

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**



**Sémiotique du plaisir dans  
Les Fleurs du Mal**

par

**Inti Jean-Christophe  
CABELLO-CHAUVEAU**

**Mémoire de maîtrise soumis à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès Lettres**

**Département de langue et littérature françaises  
Université McGill  
Montréal**

© Inti J-C. Cabello-Chauveau

Juillet 2001



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

**395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-75219-4

**Canada**

## Résumé

Cette étude s'intéresse à la notion de plaisir telle qu'elle apparaît dans les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire. Menée à l'égard d'un corpus extrêmement restreint de poèmes, l'analyse se déroule d'après les outils méthodologiques fournis par le théoricien et critique Michael Riffaterre dans sa Sémiotique de la poésie. L'intérêt est de démontrer, à partir d'une sélection de textes dont plusieurs furent presque totalement délaissés, la fonction sémiotico-structurale des diverses facettes du plaisir dans le célèbre recueil. Au moyen de ficelles tissées d'abord de signe à signe, puis entre le texte et son intertextualité, je suis amené à dresser un portrait global du système descriptif du plaisir tel qu'il est sous-jacent aux Fleurs du Mal. L'analyse définit l'édification dichotomique de l'expression du plaisir. S'opposant d'abord au réel, puis à l'illusion, puis au danger et autres choses, il se définit enfin contre la notion de douleur par bipolarisation, dans un insoluble cycle où domine son évanescence. La glose nous permet d'offrir une perspective intéressante à l'égard des choix épistémologiques du poète.

## Abstract

This thesis is dedicated to a in depth study of the notion of pleasure such as it appears in Charles Baudelaire's Les Fleurs du Mal. Focusing upon a very restraint core of poems, the analysis unfurls according to the methodic tools provided by Michael Riffaterre, literary theorician and critic, in his Semiotics of poetry. Basing myself on a shrewd selection of texts, number of which were almost completely left out by baudelairean studies, my goal was to highlight the semiotical span owned by the different illustrations of pleasure in our poet's work. Weaving significant threads, first between signs and then between the text and its intertextuality, I achieved a detailed and global canvas of pleasure's descriptive system as it underlies Les Fleurs du Mal. The analysis defines pleasure's expression as a dichotomic construction. First opposing itself to reality, then to illusion and then to danger and others, it eventually builds itself against the notion of grief through bipolarization, caught into an insolvable cycle overhung by its evanescence. Interpretation allows us to draw interesting perspectives concerning the poet's epistemological choices.

## TABLE DES MATIERES

Introduction.....	p. 1
<b>Chapitre I</b>	
Aperçu méthodologique.....	p.7
<b>Chapitre II</b>	
Désirs et signes fondamentaux du Plaisir.....	p.15
1. Analyse de «Parfum exotique» .....	p.15
2. Analyse d'«Elévation» .....	p.26
3.Synthèse .....	p.36
<b>Chapitre III</b>	
Le plaisir et ses mobiles : catalyseurs illusoires et catalyseurs dangereux.....	p.37
1. Analyse de «La Chevelure».....	p.37
2. Analyse du «Poison».....	p.46
3. Synthèse .....	p.55
<b>Chapitre IV</b>	
Le Cycle du Plaisir et de la Douleur.....	p.56
1. Analyse de «Rêve Parisien» .....	p.56
2. Analyse du «Léthé».....	p.69
3. Analyse de «L'Horloge».....	p.81
4. Synthèse.....	p.91
<b>Chapitre V</b>	
Le Plaisir et sa Transcendance.....	p.92
1. Analyse d'«Hymne à la Beauté».....	p.92
2. Analyse de «Lesbos».....	p.107
Conclusion.....	p.129
Bibliographie.....	p.134

## INTRODUCTION

De toute évidence, ce n'est guère une tâche facile que de s'attaquer à Baudelaire, *a fortiori* en ce qui concerne les Fleurs du Mal. De toute évidence, en dépit de la variété des méthodes envisageables, il ne s'en trouve à peu près aucune qui n'ait été déjà mise en oeuvre sur ce recueil poétique. C'est donc en privilégiant le détail et en adoptant un angle plutôt pointu que je compte parvenir à une certaine originalité et que je crois pouvoir éviter de rebattre indéfiniment les clichés que la critique littéraire a développés quant à cet auteur. La méthode sera un étai essentiel dans cette démarche. C'est la notion de plaisir chez Baudelaire qui a retenu mon attention, pour plusieurs raisons. D'une part, par hédonisme et intérêt naturel. D'autre part, étant donné que, du fait de la prépondérance de l'image spleenétique du poète maudit qui vient immédiatement à l'esprit lorsque l'on parle de cet écrivain, on a somme toute consacré peu de travaux à la construction du plaisir dans les Fleurs du Mal. En outre, il me semble que l'on a par trop délaissé l'importance sémiotique de cette idée quand on se penche sur ces poèmes. Mon projet correspond donc à une volonté de mettre en lumière l'aspect articulateur du réseau des signes liés au plaisir dans l'oeuvre majeure de Baudelaire.

Ce n'est pas que l'on ait eu tort de ne s'attacher qu'à la facette mélancolique de Baudelaire, dans la mesure où elle domine l'oeuvre très nettement. Mais je refuse de la prendre pour point de départ des analyses, et refuse de ne l'utiliser que pour soutenir des thèses sur la «modernité» du poète et pour aider à définir la marginalisation de l'artiste au milieu du XIXème siècle. J'ai l'intention de souligner l'interdépendance foncière existant, dans les Fleurs du Mal, entre le plaisir et tous ses contraires.

Mon approche des Fleurs du Mal sera guidée par les travaux du théoricien et critique littéraire Michael Riffaterre, en particulier tels qu'ils sont rassemblés et présentés dans Sémiotique de la poésie, ouvrage remarquablement bien structuré et convaincant, qui fournit l'une des propositions majeures de l'analyse poétique contemporaine. Si la nécessité de compétence littéraire est l'une des choses les plus épineuses de la méthode élaborée par Riffaterre, à la fois parce qu'elle implique une culture littéraire fort vaste et parce qu'il est toujours possible de louvoyer entre plusieurs possibilités, c'est aussi l'un des éléments qui m'a le plus séduit, appréciant et valorisant l'érudition tel que je le fais, passionné par la méticulosité des analyses, par les rapprochements entre textes et par les collocations entre mots. L'intérêt de la compétence littéraire est de fournir des intertextes pertinents qui poétisent chacun des principaux interprétants, ce qui permet d'étendre l'interprétation au-delà des seules informations textuelles tangibles des pièces baudelairiennes<sup>1</sup>.

