

## LA CHAIR, L'IDÉAL ET LA MORT : LE CORPS DANS LES FLEURS DU MAL DE CHARLES BAUDELAIRE\*\*

Dans le fameux recueil de Baudelaire le corps joue un rôle crucial. Cet essai se propose de tracer les représentations diverses du corps, parfois déconcertantes, dans le cycle « Spleen et Idéal ». Les poèmes inspirés par Jeanne Duval abondent en symbolisme hérité de la poésie chrétienne où les images d'agonie et de décomposition rappellent la nocivité du plaisir charnel. Le poème « Une Charogne » est l'apothéose de l'ironie baudelairienne où il reprend le motif pétrarquiste et ronsardien de la beauté transcendante en méditant sur la décomposition corporelle. Ceci souligne un autre lien symbolique pertinent, celui entre la sexualité féminine et l'animalité : la femme est tantôt serpent, tantôt tigresse. N'oublions pas que le squelette, l'emblème du *memento mori* et de la Danse macabre, est aussi un corps sans chair. Dans le même groupe de poèmes apparaissent les réminiscences esthétiques relatives à la peinture en tant que paradigme de la perfection formelle (« Les Bijoux »). Les poèmes dédiés à Madame Sabatier évoquent des images où le corps du sujet lyrique est souvent associé à la souffrance. Un certain nombre de poèmes inspirés par Marie Daubrun reflètent l'analogie entre la sérénité de la beauté féminine et le paysage. Quelle valeur faut-il assigner au corps dans le cycle « Spleen et Idéal » ? Est-il toujours symbolique ? S'agit-il simplement de la duplicité baudelairienne ou véhicule-t-il la dépréciation du plaisir et une suggestion de l'idéal ?

*Mots-clés* : Baudelaire, *Fleurs du Mal*, corps, fétichisme, féminité

« Vous chantez la chair sans l'aimer », écrit Flaubert à Baudelaire en 1857 au sujet de ses impressions sur le recueil poétique de son ami (Flaubert, 1980 : 745). Le constat de Flaubert est un bon diagnostic lapidaire du statut du corps dans cet ouvrage. Polyvalent, changeant, et, comme toute donnée baudelairienne, profondément ambiguë, le corps fonde la plupart des poèmes.

\* vesna.elez@fil.bg.ac.rs

\*\* Izlaganje saopšteno na međunarodnoj naučnoj konferenciji društva The Society of Dix-neuviémistes, održanoj u Parizu, od 14. do 16. aprila 2016. godine.

Le cycle « Spleen et Idéal » offre le cadre pour les représentations diverses et contradictoires du corps et du corps féminin en particulier. Pour les besoins de cet essai, nous nous limiterons au « Spleen et Idéal » – sans aucun doute, le corps joue un rôle crucial dans les « Tableaux parisiens » où il est le symbole de l'Autre et devient par conséquent ambivalent ou menaçant. Les poèmes inspirés par Jeanne Duval exhibent l'envergure de l'inspiration baudelairienne qui ne cède pas devant l'insolite et l'horrible. La dualité est au cœur de son symbolisme, conçue à l'instar de l'homme dont la nature est, on le sait déjà, foncièrement double : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulons 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 descendre » (Baudelaire, 2002 : 96). On distingue deux grands groupes : le premier, où se situent les poèmes affirmatifs, ceux qui portent un regard élogieux sur le corps, et le second, composé de poèmes qui mettent en relief l'aspect moins positif du corporel.

Dans le premier groupe on se consacrera aux poèmes suivants : « Parfum exotique », « La Chevelure », « La Géante », « Le Balcon », « Les Bijoux », « Le Flambeau vivant », « L'Aube spirituelle », « L'Invitation au voyage ». Quant au registre moins positif, on parlera des pièces suivantes : « Sed non satiata », « Une Charogne », « À une madone », « L'Héautontimorouménos ».

Le poème « Parfum exotique » illustre la synesthésie baudelairienne. Le sujet lyrique se trouve symboliquement transporté dans un *locus amoenus*, un lieu paradisiaque tropical. Le sujet lyrique inhale le parfum qui provient du sein de sa bien-aimée : « Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne, / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, / Je vois se dérouler des rivages heureux » (Baudelaire, 2007 : 53). Le sein féminin est la synecdoque de son corps qui crée des sensations visuelles extrêmement agréables. Ce paysage est caractérisé par la présence des hommes dont le corps est « mince et vigoureux » et des femmes « dont l'œil par sa franchise étonne » (2007 : 53). Encore une image corporelle positive, qui révèle le rapport entre l'âme et le corps, très pertinent pour la poésie baudelairienne. On notera aussi le motif privilégié de l'œil, qui, sauf quelques exceptions, garde sa valeur positive dans le recueil.

