte est..."); d'autre part, *comment il (le) dit*, quels

---

[2] Voir Leo H. Hoek, *La Marque du titre*, La Haye-Paris-New York, Mouton, 1981; et Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (*Les Titres*, pp. 54-97).

sont les moyens linguistiques, stylistiques, rhétoriques mis en œuvre[3]. Je procéderai en deux temps: d'abord les quatre titres en latin classique, ensuite les deux titres en latin d'Eglise[4].

*

* *

Sed non satiata

Ce poème, l'un des rares sonnets réguliers des *Fleurs du Mal*, appartient au cycle de Jeanne Duval. C'est le premier titre en langue étrangère que l'on rencontre depuis le début du recueil. Il est mis en relief par sa situation entre des poèmes sans titre: deux avant, un après.

L'usage du latin peut s'expliquer d'abord par des raisons rythmiques et harmoniques. Ce titre correspond en effet à la longueur d'un hémistiche, soit six syllabes. Il présente des allitérations en *s* et en *t*, ainsi qu'une assonance en *a* à laquelle font écho trois des cinq rimes du sonnet: *havane/savane, pavane/caravane* et *âme/flamme*. On sait l'importance que Baudelaire accordait à ces questions, qu'il aborde notamment dans le troisième projet de préface aux *Fleurs du Mal* et dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*[5].

Il y a cependant d'autres bonnes raisons. Ce titre est formé d'un participe passé à valeur d'adjectif (*satiata*), précédé d'une négation (*non*) et d'une conjonction de coordination (*sed*), marquant une restriction ou une opposition par rapport à quelque chose qui n'est

---

[3] Pour la recherche d'éventuelles sources littéraires de ces titres, on dispose maintenant du CD-ROM No 5.3 du Packard Humanities Institute (PHI), qui couvre la littérature latine des débuts à environ 200 ap. J.-C.

[4] Pour les titres en latin d'Eglise, je reprends en partie mon article intitulé "Le Latin d'Eglise dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*", *Nomen Latinum, Mélanges offerts au professeur André Schneider*, édités par Denis Knoepfler, Neuchâtel, Faculté des Lettres et Genève, Librairie Droz, 1997, pp. 441-452.

[5] Voir *Œuvres complètes*, t. 1, p. 183 et t. 2, pp. 335-336.

pas exprimé. Devant cet énoncé lacunaire, amputé de sa première partie, le lecteur qui aborde pour la première fois le poème se pose au moins deux questions:

— *satiata* est-il un féminin singulier ou un neutre pluriel?
— le verbe *satiare* doit-il être pris dans le sens de "rassasier, satisfaire", ou dans celui de "fatiguer, lasser"?

Le latin permet ainsi de jouer sur l'ambiguïté grammaticale et sémantique.

En parcourant le texte, on se rend compte que le titre évoque un aspect du contenu, du sujet traité. La lecture du poème révèle que *sed non satiata* se rapporte à une personne, à la femme invoquée dès le premier vers et à laquelle le Je s'adresse jusqu'à la fin. D'où la traduction provisoire: "et non rassasiée (lassée)". *Satiata* fournit en outre une indication d'ordre temporel: ce participe suggère l'aspect accompli, achevé d'une action envisagée dans son résultat présent. Les trois mots du titre contiennent ainsi une information qui oriente la lecture en mettant en évidence, par métonymie, une des caractéristiques de l'amante du locuteur: son insatiabilité sexuelle. Il faut donc attendre la fin du texte pour comprendre à quoi se rapporte cette expression latine, sans que l'on sache d'ailleurs si elle revêt une valeur positive (éloge) ou négative (critique).

Le choix d'un titre latin répond probablement aussi à la volonté de souligner la cohérence thématique du poème, qui recourt largement à la mythologie antique à travers *le Styx, Mégère* et *Proserpine*, nom latin de Perséphone, sans compter que le terme déité désigne généralement une divinité mythique. Comme l'a montré Marc Eigeldinger:

> La mythologie de l'éros coïncide, dans *Les Fleurs du Mal*, avec une mythologie féminine, à travers laquelle le poète exprime l'ambivalence de sa vision, son idéal et ses incertitudes, son espérance et ses désenchantements ou ses inquiétudes. Elle est fortement polarisée, connotée subjectivement sous le double signe du céleste et de l'infer-

nal, du religieux et du profane, imbriqués par l'émergence des énergies occultes de la magie[6].

Dans *Sed non satiata*, l'accent est mis sur le pôle maléfique, la femme étant qualifiée de *bizarre déité; œuvre de quelque obi, le Faust de la savane; sorcière; enfant des noirs minuits; démon sans pitié; Mégère libertine*. De plus, Baudelaire suggère dans les tercets que les désirs de cette amante insatisfaite sont d'autant plus pervers qu'ils sont ambigus (hétérosexuels et homosexuels), puisque le Je se présente à la fois comme un homme, en se comparant au Styx, et comme une femme, à travers l'allusion à Proserpine. D'ailleurs rien ne s'oppose à ce que le Je puisse être une femme dans tout le poème, comme le remarque Jean Pellegrin[7].

A ces connotations s'en ajoutent d'autres, liées au phénomène de l'intertextualité. Le poète en effet, dit l'édition Crépet-Blin, semble emprunter la formule *sed non satiata* au vers 130 de la *Satire VI* de Juvénal, écrivain qu'il connaissait bien: *Et lassata viris necdum satiata recessit*. Selon son habitude, il fait une citation partielle et anonyme, *sed non* étant une variante de certains manuscrits pour *necdum*. Il n'est toutefois pas inutile d'en rappeler le contexte. La sixième satire s'en prend aux femmes (mariées), présentées à travers une série d'exemples comme des créatures vicieuses et insupportables. Le vers 130 concerne Messaline, épouse de l'empereur Claude, qui délaissait le lit conjugal pour aller se prostituer dans une maison close:

> Quand le tenancier congédie les filles, elle se retire à regret: tout ce qu'elle peut faire, c'est de clore la dernière sa cellule. Encore ardente

---

[6] Marc Eigeldinger, "L'intertextualité mythique dans *Les Fleurs du Mal*", *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983, pp. 58-59.