Sinon, pourquoi Riffaterre? Du fait de certains concepts cruciaux, que je juge aussi intéressants qu'efficaces, autant à l'égard des grandes tangentes et antithèses baudelairiennes qu'à l'égard de la notion de plaisir telle qu'elle apparaît dans les Fleurs du Mal. Desquels s'agit-il? Des plus centraux, ceux qui permettent de procéder à la glose intertextuelle. Le signe double et la bipolarisation sont des notions essentielles, à plus forte raison étant donné que le plaisir est fortement marqué par l'ambivalence. Il incombera de s'attarder au fait que la construction antithétique des signes doubles chez Baudelaire est absolument systématique et que nombreux sont ceux qui ont une expansion très significative. De plus, le phénomène de la conversion, très bien explicité et très utilisé par Riffaterre, aura aussi son importance, soit par la présence de deux actualisations antagonistes d'un mot dans certains poèmes, soit pour montrer que le concept de spleen est le résultat d'une conversion négative absolue de la plupart des éléments dénotant le plaisir qui auront été répertoriés et analysés auparavant.

L'intertextualité correspondra au cœur de nos interprétations; son emploi éclectique me servira essentiellement à raffermir les soudures de certaines collocations, permettra d'approfondir les gloses et de définir plus précisément les différents aspects revêtus par le plaisir dans les Fleurs du Mal. Il s'agit pour nous de la clef de voûte

<sup>1</sup> Ces notions seront définies dans le premier chapitre.



oraculaire de l'interprétation d'un poème. Le texte absorbe inconditionnellement les structures et les collocations établies dans l'intertextualité. Elle permettra en outre de souligner les rapports étroits entretenus par les textes de Baudelaire avec ceux de certains auteurs desquels on ne l'eût pas forcément rapproché (Calderón, Shelley, Goethe) ou encore de faire valoir les similitudes conceptuelles, descriptives et poétiques unissant Baudelaire et Milton, Baudelaire et Gautier, Baudelaire et Dante, etc.. L'essentiel étant de toujours parler d'un texte en référence à un autre texte, et que l'un garantisse l'intelligibilité de l'autre. Et cette méthode intertextuelle incombe dans la critique baudelairienne actuelle dont on ne peut que déplorer le manque.

Mes recherches n'ont effectivement mis en lumière qu'un nombre extrêmement restreint de travaux directement liés à notre projet; et à ce titre, la méthode de sémiotique intertextuelle a reçu d'avantage d'utilisateurs, que de spécialistes la notion de plaisir. Deux ouvrages de Marc Eigeldinger ont contribué à orienter certaines de mes réflexions : Mythologie et Intertextualité qui a sans doute quelque peu influencé ma manipulation des outils riffatterriens, et Lumières du Mythe<sup>2</sup>, qui contient d'excellentes observations critiques à l'égard de la fonction des figures légendaires au sein des Fleurs du Mal. Ces lectures m'ont inspiré un approfondissement notable quant à la position épistémologique du plaisir. En ce qui concerne l'analyse sémiotique du recueil, les études sont marquées par une minutie poussant les critiques à réduire souvent à un seul poème leur objet. Hormis les travaux menés par Riffaterre lui-même, les plus intéressants sont on ne peut plus rares, épars, et n'ouvrent pratiquement aucune perspective englobant l'ensemble de l'oeuvre. Il convient néanmoins de citer un article de Nicolae Babuts centré autour du «voyage»<sup>3</sup>, qui effectue surtout une judicieuse rationalisation homérique tout en tirant des conclusions plus générales à propos de la représentation baudelairienne de la mort. Une lecture intertextuelle dantesque de «La Béatrice», oeuvre par Henriette Levillain<sup>4</sup>, vaut aussi la peine d'être mentionnée d'une

<sup>2</sup> Eigeldinger, Marc. Mythologie et Intertextualité. Genève, Slatkine, 1987 et Lumières du mythe. Paris, Presses universitaires de France, 1983.

<sup>3</sup> Babuts, Nicolae, «Baudelaire's "Le voyage" : the dimension of myth», Nineteenth-Century French studies, vol.XXV, n°3-4, 1997.

<sup>4</sup> Levillain, Henriette, «Dante relu et réécrit par Baudelaire. Etude comparée "Le Purgatoire", Chant XXX et les Fleurs du Mal. "La Béatrice"», Traductions et réécritures. Presses Universitaires de Caen, 1993.

part à cause de la perspicacité des ficelles sémiotiques qu'elle établit entre le Purgatoire et ce poème sinistre, et d'autre part du fait de son insistance sur le phénomène de conversion négative ayant conduit à la réécriture. Evoquons enfin l'excellent article de John Jackson<sup>5</sup>, qui se penche sur les relations intertextuelles qui unissent «L'Horloge» de Gautier et le poème de «Spleen et Idéal» portant le même titre. A l'instar de l'usage que fait Riffaterre de son outil hypogrammatique, l'auteur parvient à concilier poétisation intertextuelle et originalité de la réécriture. Cet aspect fut déterminant dans mon choix de méthode. Quant au plaisir, je crois être en droit de déclarer que son absence quasi totale dans la critique baudelairienne est une lacune sidérante à laquelle je me propose de remédier. On parle des femmes et de la fonction qu'elles remplissent pour notre poète. On émet quelques vagues considérations en ce qui a trait à la sexualité, en se disant probablement que de toutes façons, les seuls intérêts du thème sont d'être un motif poétique facile ou encore un témoin de la rigoureuse censure qui sévissait en 1857. On s'étend bien entendu sur l'idéal, étant donné qu'il s'oppose au spleen, mais on s'opiniâtre à l'utiliser pour définir un des clichés nourris par les poètes maudits, ou on le perçoit encore comme une vétille surréaliste. On se rapproche du plaisir à partir du moment où l'on s'attarde à la fleur, et j'en profite pour auréoler l'ingénieux volume de Philip Knight, Flower Poetics in Nineteenth-Century France<sup>6</sup>, dont les remarques sont à la fois inspirantes et très pertinentes grâce à la perspective archéologique adoptée. L'originalité de mon étude est d'une part garantie par son objet de scrutation, le plaisir, et provient d'autre part de l'élargissement que je fais subir à la méthode sélectionnée.

Je serai donc amené à élucider quels sont les signes poétiques majeurs qui caractérisent le plaisir, et en quoi ils créent un réseau à la fois très dense et pourtant relativement restreint. Je tenterai de mettre en évidence le fait que le plaisir n'existe dans les Fleurs du Mal que dans le cadre de dichotomies qui le privent totalement d'indépendance. Je tâcherai de corroborer mes postulats initiaux, à savoir qu'il se définit contre la réalité, en tant qu'illusion, qu'il se construit contre l'éternité, vu son évanescence, ou encore qu'il se caractérise toujours par opposition à la douleur.

<sup>5</sup> Jackson, John, «Baudelaire, lecteur de Théophile Gautier : les deux Horloges», Revue d'histoire littéraire de la France, vol. LXXXIV, 1984, pp.439-449

<sup>6</sup> Knight, Philip, Flower Poetics in Nineteenth-Century France, Oxford, Clarendon Press, 1986.