Le pendant enrichi du « Parfum exotique », « La Chevelure », apporte une symphonie des sensations incitées par la chevelure de la femme

aimée. La mer, l'Afrique, l'Orient rêvé et imaginé, tout un univers de l'ex-tase sensorielle se trouve éveillé dans l'esprit du sujet lyrique. On notera la présence des motifs de la mer, du bateau et du port dans les deux poèmes, qui symbolisent un voyage sensuel mené à bien. Pourtant, si le corps, le sein et la chevelure de sa maîtresse l'invitent au voyage et l'amènent vers un ailleurs idyllique, le « je » lyrique dans ces poèmes reste seul et serein. L'accent est mis sur la sérénité et le bien-être de son âme. Victor Brombert et Richard D. Burton soulignent la solitude et la béatitude du sujet lyrique : Burton croit que c'est précisément l'incapacité baudelairienne de sortir de soi, l'impossibilité de devenir autre qui trouve son écho dans « La Chevelure ». Pour Sartre, Baudelaire est « penché sur soi, comme Narcisse », il est « l'homme qui ne s'oublie jamais » (Sartre, 1972 : 26). Brombert y voit la tension entre l'enthousiasme et l'esprit analytique (Brombert, 1974 : 59) en soulignant la pertinence poétique de l'intoxication chez Baudelaire. Burton va plus loin : ce poème ironise sur le voyage qui n'aboutit pas, mettant en relief la conscience et l'isolement du sujet (Burton, 1988 : 89). Comme, d'après Baudelaire, l'amour est le besoin de sortir de soi (Baudelaire, 2002 : 106), et le génie, pourtant, de son propre aveu, ne sort jamais de lui-même<sup>1</sup>, on ne retrouve ici que ce « je » solitaire qui a envie de plonger au fond de sa propre mémoire. Le corps d'autrui n'est donc qu'un prétexte pour découvrir l'impossibilité de l'union. Nous croyons que le sujet lyrique peut tout de même sortir de soi, l'évasion exotique le confirme. Le vrai problème concerne son besoin de chercher sans cesse un substitut à sa maîtresse, il est en quête de quelque chose qui la dépasse.

Néanmoins, le corps féminin fait rêver. Le corps dans *Les Fleurs du Mal* est mis en rapport symbolique avec la sculpture et la peinture. Sa valeur réside dans la ressemblance, dans la correspondance avec l'idéal esthétique baudelairien. Le poème « Les Bijoux<sup>2</sup> » réunit plusieurs aspects de

---

1 Voir ses réflexions de *Mon cœur mis à nu* : « L'homme de génie veut être *un*, donc solitaire. La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière. C'est cette horreur de la solitude, le besoin d'oublier son *moi* dans la chair extérieure, que l'homme appelle noblement *besoin d'aimer* » (Baudelaire, 2002 : 114).

2 Sonya Stephens rappelle que le titre de ce poème cache une allusion obscène relative à l'ouvrage de Diderot, *Les Bijoux indiscrets* (1748), où le mot argotique « bijoux » évoque les organes génitaux. Analysant l'aspect fétichiste de ce poème, elle souligne la valeur fétichiste des bijoux (l'énergie sexuelle n'est pas dirigée vers les organes génitaux proprement dits, mais vers un objet symbolique), ainsi que le rôle fondateur des bijoux dans la construction de la féminité (Stephens, 2012 : 64-66).

cet idéal, d'où son rôle décisif pour notre propos. Rappelons la définition baudelairienne de l'amour qu'on trouve dans *Fusées* : « Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture, ou avec une opération chirurgicale. » Il précise : « Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime » (Baudelaire, 2002 : 76, 67). Nous verrons que l'homme est souvent cette victime dans les *Fleurs du Mal*.