[7] Voir son article "Qui parle?", *Bulletin baudelairien*, décembre 1989, pp. 79-84.

> du prurit de ses sens tout vibrants, *elle s'en va, fatiguée de l'homme, mais rassasiée non pas*[8].

Citer Juvénal, c'est ajouter l'Histoire à la mythologie, c'est évoquer les mœurs relâchées de l'Empire et la décadence romaine, période chère à l'auteur des *Fleurs du Mal*. Pourtant Baudelaire ne paraît pas, et de loin, stigmatiser les vices de la femme comme le fait le poète latin. Il en fait d'abord l'éloge, dans les quatrains, avant de déplorer (sincèrement?) le danger et la menace qu'ils représentent pour lui-même.

L'expression latine *sed non satiata* aura donc séduit Baudelaire par ses qualités euphoniques et rythmiques, par son ambiguïté grammaticale et sémantique, enfin par ses connotations littéraires et historiques qui s'ajoutent aux références mythologiques du poème.

Duellum

Dans ce sonnet, sans doute inspiré aussi par sa liaison tumultueuse avec Jeanne Duval, Baudelaire – pour évoquer les affres et les voluptés de l'amour-haine – emprunte au latin un nom neutre (donc ni masculin, ni féminin) et riche de significations: *duellum*, qui est devenu *duel* en français.

Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, d'Alfred Ernout et Antoine Meillet, indique que *duellum* est la forme archaïque de *bellum* (la guerre) et que par étymologie populaire ce mot a été ensuite rattaché à *duo*; *duellum bellum*, puis *duellum* tout seul en viennent à désigner une guerre opposant deux parties seulement. Selon le *Thesaurus linguae latinae*, *duellum* signifie aussi "combat singulier de gladiateurs". Quant au *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, de Walter von Wartburg, il signale qu'au début du XIIIe siècle *duellum* apparaît dans le sens de l'institution judiciaire du duel.

---

[8] Juvénal, *Satires*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 5e éd., 1951, p. 64. C'est moi qui souligne.

Le latin permet donc à Baudelaire de jouer sur la double étymologie. D'une part, le champ lexical de la guerre est abondamment représenté: *guerre, armes, sang, cliquetis de fer, glaives, épée, dague, héros, haine*. D'autre part, le poème met en scène *deux guerriers* au combat, qui sont l'image du couple formé par le locuteur et l'amante à laquelle il s'adresse, un Je et un Tu plusieurs fois réunis en une première personne du pluriel (*notre jeunesse, nos amis, roulons, notre haine*).

Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette[9], il s'agit d'abord ici d'un titre *thématique. Duellum* annonce le sujet du texte, son thème principal, il en résume le contenu en une formule. De manière dénotative, ce terme se réfère à la lutte que se livrent deux guerriers et le premier vers l'explicite d'emblée. De manière connotative, par métaphore, il évoque la rivalité et la haine qui s'installent progressivement au sein du couple, se mêlant et se substituant à l'amour, selon une inversion des valeurs typique des *Fleurs du Mal*. Mais le titre est aussi *rhématique* en ce sens qu'il renseigne sur la forme, la structure du poème, fondée sur l'opposition et la dualité[10]:

– des personnes:	deux guerriers, deux amants
– des thèmes:	l'amour / la guerre, la haine
	la vie / la mort
– des temps:	le passé / le présent et l'avenir
	la jeunesse / l'âge adulte
– des lieux:	le haut / le bas
	la terre, l'air / le ravin, le gouffre

A cela s'ajoute que le poème se divise en deux parties, les quatrains et les tercets, chacune étant composée d'une séquence

---

[9] Genette distingue le titre thématique et le titre rhématique; voir *op. cit.*, pp. 74-76.

[10] Dans la version de *L'Artiste* (1858), cette structure binaire est renforcée par le jeu des tirets.

descriptive au passé composé (v. 1-2 et 9-10), qui concerne le combat des deux guerriers, puis de considérations du locuteur au présent et au futur (v. 3-8 et 11-14), qui établissent une relation entre ce combat et la destinée des amants. On remarque encore, sur le plan de la versification, que le sonnet est bâti sur des rimes croisées (ou alternées), sauf aux v. 13-14 (rime plate).

Enfin le latin s'est sans doute imposé au poète à travers la thématique de la guerre. Le mot *duellum* renvoie au monde romain et confère au poème une tonalité particulière (de brutalité, de rudesse, de férocité) qui convient parfaitement à la description de l'enfer amoureux, de cette haine implacable que les amants vont se vouer pour l'éternité. Dans ce contexte, le mot français *duel*, aux connotations plus modernes, aurait évoqué plutôt l'univers policé de la chevalerie et les règlements de comptes aristocratiques. Raison supplémentaire: en qualifiant l'amante insupportable d'*amazone inhumaine*, Baudelaire fait référence à la mythologie grecque, largement reprise par les Romains. Le terme s'inscrit d'ailleurs bien dans l'atmosphère du poème, puisque:

> Les Amazones appartenaient à une race fabuleuse de femmes guerrières qui, selon les mythographes anciens, vivaient dans le Caucase et en Asie Mineure [...]. Gouvernées par une reine, les Amazones n'acceptaient la présence des hommes qu'une fois l'an, pour perpétuer leur race et, dit-on, mettaient à mort leurs nouveau-nés mâles. Montées sur des chevaux, protégées par une armure et un casque, elles parcouraient les contrées d'Asie Mineure, vivant de pillage et de rapines[11].

Ainsi le titre latin *Duellum*, outre qu'il joue sur l'étymologie et la polysémie, souligne la structure du poème tout en renforçant l'unité des thèmes et du ton.