Pourquoi, néanmoins, ne peut-il pas émerger sans elle, faudra-t-il se demander. En dépit de sa position centrale dans la structure des dichotomies, il incombera d'observer en quoi il contribue lui-même à leur effritement. Enfin, étant donné la méthode choisie, je prouverai que l'analyse proprement intertextuelle peut se révéler extrêmement riche sur le plan de l'exégèse. Un de mes principaux objectifs est de démontrer la validité et l'efficacité de la méthode sémiotique.

L'une de mes hypothèses primordiales correspond à la force structurelle de la notion de plaisir, qui contribue hypogrammatiquement à édifier la charpente de certains poèmes où il n'apparaît même pas. Au fil de la progression de l'étude, je m'astreindrai à établir, de manière de plus en plus précise, la fresque des métonymes du plaisir afin de parvenir à présenter clairement, probablement dans la conclusion, la silhouette de son système descriptif. A mesure que je mettrai en relief les conditions propices ou nécessaires à l'émergence du plaisir dans les Fleurs du Mal, ma réflexion sémiotico-structurelle s'augmentera d'une analyse épistémologique conduisant à la définition de l'univers idéal selon notre poète. J'en profiterai pour faire valoir le poids de la culture antique.

La méticulosité que m'impose notre méthode riffaterrienne réduit bien entendu considérablement le nombre de poèmes qui constituent mon corpus primaire; autrement, l'entreprise atteindrait une vastitude inadéquate où notre pouvoir de conviction s'essoufflerait. De ce fait, neuf poèmes seulement seront scrutés, et j'estime qu'ils suffisent largement à la démonstration de mes postulats. L'ordre dans lequel ils seront analysés n'est guère anarchique. Il répond à une rigoureuse logique d'intégration qui est indispensable si l'on veut éviter une promptitude désordonnée, nuisible à la cohérence de la progression.

Le présent travail est constitué de cinq chapitres. Le premier, fort bref, brosse synthétiquement un tableau d'ensemble des outils méthodologiques auxquels j'aurai recours. Il est bien sûr inspiré de la Sémiotique de la poésie, dont il recueille essentiellement les aspects les plus pratiques. Le deuxième chapitre focalise sur «Parfum exotique» et «Elévation», deux pièces extrêmement connues qui donnent lieu à un repérage efficace de plusieurs paradigmes appartenant au système descriptif

idiolectique du plaisir. L'intérêt de la lecture intertextuelle y est sensible, *a fortiori* du fait de la simplicité formelle du premier poème et du fait de la simplicité matriciale du second. Le troisième chapitre présente l'analyse de «La Chevelure» et du «Poison», jumelés car fondés sur des dichotomies similaires, nouvelles par rapport à celles qui nourrissent les deux pièces précédentes. On y observera particulièrement les rapports que le plaisir entretient avec l'illusion et avec le danger. Plus long, le chapitre IV s'articule autour des données de trois poèmes riches et variés en significances, qui permettent notamment de sédimer la prépondérance sémiotique de la dichotomie Plaisir/Douleur. Par sa construction binaire qui fait surgir avec limpidité le hiatus entre le plaisir et la prostration, «Rêve Parisien» est très important afin de cerner les différents codes régis par l'idée de plaisir. Ce poème quasi occulté par la critique garantit à notre étude une certaine originalité, d'autant que son association avec «Le Léthé» et «L'Horloge» est on ne peut plus rare. Cette pièce-là, interprétant de la volupté du recueil, montrera la fonctionnalité de la dichotomie Plaisir/Martyr, tandis que ce poème-ci, en plus d'illustrer la vacillation épistémologique de l'auteur, exacerbe les aspects les plus fragiles de notre topos. Finalement, le cinquième chapitre se penche minutieusement sur les deux poèmes fondamentaux de notre étude, dans la mesure où tous les réseaux sémiotiques aperçus auparavant s'enchâssent dans leur signification; de plus, leur poétisation est toujours extrêmement édifiante car elle confère une élucidation plus tranchée dans ces pièces où le manque sémantique est souvent frappant. Si le volet *a priori* esthétique d'«Hymne à la Beauté» ne doit pas être totalement délaissé, cette magnifique apologie est d'abord et avant tout une ode au Mal, une ode au paganisme, et un cri triomphal claironnant la victoire de la nouvelle mythologie qu'il s'est forgée. Dès lors, «Lesbos» devient la sédimentation concrète de la libération d'«Hymne à la Beauté». Absolument indissociable du bien-fondé de mon travail, ce poème fera l'objet d'une réhabilitation foncière : je montrerai que s'il ne fait pas partie du canon baudelairien, ce n'est pas à bon droit. Chapeautant toutes les dichotomies au point de presque les invalider, «Lesbos» clôture avec brio la définition du Plaisir.

## CHAPITRE I

### APERÇU METHODOLOGIQUE

Dans ce chapitre liminaire, je tâcherai d'exposer et de mettre en lumière l'intérêt critique que représenteront les séries successives d'analyses qui composeront ce mémoire. Aussi brièvement que possible, il s'agit pour moi ici de définir et de présenter les outils de travail principaux qui guideront mon regard sur les Fleurs du Mal. Il est extrêmement important pour moi de concevoir les textes à l'étude à la fois dans leur propre différence, mais aussi en tant que pièces constitutives de la différence du recueil poétique dans son ensemble. En fonctionnant de la sorte, je crois pouvoir faire profiter la judicieuse méthode de Riffaterre d'un élargissement relatif en l'appliquant non seulement, d'une part, à des textes isolés, et avant tout appréciés en tant qu'entités organiques, mais aussi, d'autre part, en tâchant d'imbriquer et d'emboîter les unes dans les autres les diverses observations qu'il m'aura été possible d'énoncer au terme de chacune de mes analyses. Effectivement, l'on ne saurait suffisamment remarquer, et donc se prévaloir de l'importance que Riffaterre confère aux titres dans sa Sémiotique de la poésie. Loin d'utiliser cet élément telle une chose négligeable qui pourrait être rejetée dans le paratexte, il l'intègre constamment à ses analyses afin de chapeauter et de corroborer les conclusions auxquelles il était parvenu. Il s'agit donc de concevoir cet élément de titre en tant que soudure du texte en question, et je crois qu'il sera éventuellement possible et jusqu'à un certain point nécessaire de transférer cette fonction de clef de voûte au titre général du recueil si l'on aspire à établir un certain nombre d'assertions valides quant aux Fleurs du Mal. Ce système d'intégration sera de toutes façons spécifié et détaillé à mesure que mes analyses prendront de l'ampleur.