Comme on le sait déjà, cette pièce fait partie des poèmes condamnés en 1857 pour leur contenu libertin. Ce poème représente, à notre sens, l'enjeu crucial entre l'âme et le corps et témoigne d'un certain apaisement de la tension entre ces deux notions. Comment cette réconciliation partielle s'opère-t-elle ? Grand amateur de beauté, le sujet lyrique préfère au début la contemplation de sa maîtresse à l'acte sexuel : « Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins, / Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne, / Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins » (Baudelaire, 2007 : 187). Il regarde la femme séductrice dont le ventre et les seins le provoquent : « Pour troubler le repos où mon âme était mise, / Et pour la déranger du rocher de cristal / Où, calme et solitaire, elle s'était assise. » (2007 : 188). La personnification de l'âme vise à mettre en relief sa distance et ses qualités spirituelles qui ne devraient pas céder à la tentation charnelle. Les épithètes « calme » et « solitaire » témoignent de cette résistance de l'esprit et de la conscience de soi. Cependant, ce stoïcisme ne durera pas, et le narrateur ne pourra résister à la beauté qui se plie à son idéal formel teinté d'artificiel : « Je croyais voir unis par un nouveau dessin / Les hanches de l'Antiope au buste d'un imberbe, / Tant sa taille faisait ressortir son bassin. / Sur ce teint fauve et brun le fard était superbe ! » (2007 : 188). La double référence à la peinture, révélée par le mot « dessin » et sans doute par l'allusion au tableau du Corrège, « Jupiter et Antiope » (Baudelaire, 1950 : 532), découvre la raison pour laquelle le narrateur a succombé aux charmes de la femme tentatrice. Sa beauté n'est pas conventionnelle, elle est plutôt androgyne : « le buste d'un imberbe » indique la sveltesse d'un adolescent. L'âme mâle du spectateur s'est laissé envoûter par cette tentation qui est plus esthétique que charnelle. Il ne s'agit donc pas d'une simple pulsion sexuelle.

La dernière strophe évoque l'accomplissement du rapport sexuel. Le tiret au début de cette strophe découvre-t-il une nouvelle voix ou trans-

pose-t-il un « je » lyrique langoureux et altéré par la jouissance ? Regardons de près : « – Et la lampe s'étant résignée à mourir, / Comme le foyer seul illuminait la chambre, / Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir, / Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre ! » (Baudelaire, 2007 : 188). Le sang symbolique, se référant ici aux effets de la lumière provenant du feu de foyer, comporte une certaine violence que Baudelaire associe souvent à l'amour charnel.

Timothy Raser trouve une confusion préméditée dans ce poème : d'après lui, la syntaxe est déconcertante, ce qui intensifie l'effet érotique du poème. L'objet du poème est soit le désir, soit la satisfaction sexuelle – Raser estime qu'il est difficile de choisir entre ces deux possibilités ; en outre, cette incapacité de trancher incite le lecteur à recommencer l'interprétation (Raser, 1997 : 448-449). Toutefois, ce poème exhibe un autre trait baudelairien qui est, à notre avis, beaucoup plus pertinent : la montée du pouvoir féminin. Nous adhérons entièrement aux arguments de Richard D. Burton où il montre la domination que la femme a graduellement acquise sur le sujet lyrique. Celle qui était nue au début, ne portant que ses bijoux sonores en accessoire, possédait « l'air vainqueur / Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores » (Baudelaire, 2007 : 187). L'odalisque, femme de harem ou la courtisane orientale, sujet du tableau de Delacroix et celui d'Ingres, rappelle l'image de la femme soumise, destinée au plaisir masculin. Selon Burton, la femme devient ici la maîtresse, l'amante et la reine qui subjugué l'homme par sa beauté et par son allure irrésistible. L'épuisement du sujet lyrique devient évident dans la dernière strophe, l'homme est devenu son esclave. La femme passe donc de la soumission présumée à la domination absolue.