---

[11] Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1985, pp. 33-34.

Semper eadem

On admet généralement que ce poème s'apparente par sa tonalité à ceux du cycle de Mme Sabatier, même s'il ne figure pas dans la première édition des *Fleurs du Mal* et ne fait pas partie des neuf pièces que Baudelaire a explicitement dédiées à la Présidente dans une lettre à elle adressée le 18 août 1857[12]. Peut-être, comme le suggère Claude Pichois, marque-t-il une transition entre les poèmes de l'amour charnel et les poèmes de l'amour spirituel, étant donné sa place dans le recueil.

A première vue le titre, bref et vague, est suffisamment ouvert pour se prêter à plusieurs interprétations. Il contient une part de mystère qui constitue une invitation à la lecture. Une fois de plus, Baudelaire joue sur l'ellipse et l'ambiguïté grammaticale en associant deux mots courants, apparemment faciles à comprendre: un adverbe de temps (*semper*), suivi d'un pronom indéfini (*eadem*) qui peut être soit un féminin singulier soit un neutre pluriel. On traduira donc: "toujours la même" ou "toujours les mêmes choses". Mais on ignore à quel(s) nom(s) le pronom se réfère.

On a affaire ici à un titre *thématique*. Il fournit, sur le contenu du poème, une information de caractère descriptif et assertif, dont il n'est pas possible de savoir a priori si elle exprime un jugement de valeur positif ou négatif. Le texte s'ouvre (v. 1-2) par une question que rapporte le Je, locuteur unique, et que lui a posée la femme aimée (*D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange...?*). Celui-ci répond dans les vers suivants (3-11), non sans irritation, que l'amour est un mensonge, un piège auquel on ne se laisse prendre qu'une fois: le bonheur qu'il procure est éphémère et ne change rien au tragique de la condition humaine. Pourtant, dans le second tercet, il invite la belle à faire un nouveau voyage, afin de se replonger dans le rêve et l'oubli.

---

[12] Voir *Correspondance*, t. 1, pp. 421-423 et les notes, pp. 944-945.

Si l'on comprend *semper eadem* comme un féminin singulier, cette expression peut désigner la Femme en général, qui est toujours la même, c'est-à-dire décevante, comme l'Amour; ou alors une femme en particulier (Mme Sabatier?), qui est toujours la même en ce sens qu'elle pose avec insistance une question naïve et ne comprend rien au mal qui assombrit son amant, inconsciente qu'elle est de l'action destructrice du Temps et de la menace occulte de la Mort. Si elle présente certaines qualités physiques et morales, comme la joie de vivre, la beauté radieuse, la douceur de la voix, elle n'en est pas moins agaçante par d'autres traits tout aussi constants: sa curiosité, son ignorance, sa *bouche au rire enfantin*, son *âme toujours ravie. Toujours* renvoie à *semper*, ce qui plaide en faveur de cette interprétation du titre. Mais cela n'exclut pas d'autres significations. On peut comprendre aussi, par rapport à l'homme amoureux: toujours la même vie (la même mort), la même tristesse, la même douleur causée par le drame fondamental de l'existence.

Si l'on considère *semper eadem* comme un neutre pluriel, "toujours les mêmes choses", le sens est à peu près identique: toujours les mêmes questions, les mêmes paroles, les mêmes attitudes (de la part de l'amante); ou bien: toujours les mêmes problèmes métaphysiques, les mêmes illusions sur l'amour et sur la vie (chez l'amant).

Plus généralement, *semper eadem* peut se rapporter à la situation du couple amoureux, qui est toujours la même et se heurte aux mêmes choses: toujours le même malentendu, le même dialogue de sourds, la même incommunicabilité. L'ambiguïté et la polysémie du titre deviennent alors l'emblème de l'Amour et du poème tout entier.

En fait, qu'il s'agisse d'un féminin singulier ou d'un neutre pluriel, toutes les significations du titre convergent et revêtent, au vu du contexte, une connotation péjorative: c'est une plainte, un regret, une critique, une constatation amère et désabusée, empreinte de pessimisme. L'amour n'est qu'une belle illusion, une consolation passagère à la misère de notre condition. Mais, s'il n'offre pas le moyen de vaincre le spleen et l'obsession de la mort, au moins permet-il de rêver, d'oublier, de s'évader un instant.

Ce qui frappe dans le choix de ce titre, c'est – pour reprendre un jugement que le poète émet à propos de la nouvelle et du sonnet – la concision et la concentration de l'effet[13]. Deux mots courants, usuels, suffisent par leur puissance suggestive à exprimer la complexité, l'ambivalence de la relation amoureuse et le paradoxe de la vie humaine. Le recours au latin, langue étrangère et ancienne, vient renforcer cette vérité personnelle en y ajoutant une dimension universelle et intemporelle.

Baudelaire, excellent latiniste et féru de culture antique, a-t-il créé lui-même ce titre ou s'agit-il éventuellement d'une citation d'écrivain, comme on l'a vu pour *Sed non satiata*? A vrai dire, il est à la portée de tout le monde de trouver deux mots latins aussi simples que *semper eadem* pour intituler un poème et il est probable que Baudelaire les aura choisis pour l'une ou l'autre des raisons évoquées ci-dessus. On sait toutefois que, quand il cite une phrase ou une expression latine, il le fait souvent de mémoire, très approximativement, sans trop se soucier du contexte ni faire nécessairement siennes les idées de l'auteur.