Chaque texte sera ainsi considéré, au départ, telle une entité unique et hermétique, régie et présidée par elle-même, en tant qu'oeuvre d'art, en tant qu'objet d'art exclusif méritant d'être contemplé à sa propre lumière. C'est donc avant tout à l'idiolecte du texte que l'on s'intéressera. Cet idiolecte correspond à l'ensemble des règles, des fusions sémantiques et des veinules sémiotiques qui *non solum* appartiennent à et organisent le poème en question, *sed etiam*, qui le caractérisent et lui octroient sa différence (au sens où Barthes l'entend). Il incombe dès lors de s'adonner en premier lieu à une heuristique textuelle précise afin de définir méticuleusement l'idiolecte du texte, avant d'être amené à procéder à l'herméneutique intertextuelle qui se trouve à être la charnière de l'analyse. Considérer le texte dans sa différence, c'est rejeter une approche qui consisterait à le faire entrer dans un quelconque moule structuraliste et lui ferait perdre son intérêt intrinsèque. Pour Riffaterre, la pièce poétique répond elle-même à sa propre logique, et, si l'intertexte demeure au centre de sa composition sémiotique, cela n'obscurcit en rien son unicité. S'il y a effectivement échafaudage du sens dans la méthode que nous utilisons, et que la matrice correspond quelque peu à un nouveau visage adopté par le concept de grammaire générative, il ne faut pas oublier que celle-ci n'est pas valide hors des limites de la pièce à l'étude. De plus, il faut éviter de calomnier exagérément l'intransigeance de Riffaterre dans son approche de la poésie et dans le style de présentation de ses conclusions : il est tout de même assez peu fréquent que notre théoricien et critique impose inconditionnellement et de manière totalement péremptoire la matrice d'un texte. Certes, les marges de manoeuvre paraissent plutôt étroites à l'issue de ses commentaires, mais Riffaterre accorde somme toute fort peu de temps à énoncer avec exactitude les matrices des diverses pièces qu'il approche, en dépit du fait qu'il insiste sur l'importance sémiotique qu'elles condensent. De manière analogue, j'emploierai ce concept de matrice à titre purement pragmatique. Celui-ci est essentiel, dans la mesure où nous sommes dans une étude minutieuse du topos du plaisir dans les Fleurs du Mal, et que dès lors, il est crucial de départager (ou plutôt, il faut discerner) les poèmes les plus utiles et convaincants à cet égard. La matrice correspond à un bref ensemble syntaxique à partir duquel le sens est généré dans le texte. C'est la phrase minimale où naît et aboutit la sémiotique du poème, et qui condense toutes les

structures qui le composent. De s'astreindre à cerner cette phrase hypogrammatique appartient donc à la fois au travail préparatoire et au travail de confirmation des analyses, afin de maintenir un certain suivi dans notre processus. Quoi qu'il en soit, malgré cette importance de la matrice, il ne faut guère oublier que l'intertexte a aussi un rôle prédominant à jouer dans la définition du concept de plaisir, et donc dans la façon dont il m'est possible de l'apprécier et de le scruter à travers les poèmes de Baudelaire. Ce sont divers intertextes, de préférence tirés de fragments qui, de surcroît, poétisent d'emblée des signes de nos textes, qui indiquent les principaux avatars que la notion de plaisir peut posséder, et donc manifester au sein des Fleurs du Mal.

Dans le cadre de chacun des poèmes que nous aborderons, il incombera de mettre en lumière les signes fondamentaux qui incarnent le topos de plaisir. Ceci revient à dire qu'en fait, avant même de rechercher les clichés qui entrent par opération sémiotique dans les réseaux des paradigmes constitutifs de la notion, l'on devra s'attarder aux termes, aux signes lexicaux qui, au niveau même du linguistique, y renvoient directement. Ces quelques mots et expressions correspondent aux éléments lexicaux qui possèdent incontestablement le sème *Plaisir* dès le moment où ils sont évoqués. Il s'agit du terme «plaisir» lui-même, des termes de «volupté» ou de «baisers» qui surgissent plusieurs fois et dénotent l'ensemble de l'univers érotique du plaisir. À cet égard, les exemples sont multiples, mais ce qu'il est important de retenir est que ces éléments représentent le tout premier niveau de signes qui nous intéressent.

Par la suite, et je répète que ceci sera mené de la sorte dans le cas des neuf poèmes analysés, l'on se déplacera de l'univers de la dénotation à l'univers plus vaste et fragmenté de la connotation. Mais tâchons d'employer une terminologie plus propre à Riffaterre : il s'agit, à partir de là, de relever les clichés littéraires qui sont reliés à la notion de plaisir. Je ne saurais trop insister sur la valeur toute particulière et tout à fait cruciale que l'auteur de la Sémiotique de la poésie accorde à ce concept de *cliché*. Il est important de saisir que ce nouvel amalgame de signes, beaucoup plus vaste et riche que le premier groupe que j'ai mentionné, rassemble des signes que le lecteur devrait pouvoir percevoir immédiatement tels des producteurs de signifiante pertinents à l'égard du plaisir. Dans la mesure où le [super] lecteur est censé détenir les capacités

de reconnaissance immédiate de ces clichés littéraires, il me semble, de façon similaire, qu'il ne me serait point tout à fait abusif d'en faire un usage immédiat (au sens strictement étymologique) lors des analyses subséquentes. Ce n'est pas que j'aspirasse à me faciliter et à m'écourter la tâche en évacuant toute justification intertextuelle de ces signes, quoi qu'il faille toutefois gagner en brièveté là où on le pourra. C'est plutôt que pour la plupart des clichés de base connotant le plaisir (comme par exemple «rêve», «ivresse», «miracle», «beauté»), il serait en quelque sorte on ne peut plus vain et interminable de tenter, soit d'effectuer une liste sélective des hypogrammes les plus satisfaisants, soit de prétendre trouver, avec fatuité, un intertexte unique qui garantirait leur poéticité dans le cadre des Fleurs du Mal. De ce fait, au lieu de citer sans grand intérêt d'innombrables passages où le rêve, la beauté et autres, seraient conçus tels des éléments de plaisir, il sera plus judicieux de considérer ces signes dans leur fonction sémiotique apparente. Néanmoins, l'on ne s'empêchera pas de le faire lorsque l'on jugera révélateurs de tels intertextes. Les signes dont on discute ici sont intéressants étant donné qu'ils tissent des collocations avec d'autres signes, dont l'appartenance au système descriptif du plaisir est moins digne de La Palice, mais qui y entrent dans le cas des poèmes baudelairiens. C'est à partir de ces signes de base qu'il me sera possible de mettre en relief l'existence d'autres signes, plus spécifiques aux textes de Baudelaire et qui nous permettent - ou plutôt nous astreignent - nous, lecteurs, et nous, critiques littéraires - de passer du simple niveau grammatical du *sens* de l'axe diachronique, à la *signifiance* de l'axe synchronique.