Quant à la misogynie tant glosée de Baudelaire, ce poème prouve le contraire. On cite souvent les phrases de *Mon cœur mis à nu* : « La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable » (Baudelaire, 2002 : 91), où Baudelaire évoque le plus grand défaut féminin, celui de ne pas savoir séparer l'âme du corps : « La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux ». Il conclut : « Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps » (2002 : 107). Le corps féminin en soi ne suffit pas pour ensorceler le spectateur – c'est son **allure complète**, ou plutôt complétée par ses bijoux et par son maquillage, qui crée la femme triomphante. Ce poème souligne le thème annoncé par les pièces telles que « La Géante » où l'hyperbole met en relief le pouvoir féminin

en exagérant les proportions de son corps<sup>3</sup>. Pourtant, le lecteur reconnaît facilement l'obsession baudelairienne par les formes féminines : « J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante, / Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux » ou « Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, / Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. » (Baudelaire, 2007 : 50). L'homme est réduit à un animal anodin, domestique, qui reste dans l'ombre de cette femme gigantesque. Dans son analyse de ce sonnet Gretchen Schultz confirme que le « je » lyrique n'est pas clairement désigné en tant que masculin. La perspective subjective du spectateur est responsable des proportions démesurées de la femme. Elle souligne également que, contrairement aux postulats esthétiques baudelairiens, la nature et l'art ne se contredisent pas dans ce poème (Schultz, 1997 : 40). La géante, si l'on admet une lecture psychanalytique, renvoie au principe maternel et protecteur dans les quatrains. Néanmoins, d'après Schultz, l'opposition entre l'animé des quatrains (« reine », « chat ») et l'inanimé des tercets (« hameau », « montagne ») **indique plutôt un sommeil de mort qu'un sommeil agréable** (1997 : 47). Elle montre aussi la complexité que la sexualité féminine acquiert aux yeux de Baudelaire.

Gretchen Schultz mentionne pertinemment le sonnet « Je te donne ces vers » au sujet de « La Géante », en soulignant que la grandeur chez Baudelaire est représentée par le sonnet qui est une miniature lyrique (1997 : 40). Ce poème d'inspiration ronsardienne s'oppose au sonnet de son célèbre prédécesseur de la Pléiade. Chez Baudelaire, le corps féminin est associé à la statue en tant que modèle esthétique, accentuant parfois sa distance et sa froideur. Cela ne sert pas uniquement à nous rappeler les valeurs parnassiennes, que Schultz met en valeur. Nous croyons que ce poème vise avant tout à souligner l'aspect effroyable de la beauté féminine autant que son énigme. Par ces qualités, la femme, « statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain » (Baudelaire, 2007 : 70), devient troublante, mystérieuse et redoutable, tel le Sphinx.

Le poème « Le Balcon » introduit un ton particulier dans le cycle de Jeanne Duval par l'affection nostalgique qui s'oppose au désir charnel et à la passion. L'affection est aussi exprimée par les images corporelles qui témoignent d'une véritable complicité entre deux amants. On notera la dis-

3 Crépet et Blin nous informent que cette vignette exacerbée est en partie inspirée par un épisode des *Voyages de Gulliver*, où le grotesque et l'hyperbole abondent (Baudelaire, 1950 : 329).

position symétrique de ces images – la femme est dans les bras de l'homme, ensuite c'est l'homme qui embrasse les genoux de sa maîtresse : l'image de la femme protégée par son amant (« Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles ») retrouve son homologue dans la strophe suivante: « Et revis mon passé blotti dans tes genoux. / Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses / Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ? » (2007 : 66). Le corps et le cœur vont de pair dans ce poème.

Toujours dans le registre affirmatif, le corps féminin est revêtu de la spiritualité dans le cycle inspiré par Madame Sabatier. Le regard est centré sur le visage féminin et sur les yeux en particulier, symbolisant la pureté, notamment dans les sonnets « Le Flambeau vivant » et « L'Aube spirituelle », où la clarté des yeux de la femme adorée surpasse la flamme des chandelles et la brillance du soleil. Le symbolisme de la lumière prime dans ces poèmes, reflétant la purification et l'illumination. Seul le poème « À celle qui est trop gaie » introduit le sadisme symbolique baudelairien où le « je » lyrique, « pour châtier la chair joyeuse » de la femme angélique, cherche à la blesser, à la faire souffrir, à lui « infuser son venin », la mélancolie : « À travers ces lèvres nouvelles, / Plus éclatantes et plus belles, / T'infuser mon venin, ma sœur ! » (2007 : 187). Ce geste ne diminue pas la femme idéalisée – au contraire, il montre l'ineptie du sujet lyrique.