C'est pourquoi, parmi les nombreuses sources possibles, on peut se demander avec prudence s'il n'y aurait pas ici une réminiscence de Lucrèce, *De la Nature*, livre III, vers 945: *eadem sunt omnia semper*. Cette phrase fait partie de la prosopopée de la Nature, qui s'adresse à l'homme afin de l'exhorter à ne pas craindre la mort. Si tu as bien joui de la vie, dit-elle, ce sera un repos bienvenu que rien ne viendra troubler. Et d'ajouter:

> Si au contraire tout ce dont tu as joui s'est écoulé en pure perte, si la vie t'est à charge, pourquoi vouloir l'allonger d'un temps qui doit à son tour aboutir à une triste fin, et se dissiper tout entier sans profit? Ne vaut-il pas mieux mettre un terme à tes jours et à tes souffrances? Car imaginer désormais quelque invention nouvelle pour te plaire, je

---

[13] Voir les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* et l'étude sur Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, t. 2, pp. 119 et 329; ainsi que la lettre à Armand Fraisse, du 18 février 1860, *Correspondance*, t. 1, p. 676.

ne le puis: *les choses vont toujours de même*. Si ton corps n'est plus décrépit par les années, si tes membres ne tombent pas d'épuisement, il te faut néanmoins toujours t'attendre aux mêmes choses, même si la durée de ta vie devait triompher de toutes les générations, et bien plus encore, si tu ne devais jamais mourir.

Sin ea quae fructus cumque es periere profusa,
uitaque in offensust, cur amplius addere quaeris,
rursum quod pereat male et ingratum occidat omne,
non potius uitae finem facis atque laboris?
Nam tibi praeterea quod machiner inueniamque,
quod placeat, nihil est: *eadem sunt omnia semper.*
Si tibi non annis corpus iam marcet, et artus
confecti languent, eadem tamen omnia restant,
omnia si pergas uiuendo uincere saecla,
atque etiam potius, si numquam sis moriturus[14].

Certes la phrase *eadem sunt omnia semper* a dans ce passage une portée générale et concerne les plaisirs, les choses de la vie, en relation avec l'obsession de la mort. Mais Lucrèce n'a pas écrit simplement *semper eadem* et l'on sait tout ce qui sépare le philosophe matérialiste épicurien de l'auteur des *Fleurs du Mal*, poète spiritualiste, notamment dans leurs conceptions de l'amour et de la mort. Au reste, Baudelaire ne semble pas avoir beaucoup pratiqué Lucrèce, ses préférences allant à Virgile, Horace, Ovide et surtout aux écrivains de la décadence comme Lucain et Pétrone[15]. Toujours est-il que, source pour source, celle-ci en vaut peut-être d'autres et mérite au moins d'être signalée.

---

[14] Lucrèce, *De la Nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 4e éd., 1942, t. 1, p. 149. C'est moi qui souligne.

[15] Voir l'article d'Alain Michel, "Baudelaire et l'Antiquité", *Dix Etudes sur Baudelaire*, publiées par Martine Bercot et André Guyaux, Paris, Champion, 1993, pp. 185-199.

Moesta et errabunda

Ce poème appartient au cycle des inspiratrices diverses, qui fait suite à ceux de Jeanne Duval, de Mme Sabatier et de Marie Daubrun. Qu'Agathe soit une femme réelle, que Baudelaire aurait connue, ou qu'elle représente une sorte d'idéal féminin n'a en soi pas beaucoup d'importance. On retiendra seulement que ce prénom, d'origine grecque, signifie "bonne".

Comme *Semper eadem, Moesta et errabunda* est un titre elliptique et grammaticalement ambigu. Il est formé de deux adjectifs coordonnés par la conjonction *et*:

moestus, a, um (ou *maestus*), triste, désolé, abattu, affligé;
errabundus, a, um, errant, vagabond.

Il peut s'agir soit d'un féminin singulier: "triste et errante", soit d'un neutre pluriel: "choses tristes et errantes". C'est au lecteur qu'il revient d'imaginer le(s) nom(s) au(x)quel(s) ces adjectifs se rapportent. Par ce qu'il ne dit pas, le titre aiguise la curiosité et crée une certaine attente que la lecture s'efforcera de combler.

Depuis André Ferran[16], les éditeurs et commentateurs traduisent "triste et vagabonde", en donnant au second adjectif la connotation positive d'un rêve d'évasion, d'une fuite vers un monde meilleur. Pour Ferran, ce titre "symbolise cette idée baudelairienne que la tristesse du spleen essaie vainement de se guérir par l'évasion dans l'espace et dans le temps, par le voyage et le souvenir". Il en va de même d'Yves Le Hir, dans ses *Analyses stylistiques*, qui comprend: *moesta et errabunda* (*carmina*), "chants, poèmes", ou (*cogitata*), "pensées, réflexions" et traduit par "rêves tristes d'évasion"[17].

---

[16] Voir les notes et commentaires de son édition de Baudelaire, *Poésies choisies*, Paris, Hachette, 1936.

[17] Voir Yves Le Hir, *Analyses stylistiques*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 210.

Toutefois le *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, d'Ernout et Meillet, rappelle qu'*errabundus* vient de *errare*: 1) errer, aller çà et là, marcher à l'aventure; 2) faire fausse route, se fourvoyer; 3) (sens moral) se tromper, faire erreur. Le *Thesaurus linguae latinae* indique aussi cette étymologie et signale qu'*errabundus* s'emploie: 1) *de loco*, pour les êtres vivants, les parties du corps et les choses; 2) *de opinione falsa*. Il semble donc qu'*errabundus*, comme *moestus*, ait eu chez les Latins une connotation plutôt négative, évoquant une situation malheureuse, fâcheuse voire désespérée.