Après avoir souligné les éléments textuels relevant directement de notre *topos*, il faudra méticuleusement repérer les diverses agrammaticalités des poèmes; ces agrammaticalités, témoignant de la poéticité d'un texte, sont le résultat du fossé et des libertés que le langage poétique impose au lecteur par rapport au langage courant, grammatical; elles correspondent, de diverses manières, aux figures de style ou aux tropes traditionnelles utilisées par la critique scolaire. En observant avec minutie les veinules sémiotiques créées par l'enchevêtrement de ces agrammaticalités, je serai amené graduellement à définir des signes poétiques de plus en plus densément chargés de signifiance, et pour lesquels une herméneutique incombe. C'est alors que prend place la



définition des grands paradigmes et des codes principaux qui régissent le texte à l'étude. Dans l'optique d'une sémiotique globale du plaisir au sein du corpus de poèmes sélectionnés, puis dans l'ensemble des Fleurs du Mal, il sera nécessaire de noter la récurrence de ces grands paradigmes et codes d'une pièce à l'autre. De ce fait, il sera possible de systématiser, de façon croissante, la structuration et l'effet structurel générés par les avatars de la notion de plaisir sur l'étendue du recueil. On remarquera ainsi la répétition fréquente des mêmes motifs d'échafaudage de la signifiante à partir de marqueurs textuels similaires. L'intérêt d'une démarche portant sur un corpus excédant un seul texte (sans pour autant occulter la différence de chacun) est de permettre aux poèmes de combler l'un par l'autre une partie du manque sémantique dont tout texte est criblé, et ce, avant même d'avoir recours à l'intertextualité pour éclairer l'obscurité du texte poétique.

Mais revenons à nos agrammaticalités. Ces phénomènes sémiotiques relèvent de diverses catégories de signes allant des plus simples et tangibles à de beaucoup plus opaques, ceux-ci nécessitant sans ambages une certaine rationalisation intertextuelle. Certaines de ces agrammaticalités appartiennent à la classe la plus banale des clichés, ceux dont on a dit que le lecteur identifiait immédiatement au système descriptif de la notion de plaisir. Ils sont cependant nécessaires afin d'orienter convenablement notre regard vers les paradigmes et les codes qui illustrent avec davantage d'ampleur les facettes recouvertes par le plaisir dans les poèmes; c'est là que l'on parlera de collocation, c'est-à-dire d'associations reflétant l'usage poétique de la langue, d'associations créées par l'expansion idiolectique du texte, et qui mettent en lumière la nécessité de combler, parfois par compétence linguistique mais essentiellement par compétence littéraire, au manque sémantique précédemment évoqué et dont à la fois le texte et le critique ont besoin afin de consolider la signifiante.

Bien entendu, que ce soit pour s'acheminer vers la matrice ou encore pour mener à bien nos gloses, le concept d'interprétant s'impose. Riffaterre, inspiré par Charles Peirce, en parle longuement dans sa Sémiotique de la poésie; cette notion complexe et protéiforme occupera un vaste espace dans nos analyses. Une fois relevé l'ensemble des agrammaticalités de chacun des poèmes, et une fois mis en relief l'essentiel des

collocations plus ou moins importantes de chacun des textes, il me sera possible de définir les noeuds sémiotiques ayant besoin d'une herméneutique intertextuelle dont le texte est semé. Riffaterre effectue une distinction entre interprétants lexématiques et interprétants textuels : ceux-ci correspondent à la présence matérielle d'un ou plusieurs intertextes principaux - sous forme de brice - dans le poème même que l'on tâche d'analyser, alors que ceux-là sont des mots ou des signes qui guident immédiatement le lecteur vers l'intertexte en incarnant en fait et de fait cet autre texte hypogrammatique, conférant ainsi au poème étudié l'ensemble de la valeur symbolique et sémiotique qu'il possède. Toutefois, cette distinction des interprétants en deux classes est davantage technique qu'opératoire, puisque quoi qu'il en soit, la prise de conscience et le repérage des interprétants s'effectuent de façon analogue dans tous les cas. Ces points nodaux de l'analyse sémiotique des textes surgissent par le phénomène de la lecture rétroactive, incontournable et inéluctable dans la perception de la signifiante. Il s'agit tout simplement d'un retour assidu et minutieux sur le texte, une sorte de lecture à rebours permettant de synthétiser nos observations à propos des signes qui sont problématiques et cruciaux simultanément.

L'essentiel de ces interprétants se présente sous la forme de signes doubles. Un signe double correspond à l'élément le plus pertinent et le plus opaque de l'expansion matricielle d'un paradigme. Cette obscurité qui le caractérise tient au fait qu'il atteint un degré de poéticité exacerbé dans le contexte où il se trouve, en étant à la fois un équivoque et une transgression quasi totale à l'égard de la valeur que le langage courant lui connaît habituellement. Il fait appel à un texte dont l'émergence au sein de la signifiante est indispensable - ce texte hypogramme, c'est-à-dire cet intertexte, peut être d'une longueur on ne peut plus variable, puisqu'il se concrétise tantôt sous la forme d'un vers, tantôt sous la forme d'une unité narrative atteignant plusieurs pages. Par ailleurs, si le signe est «double», c'est que d'une part, il peut présider à la résurgence de deux hypogrammes (développant fréquemment une sorte de litige intertextuel) dont le poème absorbe et conjugue la signifiante, et que d'autre part, il peut exhumer un intertexte seul mais dont l'intégration dans la pièce analysée est marquée par la duplicité. A ce concept de signe double, il convient d'arrimer celui de bipolarisation,

dans la mesure où leur combinaison, souvent rencontrée, détient une pertinence toute particulière en ce qui concerne la représentation du plaisir dans les Fleurs du Mal. La bipolarisation est une structure sémiotique propre aux signes dont la poéticité culmine dans un contexte donné, et qui correspond à la duplicité fondamentale du pouvoir évocateur de ce signe. Il est crucial de souligner le fait que *bipolarisation* n'équivaut guère à *antithèse*, *dichotomie* ou *opposition* - mais que néanmoins, il est possible que ce terme-là soit synonyme de ceux-ci. C'est sur cette ambivalence conceptuelle que cette notion de bipolarisation octroie une marge de manoeuvre précieuse à l'analyse sémiotique des poèmes, et qu'elle peut d'autant mieux refléter les discordances hypogrammatiques pouvant sous-tendre les signes qu'elle affecte. Elle renforce de manière notable la portée des points nodaux dans la mesure où elle organise leur absorption de la signifiante des autres signes. Dès lors, la bipolarisation caractérise souvent des signes doubles puisqu'ils sont, tel qu'on l'a déjà mentionné, le paroxysme de l'expansion de la matrice, et elle les cristallise, *ipso facto*, en clefs de voûte représentant l'aboutissement de l'heuristique d'une pièce. En effet, elle concrétise tout en la structurant l'opacité des signes essentiels, et ordonne le rayonnement de signifiante de l'interprétant. Étant donné, ainsi que mon introduction l'a fait valoir, que l'intérêt de notre étude est de mettre en lumière la construction antinomique du plaisir dans les Fleurs du Mal, et qu'il est toutefois impensable de faire abstraction de la relativité symbolique des signes sur lesquels on travaille, les concepts de bipolarisation et de signe double sont inséparables d'une analyse où l'impact sémiotique du plaisir dépend d'une série de dichotomies dont il ne peut être défait.