Parmi les poèmes inspirés par Marie Daubrun, « L'Invitation au voyage » se distingue par son rythme serein et par les images idylliques où la beauté de la femme aimée est comparée à la beauté du paysage. Les motifs du bateau, du port et de la mer, déjà rencontrés dans les poèmes évoquant le paradis tropical, resurgissent. La corporalité dans ce poème se concentre sur la beauté des yeux verts de la bien-aimée, mettant à distance l'aspect purement passionnel et l'intensité sensorielle propre au cycle de Jeanne Duval.

La place centrale au sein du registre moins positif appartient au poème « Une Charogne ». Le poème montre la carcasse d'un animal en pleine putréfaction que le « je » lyrique masculin retrouve en se promenant avec sa maîtresse. Le spectacle est minutieusement décrit, évoquant les détails de la décomposition. La comparaison avec le corps féminin est clairement mise en évidence : « Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, / Brûlante et suant les poisons, / Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique / Son ventre plein d'exhalaisons. » (Baudelaire, 2007 : 59). La thèse de la misogynie présumée de Baudelaire n'est pas entièrement justifiée, étant donné que ce poème relève de la dualité : le poète montre ici le

lien inextricable entre la décomposition et la vie. Baudelaire met en rapport le corps féminin et l'animalité à plusieurs reprises : la femme est un serpent qui danse, elle est une tigresse, possédant la grâce féline. Ces correspondances sont positives, elles indiquent l'allure séduisante et énigmatique de sa maîtresse. La corruption de la chair est clairement indiquée dans plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal* qui ne touchent pas à la sexualité, comme dans l'antithèse du poème « Réversibilité », où la souffrance physique est contrastée au pouvoir angélique de la femme. L'idée du péché originel et de la corruption innée de l'homme que Baudelaire reprend de Joseph de Maistre confirme la fréquence du motif de la souffrance corporelle.

Ce qui distingue « Une Charogne » dans le cycle de Jeanne Duval ainsi que dans *Les Fleurs du Mal* n'est pas sa conformité absolue à la théorie esthétique de Baudelaire, à la primauté de l'artificiel – même une image horrible, dégoûtante ou répugnante est rendue belle par le poète de génie –, ici, la question pertinente porte sur l'idéal et sa représentation. La tournure décisive dans le poème concerne l'identification de la maîtresse à la carcasse décomposée : « – Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! » (2007 : 60). Baudelaire renverse l'idéal pétrarquiste et ronsardien en abolissant toute idée de la beauté transcendante de la muse ou de la femme aimée – la beauté corporelle est certes périssable. Le topos de la poésie amoureuse qui immortalise la beauté féminine se trouve ironisé et remplacé par une autre évidence: seule la forme poétique peut aspirer à une durée posthume. Le constat qu'on trouve dans *Mon cœur mis à nu* confirme ce propos : « Toute forme créée, même par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme » (Baudelaire, 2002 : 119).

La distinction que William Olmsted souligne dans son analyse du poème est significative : il ne s'agit pas du corps en général, mais du corps sexuel – sexuel, donc susceptible de pourrir (Olmsted, 1997 : 67). Cela n'est pas surprenant : dans son recueil, Baudelaire évoque des cadavres et des squelettes qui constituent ses *memento mori* ainsi que plusieurs représentations de la Danse macabre. Bien entendu, les squelettes, les vampires, les crânes et les cadavres sont symboliques : Baudelaire les emprunte à la poésie chrétienne moraliste qui met en garde contre le vice et le plaisir charnel. Le poème « Sed non satiata », comme « La Géante » et « Les Bijoux », parle de la supériorité féminine, montre une femme puissante, insa-



tiable et redoutable, mettant en relief le gouffre de la sexualité féminine. La « bizarre déité, brune comme les nuits » ne désigne pas seulement une femme brune ou créole, mais se réfère aussi à la profondeur insondable du désir sexuel féminin : « Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine / Pour briser ton courage et te mettre aux abois, / Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine<sup>4</sup> ! » (Baudelaire, 2007 : 57).