On retiendra également qu'Aulu-Gelle (IIe s. après J.-C.), amateur de mots rares et d'archaïsmes, consacre quelques pages des *Nuits attiques* (livre XI, chap. 15) aux adjectifs en *-bundus*. Après avoir réfuté diverses interprétations, il se rallie à celle de son maître Sulpicius Apollinaris, pour qui *errabundus* revêt une valeur intensive et ne se confond pas avec le participe présent *errans*:

> Mais comme nous recherchions quelle était l'explication rationnelle et l'origine des formations de ce type *populabundus, errabundus, laetabundus* et *ludibundus* et de beaucoup d'autres mots de ce genre, notre cher Apollinaris, avec beaucoup de justesse, ma foi, dit que cette particule finale sur laquelle de tels mots se terminent lui semblait indiquer la puissance, l'abondance et pour ainsi dire la luxuriance de ce que signifiait le mot, si bien qu'on dit *laetabundus* "qui est joyeux avec luxuriance", et *errabundus* "qui erre longuement et avec luxuriance", et il montre que tous les autres mots de cette formation étaient dits non sans que cet allongement et cette terminaison expriment un large flot de puissance et abondance.
>
> Sed inquirentibus nobis, quaenam ratio esset huiuscemodi figurae "populabundus" et "errabundus" et "laetabundus" et "ludibundus" multorumque aliorum id genus uerborum, [...] hercle Apollinaris noster uideri sibi ait particulam postremam, in quam uerba talia exeunt, uim et copiam et quasi abundantiam rei cuius id uerbum esset demonstrare, ut "laetabundus" is dicatur qui abunde laetus sit, et "errabundus", qui longo atque abundanti errore sit, ceteraque omnia ex ea figura ita dici

ostendit ut productio haec et extremitas largam et fluentem uim et copiam declararet[18].

Si l'on considère *moesta* et *errabunda* comme des féminins singuliers, ces mots peuvent désigner Agathe "triste et errante". On trouve en tout cas, dans les strophes I à III, plusieurs arguments à l'appui de cette interprétation. Dans la première strophe, le locuteur demande à Agathe si, lasse de l'*immonde cité*, elle aspire à fuir vers un océan tout de beauté, de lumière et de pureté. Dans la deuxième strophe, en adoptant la 1ère personne du pluriel, le Je fait implicitement sien cet état d'âme, en précisant la fonction consolatrice et compensatrice de la mer. Dans la troisième strophe, il exprime à son tour son dégoût de la ville et son désir d'évasion, puis demande à nouveau – cette fois à la 3e personne – si Agathe les éprouve comme lui. Ces questions restent sans réponse mais établissent un lien de ressemblance entre les deux interlocuteurs. Agathe apparaît comme la sœur en spleen du locuteur, une femme unique, élue, avec laquelle il se sent en étroite communion et en parfaite harmonie de pensée, avec laquelle il partage la même destinée. Au reste, on remarque que *triste cœur d'Agathe* (v. 13) fait écho à *moesta*. En outre, le titre contient des assonances en *a* et *e*, les deux voyelles du prénom d'Agathe, que l'on retrouve mises en évidence à la rime dans les strophes terminées par un point d'interrogation (I et III). Le procédé de la répétition (dans chaque quintil, le vers 5 reprend le vers 1) produit dans l'une le redoublement d'*Agathe*, qui est triste, dans l'autre celui de *frégate*, moyen d'évasion vers un ailleurs de rêve.

Toujours au féminin singulier, on peut comprendre: *moesta et errabunda* (*vita*), "vie (existence, condition) triste et errante", c'est-à-dire celle d'Agathe mais aussi celle du locuteur. C'est cette signification-là qu'aurait aussi un neutre pluriel, "choses tristes et errantes" pouvant désigner tout ce qui caractérise la vie malheureuse ici et maintenant, dans l'*immonde cité* (*labeurs, pleurs, remords,*

---

[18] Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1989, t. 3, p. 21.

crimes, douleurs), par opposition avec le bonheur total qui existe là-bas, dans un paradis sans doute inaccessible présenté d'abord (str. I à IV) à travers le symbole spatial d'un lointain *océan*, puis (str. V et VI) à travers le symbole temporel des *amours enfantines*, à jamais révolues.

Ainsi compris, le titre n'évoque alors que le premier terme d'une opposition binaire qui traverse tout le texte, passant sous silence le deuxième terme comme pour mieux le mettre en relief. En ce sens on pourrait parler d'un titre *rhématique*, dans la mesure où il dit quelque chose de la forme, de la structure du texte. Il y a d'ailleurs une deuxième opposition, entre le dialogue ou plutôt l'adresse du Je au Tu des strophes I à III (marquées par la présence d'Agathe et l'évocation de l'*immonde cité*) et le monologue du Je des strophes IV à VI (caractérisées par l'absence d'Agathe et de la "cité de fange"). Au demeurant, le titre conserve une fonction *rhématique* si l'on adopte l'interprétation habituelle proposée par André Ferran (voir *supra*), qui accorde à *errabunda* une connotation positive. Dans ce cas *moesta* se rapporte au spleen généré par la ville et, au contraire, *errabunda* à la recherche d'une évasion par le voyage ou le souvenir.

En reprenant la suggestion d'Yves le Hir, *moesta et errabunda* (*carmina*), on peut concevoir encore une autre signification, à la lumière des questions rhétoriques des vers 30-35. Les deux adjectifs ne qualifieraient-ils pas la création poétique, le Verbe, la "sorcellerie évocatoire", seul moyen de *rappeler* (autant que possible) *l'innocent paradis plein de plaisirs furtifs*, de l'*animer*, de lui redonner vie? Pour tenter de ressusciter cet Eden perdu, le poète n'a que des *cris plaintifs* et *une voix argentine* (claire et pure, mais frêle comme celle d'un enfant): il ne lui reste qu'à proférer des paroles "tristes et errantes (vagabondes)", ultime défi jeté en désespoir de cause à la face du Temps.

Ici encore, le choix du latin s'explique avant tout par le désir de trouver un titre suggestif, qui se prête à plusieurs significations et présente des qualités phoniques particulières (jeu d'assonances). On notera aussi que, paradoxalement, Baudelaire recourt à une langue ancienne pour exprimer le mal de vivre de l'homme moderne. En

cela, le poème illustre sa conception du Beau, telle qu'il l'a esquissée dans le *Salon de 1846* puis précisée dans *Le Peintre de la vie moderne*[19], laquelle repose sur l'alliance d'un "élément éternel, invariable" (représenté ici par le latin) et d'un "élément relatif, circonstanciel", lié à l'époque (le monde contemporain, auquel renvoient les mots *wagon* et *frégate*). Au reste, le latin apporte un petit air d'ailleurs, un parfum étranger, une touche d'exotisme dans l'espace et dans le temps qui souligne bien la thématique du poème.