À partir de là, tous les éléments essentiels à l'interprétation seront disposés, et il ne restera que (quoique ceci soit un euphémisme!) la recherche et justification intertextuelles des signes doubles relevés. Le sens que nous avons décidé d'attribuer au terme on ne peut plus équivoque et controversé d'«interprétation» n'exclut guère la possibilité d'apprécier les signifiants dans leur pluralité, mais l'espace intersticiel séparant l'observation de la conclusion se devra d'être comblé. Autrement dit, si je ne prétends pas à l'infailibilité dans les propositions intertextuelles que je serai amené à effectuer, ceci n'entravera en rien l'élaboration affirmative d'une glose

hypogrammatique structurée conduisant à une synthèse globale sur l'oeuvre de Baudelaire, et d'où les tergiversations seront largement évacuées. Pour Riffaterre (et donc, pour le rédacteur de ces lignes), l'intertextualité est conçue tel un outil de travail irremplaçable et fondamentalement dynamique, en ceci qu'elle n'est pas seulement intéressante mais essentielle. Il s'agit de la garantie de la validité d'une analyse; il s'agit de la génératrice de la sémiosi. C'est l'intertexte qui doit démontrer l'aspect centralisateur du signe double en soulignant le fait qu'il supplante en signifiante les composants syntaxiques qui l'environnent; il a le rôle de corroborer la justesse du relevé préalable des interprétants; il a pour fonction de certifier que les signes retenus sont bel et bien poétisés par des hypogrammes qui étayent la notion de plaisir et qui nourrissent réellement la bipolarisation des interprétants; il doit de ce fait permettre au critique (rôle que j'ai l'immense honneur de remplir) de déduire et de désenchevêtrer les structures de base sur lesquelles reposent les avatars du plaisir. C'est en grande partie grâce à la présentation successive des intertextes sous-jacents aux divers poèmes que mes postulats de départ se trouveront confirmés. De surcroît, au niveau de l'interprétation, il est évident que ces différentes bribes joueront un rôle majeur : si la valeur sémiotique des interprétants relevés est telle, c'est tout d'abord parce que ces signes-carrefours-de-signifiante déclenchent et régissent l'apparition de «textes fantômes», ainsi que les nomme Riffaterre, et truffent alors les Fleurs du Mal d'une kyrielle d'autres fragments dont le sens doit être largement pris en considération afin d'aboutir à de rigoureuses exégèses. Cette méthode engendrera naturellement le tissage de nombreux liens intertextuels qui mettront en lumière l'intérêt d'effectuer des rapprochements entre Baudelaire et d'autres écrivains antérieurs, rapprochements qui n'eussent pas forcément émergés de soi. Il est à présent temps, à la suite de cet aperçu méthodologique, de pénétrer le vif de notre sujet en passant aux premières mises en application.

## CHAPITRE II

### DESIRS ET SIGNES FONDAMENTAUX DU PLAISIR

#### 1. Analyse de «Parfum exotique»

Tel qu'on l'a fait valoir dans le chapitre liminaire, l'intérêt de cette étude réside en une scrutation minutieuse de chacun des neuf textes sélectionnés, et c'est pourquoi nous amorçons sans plus tarder la première de nos mises en application de la théorie riffaterrienne. Ce chapitre comportera deux analyses, celles de «Parfum exotique» et celle d'«Elévation», en ceci qu'il s'agit là de deux pièces relatant l'aspiration au plaisir telle qu'elle apparaît le plus fréquemment dans les Fleurs du Mal. Ces deux poèmes ont, de plus, la vertu d'appartenir au canon des morceaux les plus célèbres de notre auteur. Ils sont d'ailleurs en quelque sorte complémentaires et permettent d'édifier une définition *ad hoc* de ce que représente le plaisir et à quel niveau de réalité il se situe.

Plongeons-nous immédiatement dans la première strophe de «Parfum exotique», afin de distinguer les grands traits structurels de cette scène apparemment idyllique. Le tout premier terme du poème, «Quand», n'est pas à négliger : il correspond à un repère temporel de nature privative, qui circonscrit dans des limites bien précises la portée de l'événement - ou plutôt du phénomène, ce poème n'étant guère rocambolesque - et le plaisir qu'il suscite . C'est dans une atmosphère de détente, où les sensations ont un rôle crucial à jouer, que se déroule la vision - et si l'on en croit le «Quand», c'est exclusivement dans un tel contexte qu'elle pourra émerger. Les deux premiers vers fonctionnent comme une brève expansion de ce que la matrice définit comme étant le contexte propice au déclenchement de la rêverie. Nous avons affaire à une atmosphère crépusculaire produite par le mot «soir»(v.1), la mention faite des «deux yeux

fermés»(v.1) du protagoniste de la scène générant l'idée de sommeil ou plutôt d'un bien-être hypnagogique. De plus, au vers 2, la synecdoque du «sein», métonyme d'une présence féminine textuellement absente de la scène, concrétise le paradigme vespéral, en y ajoutant le sème de *volupté* - ceci provient du cliché de l'union sexuelle ayant lieu quand l'obscurité a supplanté la lumière. Cependant, il est aisé de se rendre compte que ce premier code ne doit être entendu qu'après avoir été inséré dans un système descriptif plus vaste, qui se trouve à être celui de la chaleur. Ceci se constate avec limpidité dès l'incipit, et en particulier si l'on considère le parallèle ourdi entre la fin des deux premiers vers. Le sème partagé par ces deux adjectifs est une pure indication thermique nécessaire à l'installation d'un climat optimal. Toutefois, «chaleureux» contient à la fois les sèmes de «chaud» (celui-ci étant un adjectif minimal, propre aux épithètes sédimentant les dichotomies traditionnelles) et d'autres qui s'y superposent : «chaleureux» présuppose bien entendu que le substantif lui étant associé *dégage de la chaleur*, mais aussi *dégage de l'agrément*. Cet épithète correspond donc à la fois au sens propre de «chaud» et à son sens figuré. Par ailleurs, on a souligné plus tôt que le «sein» de la femme correspondait, dans l'idiolecte de ce poème, à un nouveau repère temporel de type vespéral; dès lors, l'expression «soir chaud» est entièrement subsumée sémiotiquement par celle de «sein chaleureux».