On évoque souvent le sadisme dans la poésie de Baudelaire. Le dernier groupe de poèmes dont nous parlerons se réfère précisément aux images de la souffrance corporelle, au désir de l'infliger à autrui ou à soi-même. Pour Baudelaire, « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal* » (Baudelaire, 2002 : 68). Georges Blin<sup>5</sup> et Leo Bersani ont écrit les études de référence sur le sadisme baudelairien – l'approche psychanalytique de Bersani souligne l'identification masochiste à l'intense souffrance de la victime (Bersani, 1977 : 79). Pourtant, il ne faut pas oublier que le sadisme de Baudelaire est symbolique : le poème « L'Héautontimorouménos » le confirme. Il est donc question de la conscience de soi, de l'impossibilité de sortir de soi et de la souffrance que cette conscience procure. Il s'agit d'un miroir mélancolique, où le sujet est la victime de l'Ironie, comme l'affirme Jean Starobinski (Starobinski, 1989 : 33) – la douleur qu'on voulait infliger à autrui, on ne l'inflige qu'à soi-même. Cela devient évident dans le poème traitant de la jalousie, « À une madone », où le sujet lyrique jaloux poignarde symboliquement (sept couteaux symbolisent les sept péchés capitaux) le simulacre, donc le corps symbolique, la statue votive de son idole composée de ses vers.

Pour conclure, la corruption du corps sexuel dans le recueil reflète la conscience de l'effet nocif du plaisir que Baudelaire transpose par un appareil symbolique et figuré. D'ailleurs, dans son journal intime *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire soutient que « nous ne pouvons faire l'amour qu'avec des organes excrémentiels » (Baudelaire, 2002 : 101). Dans *Fusées*, Baudelaire est très clair sur la question du plaisir : « À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, – pour l'oublier : le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie. Choisissons » (2002 : 85).

4 Crépet et Blin suggèrent qu'il s'agit de la bisexualité présumée de Jeanne Duval (Baudelaire, 1950 : 344).

5 Voir Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

## BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, Ch. (1950). *Les Fleurs du Mal*. Édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris : José Corti.
- Baudelaire, Ch. (2007). *Les Fleurs du Mal*. Édition de Claude Pichois. Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (2002). *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard.
- Bersani, L. (1977). *Baudelaire and Freud*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Blin, G. (1948). *Le Sadisme de Baudelaire*. Paris : José Corti.
- Brombert, V. (1974). The Will to Ecstasy: The Example of Baudelaire's « La Chevelure ». *Yale French Studies*, n° 50, 54-63.
- Burton, R.D. (1988). *Baudelaire in 1859. A Study in the Sources of Poetic Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burton, R.D. (1997). Poet, Painter, Lover: A Reading of « Les Bijoux ». In W.J. Thompson, *Understanding Les Fleurs du Mal* (pp. 214-223). Nashville and London: Vanderbilt University Press.
- Flaubert, G. (1980). *Correspondance*. Tome II. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris : Gallimard.
- Olmsted, W. (1997). Immortal Rot : A Reading of 'Une Charogne'. In W.J. Thompson, *Understanding Les Fleurs du Mal* (pp. 60-71). Nashville and London: Vanderbilt University Press.
- Raser, T. (1988). Language and the Erotic in Two Poems by Baudelaire, *Romanic Review*, Vol. 79, n° 3, 445-451.
- Sartre, J.-P. (1972). *Baudelaire*. Paris : Gallimard.
- Schultz, G. (1997). "La Géante": Feminine Proportions and Lyric Subjectivity. In W.J. Thompson, *Understanding Les Fleurs du Mal* (pp. 35-48). Nashville and London: Vanderbilt University Press.
- Starobinski, J. (1989). *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard.
- Stephens, S. (2012). Sex and Spleen: Fetish in Baudelaire's "Les Bijoux". *South Central Review*, Vol. 29, n° 3, 63-79.

Vesna V. Elez

**PUTENOST, IDEAL I SMRT:  
TELO U *CVEĆU ZLA* ŠARLA BODLERA**

**Sažetak**

Ovaj esej posvećen je simbolici tela u Bodlerovom *Cveću zla*. Naša namera je da se telo istakne kao jedan od glavnih motiva Bodlerove estetike: s jedne strane, ono predstavlja lepotu, slikarsku i vajarsku proporciju, oličenje ženske senzualnosti i zavodljivosti, dok, s druge strane, upućuje na propadljivost, raspadanje i bol. Telo u *Cveću zla* ukazuje na tajanstvene i neistražene dimenzije ženske seksualnosti (naročito u pesmama koje je inspirisala Žan Dival) i osvetljava složen odnos lirskog subjekta prema Drugom.

**Ključne reči:** Bodler, *Cveće zla*, telo, fetišizam, ženstvenost