*

* *

De profundis clamavi

Ce sonnet irrégulier appartient (avec *Sed non satiata* et *Duellum*) au groupe de dix-huit poèmes qui forment le cycle de Jeanne Duval, encore que la Béatrix à laquelle le locuteur s'adresse puisse aussi être une autre femme.

L'expression *de profundis clamavi* (reprise dans le quatrain initial d'*Obsession*, l'un des poèmes du spleen) est empruntée au *Psaume* 129, tel qu'on le trouve dans la *Vulgate*:

> Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur;
> Seigneur, écoute mon appel.
> Que ton oreille se fasse attentive au cri de ma prière! [...]
>
> De profundis clamavi ad te, Domine;
> Domine, exaudi vocem meam.
> Fiant aures tuas intendentes in vocem deprecationis meae [...]

Il s'agit du sixième des sept psaumes de la pénitence, traditionnellement dit ou chanté lors des services funèbres.

---

[19] Voir *Œuvres complètes*, t. 2, pp. 493 et 685.

Citer ainsi l'Ancien Testament, c'est pratiquer l'intertextualité, laquelle revêt ici une fonction essentiellement "transformatrice et sémantique"[20]. Transposée dans un autre contexte, l'expression biblique *de profundis clamavi* subit une métamorphose et se charge de significations nouvelles. Baudelaire a fait de cet incipit latin le titre d'un sonnet français, titre qui renseigne le lecteur à la fois sur le contenu, le sujet et sur la forme, le genre du texte qu'il va lire. On constate qu'il est étroitement relié aux deux premiers vers par le procédé de la répétition (en traduction): *J'implore ta pitié* reprend *clamavi* et *Du fond du gouffre* renvoie à *De profundis*. Le titre annonce donc mot pour mot le début du poème, où est exprimé le thème principal: un appel désespéré à la pitié de l'être aimé. En même temps, il indique qu'il s'agit d'une prière, d'une supplication de tonalité religieuse. Du reste, comme le suggérait Yves-Gérard Le Dantec[21], rien ne s'oppose grammaticalement à ce que la personne invoquée soit Dieu et non une femme. Toutefois – d'autres commentateurs l'ont bien montré – cette interprétation ne résiste pas à un certain nombre d'arguments. D'abord le fait que, dans les versions antérieures (1851, *Le Messager de l'Assemblée*; 1855, la *Revue des Deux Mondes*), on lit *toi* (avec une minuscule). Ensuite les titres primitivement retenus par Baudelaire: *La Béatrix* en 1851 (qui fait écho à *La Béatrice*, titre initial du poème suivant, *Le Vampire*) et *Spleen* en 1855 (ce qui aurait justifié une autre place dans le recueil, parmi les poèmes sur ce thème à la fin de *Spleen et Idéal*).

Au demeurant, la suite du sonnet s'écarte beaucoup du texte biblique. Dans le psaume, le locuteur demande pardon pour ses fautes et dit son espérance dans le Seigneur qui le rachètera et lui accordera le salut. La détresse exprimée est celle de la créature misérable et

---

[20] L'expression est de Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 16.

[21] Voir ses éditions successives des œuvres de Baudelaire dans la "Bibliothèque de la Pléiade" (1931 sq). On trouve la réfutation de cette interprétation notamment dans l'édition Crépet-Blin des *Fleurs du Mal* et dans celle des *Œuvres complètes* par Claude Pichois. Voir la note 1.

pécheresse qui s'en remet à la grâce divine. Quant au poème, il évoque un paysage-état d'âme *semblable au vieux Chaos* (v. 11), un univers ennuyeux, clos et désert, où règnent la nuit et le froid. Nulle trace de vie, même animale ou végétale. Livré à la solitude, rongé par la conscience de la fuite du Temps, qui préfigure la Mort, le Je envie la condition des bêtes qui hibernent et crie son horreur. Mais il n'appelle pas Dieu à son secours, il s'en faut de beaucoup (le mot *blasphème* est mis en évidence à la fin du vers 4 et rime avec *Toi, l'unique que j'aime*). Il implore l'aide de son amante, seule capable de lui apporter le bonheur et de le conduire du Spleen vers l'Idéal.

Ainsi le titre égare le lecteur et trompe en quelque sorte son attente. Baudelaire désacralise le début du psaume, il détourne l'élément religieux au profit de l'élément amoureux. Au salut chrétien, il substitue le salut par la femme aimée. D'une prière, il fait une supplique amoureuse qui ne décadre pas avec les poèmes voisins: d'une part *Une charogne*, dont les derniers quatrains évoquent la mort future de l'amante en des termes où se mêlent amour et religion; d'autre part *Le Vampire*, sorte d'antithèse de *De profundis clamavi*, où l'amant se révolte contre la femme démoniaque qui le martyrise et le détruit. En mettant le vocabulaire de la religion au service de la thématique amoureuse, Baudelaire ne fait que reprendre à sa manière une tradition qui, en France, remonte à la poésie médiévale et se poursuit à la Renaissance puis à l'époque baroque. Mais c'est surtout dans les poèmes consacrés à Mme Sabatier, la "Vénus blanche", "l'Ange", la "Madone", qu'il procède à pareille transposition (par exemple: "Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...?" et *L'Aube spirituelle*). Le choix de l'expression *de profundis clamavi* révèle donc un certain goût du scandale et de la provocation, dont ce n'est pas le seul exemple dans *Les Fleurs du Mal*. On ne s'étonne guère que ce poème ait été destiné en 1851 au recueil que Baudelaire envisageait alors de publier sous le titre *Les Limbes* (autre terme religieux), après avoir pensé l'intituler *Les Lesbiennes*. Ne déclarait-il

pas un jour à son éditeur Poulet-Malassis: "J'aime les titres mystérieux ou les titres pétards"?[22]