Malgré tout, ceci n'est guère suffisant, car le lien (profondément abyssal...) entre le vers 2 et le vers 3 ne se tisse guère grâce au «sein» mais plutôt à partir de son «odeur» et de l'action du poète de s'en emplir : c'est en effet cette odeur qui joue un rôle de médium, de catalyseur des sensations. Observons qu'il y a une agrammaticalité foudroyante lorsque le lecteur parvient au vers 3 : «Je vois se dérouler des rivages heureux», étant donné que le choix de ce verbe *voir* génère une incohérence exemplaire avec ce qu'énonçait le vers 1 où le poète avait «les deux yeux fermés». De toute évidence, il y a rupture complète dans la mimésis à cet endroit-là, *a fortiori* puisqu'il présente, sous des traits de rapport logique, un phénomène qui apparaît comme parfaitement illogique (sur le plan grammatical, bien sûr). Ce bris mimétique provoque un manque sémantique que l'on doit s'astreindre de combler en faisant appel à l'intertexte. Un des hypogrammes le plus étendus en ce qui concerne la collocation de la

volupté crépusculaire et du déclenchement onirique se trouve dans Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier, lorsque le protagoniste d'Albert, blasé et quelque peu lassé par sa maîtresse, déclare :

J'éprouve à côté de Rosette ce calme plat et cet espèce de bien-être paresseux qui résulte de la satisfaction des sens, mais rien de plus; et ce n'est pas assez. Souvent, cet engourdissement voluptueux tourne en torpeur, et cette tranquillité en ennui; je tombe alors en [...] je ne sais quelles fades rêvasseries qui me fatiguent et m'excèdent <sup>7</sup>

La suite *a priori* contradictoire des événements est poétisée par ce passage qui met néanmoins l'accent sur le caractère plutôt désagréable et oiseux de ces expériences dérivées de la sensualité. A prime abord, il semblerait donc que le poème de Baudelaire effectue une conversion positive de la morosité incontestable qui inspire le chevalier de Gautier. Cependant, malgré la véhémence du combat de Baudelaire contre l'ennui, on mettra en lumière la présence indéniable de cette lassitude dans le texte même de «Parfum exotique».

Une fois résolue cette agrammaticalité, je suis en droit de m'acheminer au vers 4 où le paradigme de la chaleur, déjà présent antérieurement, se poursuit et s'entrelace au paradigme de la lumière, avec les termes de «feux», de «soleil» et l'emploi du verbe «[éblouir]» (v.4). En réalité, «soleil» semble s'imposer comme étant le signe central de ces paradigmes, étant donné que son système descriptif possède à la fois les sèmes de «feux» (soit *lumière vive* et *brûlure*) et ceux d'«éblouissent», en étant d'une part l'agent des feux et le producteur de l'aveuglement lumineux. Le soleil darde et brûle au sein de la chimère, et ceci est intéressant quant à notre topos, puisque la présence du plaisir et de la joie s'y glisse par l'intermédiaire intertextuel d'une superbe formule de Keats, tirée de «Ode to a Nightingale», où il désire accéder à « a sunburnt mirth »<sup>8</sup>. Par cette heureuse association du romantique anglais, je me permets de déduire que *Plaisir* contient les sèmes idiolectiques (mais l'on verra que ceci se confirme pour l'ensemble des Fleurs du Mai) de *chaleur* et de *lumière*.

Ceci dit, une ultime agrammaticalité subsiste dans le quatrain, et il s'agit du signe double «soleil monotone» (v.4), qui le clôture. Il est en effet stupéfiant de constater qu'un tel épithète puisse être associé au soleil, dispensateur de plaisir : on se

<sup>7</sup> Théophile Gautier, Mademoiselle de Maupin, p.148.

<sup>8</sup> John Keats, «Ode to a Nightingale», in Romanticism. An Anthology, p.1058.

serait davantage attendu à quelque chose comme «réjouissant» ou encore «radieux». Il est dès lors nécessaire d'invoquer un intertexte de Gérard de Nerval afin de comprendre la poétisation de cet interprétant lexématique, ainsi qu'afin d'en dégager la signifiante. Citons donc cette réflexion émise dans une sous-partie du Voyage en Orient, justement intitulée «Le lever du soleil» :

Car je ne veux pas dire qu'un éternel été fasse une vie toujours joyeuse.  
Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front  
de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines  
lumineuses du Nil comme sur les bords du Rhin.<sup>9</sup>

Ce passage est extrêmement évocateur et fournit d'édifiantes conclusions quant aux Fleurs du Mal : d'une part, cet intertexte, pourtant indissociable d'une pièce souriante comme «Parfum exotique», pourrait impeccablement être intégré au quatrième «Spleen» où le poète décrète que le ciel «nous verse un jour noir plus triste que les nuits»<sup>10</sup> (ce qui fait derechef écho au célèbre «El Desdichado» du même Nerval); d'autre part, il crée un rebondissement inopiné au sein de l'envolée orientale de Baudelaire, puisque l'analogie entre les «plaines lumineuses du Nil» et les «bords du Rhin» marque dramatiquement les limites de l'exotisme. Et ceci détiend forcément de lourdes conséquences sur la signifiante de ce poème. Etant donné que le soleil fonctionne désormais tel un métonyme du plaisir, il en découle une première dichotomie où la notion de plaisir se trouve incarcérée : Plaisir/Lassitude. De ce fait, la morosité que l'on pouvait ressentir dans l'intertexte gautiérien n'était guère un leurre, et il semblerait que le plaisir soit irrémédiablement enchaîné à une silhouette d'ennui qui tend vers la mélancolie (ce qui ne se manifeste pas encore dans toute son étendue). Toutefois, dès ce quatrième vers, il nous est possible d'énoncer que l'exotisme est davantage une solution-placebo qu'une solution idéale en ce qui a trait au plaisir et au bien-être.

Abordons à présent le second quatrain, qui est de nature nettement plus descriptive que le premier, et où l'on aperçoit la vision se déployer. Il s'agit en réalité de l'expansion du système descriptif d'une île accueillante, où domine le bonheur tel que le signifiante le vers 3. Si l'on voulait utiliser les catégories traditionnelles d'analyse en tropes, on s'empresserait de soulever la présence de deux hypallages, les «rivages heureux» (v.3) et l'«île paresseuse» (v.5), dans la mesure où les deux épithètes sont

<sup>9</sup> Gérard de Nerval, Voyage en Orient, tome I, p.193.