Franciscae meae laudes

Comme *Moesta et errabunda*, *Franciscae meae laudes* (écrit entièrement en vers latins) fait partie du groupe de poèmes inspirés par des "femmes diverses". De cette Françoise on ignore tout cependant, malgré le sous-titre humoristique de l'édition de 1857: *Vers composés pour une modiste érudite et dévote.*

Les *laudes* (louanges), récitées ou chantées, ne manquent pas dans la liturgie de l'Eglise ancienne et médiévale, qu'elles concernent Dieu, le Christ, la Vierge ou de saints personnages: *Laudes crucis, Victimae paschali laudes, Laudes beatae Mariae virginis* (traduites par Corneille), etc. C'est dire que le titre choisi par Baudelaire est à la fois *thématique* et *rhématique*: d'une part il annonce un sujet qui sera développé dans le poème (la louange de Françoise, dont le nom apparaît à la rime du dernier vers et qui pourrait être une sainte); d'autre part il fournit une indication sur le genre du texte (un cantique spirituel, un hymne liturgique, que le lecteur découvre en latin).

Le poète s'adresse à Françoise sur le ton de l'adoration religieuse (comme dans certains poèmes à Mme Sabatier) tout en faisant la part belle à l'amour sensuel. L'amante apparaît sous les traits d'une "Déité", dont émanent la Beauté, la Lumière et la Pureté. Source d'une éternelle jeunesse, elle répand autour d'elle la force et la vie. Elle incarne la Vertu, dispense le Bien. Par elle, les péchés sont pardonnés. Elle représente enfin le pain et le vin, la nourriture céleste. Ce poème est donc empreint d'un mysticisme qui ferait penser aux louanges à la Vierge, s'il n'était teinté d'un érotisme qui évoque plutôt l'univers des blasons.

---

[22] Lettre du 7 mars 1857, *Correspondance*, t. 1, p. 378.

Quant à la forme prosodique adoptée par Baudelaire, elle est unique dans *Les Fleurs du Mal*: des tercets d'octosyllabes rimant aaa / bbb. Comme le relevait Paul Jamot en 1920 déjà[23], le poète semble avoir suivi en cela le modèle du *Dies irae*, séquence élaborée au cours du Moyen Age à partir de sources diverses (dont le texte biblique de *Sophonie* 1/15-18) et mise en forme définitive au XIIIe siècle par le moine franciscain Thomas de Celano. Chantée ou récitée à l'office des morts, elle évoque le Jugement dernier. Les plus anciennes séquences avaient une forme très libre et étaient encore tributaires de la métrique latine traditionnelle (vers à syllabes mesurées). A partir du Xe siècle apparaissent les séquences dites de "nouveau style", constituées de vers réguliers (à syllabes comptées) groupés en strophes égales, où de véritables rimes remplacent les assonances. Il n'y a pas pour autant de formes fixes, mais les plus répandues sont celle du *Veni Sancte Spiritus* (tercets d'heptasyllabes rimant aab / ccb) et surtout celle du *Stabat mater* (tercets formés de deux octosyllabes et un heptasyllabe rimant aab / ccb). Les séquences, tout comme les hymnes et les tropes, connaissent au Moyen Age un succès croissant qui explique leur utilisation même en dehors de la liturgie. Ainsi se constitue, comme le note Christine Mohrmann, "une poésie rythmique profane, qui s'amuse à parodier la forme, le contenu et même l'inspiration de la poésie religieuse"[24]. Il s'agit de la poésie des *Clerici vagantes* ou des Goliards, de veine satirique, volontiers bacchique ou érotique, dont les recueils les plus connus sont les *Carmina cantabrigiensia* et les *Carmina burana*. Baudelaire s'inspire sans doute de cette tradition.

---

[23] Voir son article "Les Vers latins de Baudelaire", *Mercure de France*, 15 avril 1920, pp. 513-518.

[24] Christine Mohrmann, *Etudes sur le latin des chrétiens*, t. 2: *Latin chrétien et médiéval*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1961, p. 230. Voir aussi: Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1965-1966. Ainsi que les ouvrages de Dag Norberg: *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958, chap. VIII; et *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris, Picard, 1968, *passim*.

Sur le mélange de langage religieux et de langage amoureux, il s'est expliqué dans une longue et curieuse note jointe au poème dans l'édition de 1857, où il justifie le recours au latin:

> Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine, – suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle, – est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne? La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du nord agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégaiements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance?[25]

Ainsi, aux yeux de Baudelaire, l'alliance du mysticisme et de la sensualité caractérise l'expression poétique moderne de la passion. Au pôle érotique, illustré par Catulle et les *poetae novi* ("sa bande") au Ier siècle avant notre ère, s'est ajouté le pôle spirituel hérité du christianisme. D'où le choix d'une langue "décadente", d'une richesse, d'une souplesse et d'une expressivité bien supérieures au latin classique. A y bien regarder, on constate que le poème est écrit dans une sorte de "franco-latin" ou de latin macaronique. Baudelaire se fonde probablement sur ses souvenirs de lecture et de potache. Certes il emploie un vocabulaire assez classique, mis à part le nom *novelletum* qui est relativement tardif[26] et signifie "lieu planté de jeunes arbres" (d'où le sens affectif de "jeune plante" ou "jeune pousse"), et l'adjectif *seraphica* ("de séraphin", "séraphique") qui est

---

[25] *Œuvres complètes*, t. 1, p. 940.

[26] Premier emploi connu dans l'œuvre du juriste Julius Paulus, IIIe s. ap. J.-C. (fragment cité dans *Digesta Justitiani* 25, 1, 6).

probablement apparu avec le christianisme. Mais la syntaxe, l'ordre des mots, tient autant sinon plus du français que du latin, même si l'on fait la part des inversions dues aux nécessités de la rime. Cette langue, toute personnelle, n'a donc pas grand chose à voir avec celle des écrivains dits de la décadence, que le poète affectionnait tout particulièrement, ni avec celle des Pères de l'Eglise, ni avec celle des clercs et des moines du Moyen Age auxquels l'Eglise doit l'essentiel de sa liturgie. Elle ressemble plutôt au latin de ces Goliards qui, on l'a vu, se sont amusés comme lui à parodier les chants religieux – tels l'hymne et la séquence – aux XIIe et XIIIe siècles notamment.

*

* *

Au terme de cette analyse, plusieurs constatations s'imposent en guise de conclusion. Concernant les titres en latin classique, on peut affirmer que Baudelaire les a choisis pour cinq raisons principales:

– la langue latine offre des sonorités qui se prêtent bien à des jeux d'assonances et d'allitérations en relation avec les rimes (*Sed non satiata, Moesta et errabunda*);
– le latin compte trois genres grammaticaux, le français seulement deux. Sur quatre titres, un est au neutre singulier (*Duellum*) et les trois autres exploitent la dualité des terminaisons d'adjectifs ou de pronoms en *-a*, féminin singulier ou neutre pluriel. Alors qu'en français il aurait fallu opter soit pour le masculin soit pour le féminin – choix d'autant plus difficile que ces poèmes mettent en scène un homme s'adressant à une femme – l'existence d'un neutre en latin offre l'occasion de créer l'ambiguïté et d'ajouter à la signification des titres;
– certains mots retenus par Baudelaire (*satiata, duellum, errabunda*) présentent plusieurs sens possibles, sans que l'un ou l'autre doive être nécessairement exclu. On a donc affaire à des titres ouverts, polysémiques, qui se prêtent à diverses interprétations;

– par le fait qu'elle est étrangère et ancienne, la langue latine revêt toutes sortes de connotations. Dans *Sed non satiata* et dans *Duellum,* le titre contribue à la cohérence des thèmes et du ton, créant une atmosphère particulière typique du monde romain. Dans *Semper eadem*, il suggère l'idée de l'universalité et de la permanence, tandis que dans *Moesta et errabunda* il souligne la recherche d'une évasion en apportant une touche d'exotisme dans l'espace et dans le temps;
– dans un titre assurément (*Sed non satiata*), mais dans d'autres peut-être aussi, on découvre une citation ou une réminiscence d'auteur latin. L'intertextualité établit un lien entre le poème et une autre œuvre, une autre époque, un autre contexte culturel et idéologique.

Quant au choix du latin d'Eglise pour deux autres titres, il s'explique par des raisons différentes, même si l'on retrouve la pratique de l'intertextualité dans *De profundis clamavi* tout au moins. Là Baudelaire s'approprie des expressions et les dépouille de leur signification chrétienne originelle, tout en leur conservant une connotation religieuse. Ainsi laïcisées, elles sont utilisées au service d'un autre culte, celui de la Femme, qui pour être profane n'est pas dénué de spiritualité et de mysticisme. Il en va de même d'ailleurs pour le culte de l'Art, dans des poèmes comme *Les Phares, La Muse vénale* ou *Le Confiteor de l'artiste* (dans *Le Spleen de Paris*). De plus, Baudelaire se sert de certaines formes de la littérature religieuse dans une intention parodique et provocatrice (le psaume dans *De profundis clamavi*, la séquence dans *Franciscae meae laudes*), procédé que l'on retrouve dans d'autres poèmes des *Fleurs du Mal.* Ainsi, par exemple, *Hymne à la Beauté*, laquelle est présentée sous les traits d'une femme fatale à la fois divine et infernale; *Les Litanies de Satan*, ponctuées par le refrain *O Satan, prends pitié de ma longue misère!* ou encore *La Prière d'un païen*, qui s'adresse à la Volupté. De même, dans *Les Epaves*, le poème d'amour *Hymne*, dédié *à l'ange, à l'idole immortelle*, en l'occurrence Mme Sabatier. Sans parler du *Confiteor de l'artiste*, poème en prose qui tient moins de la confession des péchés que du credo esthétique.

Comme on l'a vu, tous les titres en latin dans *Les Fleurs du Mal* concernent des poèmes du cycle de l'amour (qui, avec l'art, représente le pôle de l'Idéal), alors que Baudelaire recourt à l'anglais pour les quatre poèmes *Spleen*. Il ne faut pas voir là qu'un simple effet du hasard. Si le poète a éprouvé le besoin de trouver un mot particulier pour exprimer son mal de vivre, c'est qu'il jugeait insuffisants et inadaptés les termes français à sa disposition. *Mélancolie, ennui, vague des passions, mal du siècle*, etc. qualifient des états d'âme passagers et superficiels, hérités du romantisme, qui n'ont rien de commun avec le tragique et la profondeur du spleen baudelairien, mal physique et métaphysique qui ronge l'être dans sa substance vitale même et qui préfigure le sentiment de l'absurde chez nos écrivains modernes. Il fallait donc un mot nouveau, différent, riche de significations, suggestif par ses sonorités lourdes et traînantes. Dans une moindre mesure, l'usage du latin pour six titres de poèmes d'amour correspond peut-être à de semblables intentions. Par sa souplesse, sa diversité, ses caractéristiques propres, cette langue permet à Baudelaire d'exprimer la complexité, l'étrangeté, l'ambiguïté de la relation amoureuse, à la fois spirituelle et charnelle, vécue tantôt comme une ouverture sur l'infini et un remède au spleen, tantôt comme une chute dans le Mal et une descente aux Enfers.

Philippe Terrier
Université de Neuchâtel