<sup>10</sup> Baudelaire, Les Fleurs du Mal, p.66.



transférés des habitants de cette terre à la terre elle-même. Tout cela ne va pas trop mal, mais on ne peut omettre une rationalisation plus sémiotique de cette agrammaticalité qu'est l'«île paresseuse». Pour ce faire, procédons à un rappel des sèmes principaux que condense l'adjectif de «paresseuse» ou encore son substantif. Les clichés sous-jacents en font un mélange de chaleur et de plaisir calme (d'où l'intégration dans les paradigmes de la chaleur et du repos) sans exclure des hypogrammes tels *indolence*, dans lesquels fusionne tout le réseau signifiant lié à la lassitude. Ajoutons que le sème de *faute* n'est guère étranger à la paresse puisqu'elle est reconnue dans la tradition chrétienne peut être l'un des sept péchés capitaux. On y reviendra éventuellement une fois que l'on aura fait valoir le caractère paradisiaque de la rêverie : il sera alors possible de dire que la désillusion est structurée en parallèle à la perte du paradis. Bref. Les vers 5 et 6 sont donc une expansion des plus stéréotypées encerclant le *nucleus île exotique* - on est en effet loin des brumes et des landes austères des Hébrides qu'évoquait Boswell dans son journal de voyage! La description est celle d'une nature florissante, dont on aperçoit sans ambages les sèmes d'*étrangeté* («singuliers», v.6) et de *délice* («savoureux», v.6); mais elle est somme toute assez laconique, peut-être pour éviter de rebattre à l'infini les motifs descriptifs reliés à ce thème. Si l'intérêt de cette description n'est pas dans sa richesse ou dans sa complexité, elle possède tout de même la fonction de textualiser l'hypogramme *exotisme*, seulement actualisé dans le titre. Afin de corroborer le caractère proprement exotique de cette scène harmonieuse, on peut la rapprocher d'un passage de Lamartine tiré de son poème «Salut à l'île d'Ischia» : «Il est doux de [...] voir les blonds enfants et les femmes d'une île / Vous tendre les fruits d'or sous leurs treilles éclos»<sup>11</sup>. *A priori*, il pourrait paraître aisé de nous calomnier pour crime de lèse-sémiotique, étant donné que ce passage du romantique oscille entre le niveau intertextuel et celui de la simple similitude thématique. On constatera néanmoins, en particulier dans l'observation du premier tercet et par lecture rétroactive, que ce «Salut à l'île d'Ischia» détient une puissante valeur poétisante dans le cas de «Parfum exotique».

Par ailleurs, en ce qui a trait à la «franchise» de l'oeil des femmes de ce paysage insulaire, il s'agit d'un cliché pour lequel je crois superflu de fournir un passage

<sup>11</sup> Lamartine, *Poésies diverses*, p.290, vers 7 et 8.

intertextuel précis. Il suffit de songer à l'ingénuité légendaire de Virginie dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre ou à la candeur exemplaire de Noun, domestique d'Indiana dans le roman de Sand où celle-ci est personnage éponyme - et ce, pour ne citer qu'elles, car la liste serait indénombrable. La franchise de ces jeunes femmes, habitantes respectives de l'île Maurice et de l'île Bourbon, par opposition à la perversion caractéristique des citadines, est un cliché dont il ne faut guère s'étonner, car il ne représente qu'un sème surrogatoire de l'exotisme. Cette antithèse réurgit dans les Fleurs du Mal dans «A une passante», où le «je» poétique s'obnubile de l'élégance complexe d'une femme redoutable, portant à son paroxysme les périls dont la Parisienne est l'emblème. Dans ce sonnet des «Tableaux Parisiens», le poète s'imbibe «Dans son oeil, ciel livide[...] [de] La douleur qui fascine et [du] plaisir qui tue»<sup>12</sup>. Le plaisir existe donc aussi dans un cadre urbain (ce qui consolide les limites de l'exotisme à cet égard), mais il est plus dangereux. Quant à l'apologie de la silhouette des mâles de cette île idyllique, elle se situe dans le paradigme mélioratif de l'exotisme, dans une dichotomie où il représente le pôle positif en antithèse avec la réalité. Cette harmonie physique est un nouveau cliché dont on peut puiser la poétisation dans ces lignes du Voyage en Orient : «Ô nature! beauté, grâce ineffable des cités d'Orient, bâties au bord des mers, tableaux chatoyants de la vie, spectacles des plus belles races humaines»<sup>13</sup>. Incontestablement, il y a collocation entre l'océan, la beauté humaine et le plaisir issu de leur contemplation. L'orient s'érige donc en lieu admirable *typique*, et devient l'hypogramme principal nourrissant l'interprétant «île paresseuse».

Poursuivons notre analyse en passant au premier tercet, où s'accroît la vue panoramique de la terre imaginée. En fait, le vers 9 se présente telle une redondance de ce que le lecteur avait pu rationaliser dans la première strophe, c'est-à-dire une variation sur l'idée de l'onirisme engendré par les sensations olfactives. La répétition du terme «odeur» du vers 2 au vers 9 permet de déclarer qu'il s'agit du signe principal témoignant de la présence d'une femme auprès du poète, et que celle-ci n'est désignée que par un métonyme. Ceci vaut la peine d'être mis en relief étant donné que cette absence textuelle est loin de faire exception dans les Fleurs du Mal ; on le reverra dans «La

<sup>12</sup> Baudelaire, Les Fleurs du Mal, «A une passante», p.92. C'est moi qui souligne.

<sup>13</sup> Nerval, Voyage en Orient, tome I, p.377.

Chevelure» et dans «Le Léthé» en particulier. Ce phénomène survient aussi dans «Le Flambeau vivant», qui n'est pas à l'étude, où les yeux de l'individu évoqué (on y suppose une présence féminine sans en avoir la moindre indication) ne sont, tout comme l'odeur, qu'un médium ayant pour rôle de conduire «sur la route du Beau»<sup>14</sup>. Ces yeux y sont le seul métonyme de ce que la tradition du blason contribue à faire entendre comme une femme - une femme voluptueuse ou éblouissante, qui catalyse la transmutation des pensées. *Une odeur conduit à la vision* serait l'hypogramme du vers 9, et ceci entraîne une bipolarisation de ce signe poétique, en ce qu'il évoque à la fois le réel et le rêve; dans «Parfum exotique», seul le second pôle est manifestement actualisé. L'odeur est donc un moteur inconditionnel pour l'atteinte du plaisir.

Après quoi, la chimère se concentre sur l'aspect davantage maritime de cette terre; il apparaît un «port» avec de furtives mentions de «voiles et de mâts»(v.10), édifiant par synecdoques assez vagues un paradigme marin que l'intertexte nervalien (le dernier qui fut cité) cristallise dans un moule tout oriental. Le pléonasma «vague marine» (v.11) accroît l'omniprésence de ce paradigme dans le contexte. La présence de vaisseaux se concrétise et sous-entend celle d'êtres humains amarrant et débarquant sur les littoraux bénis de cette île. En fait, l'on se rend très rapidement compte que les voiliers, déjà métonymisés par leurs attributs, sont eux-mêmes métonymes des gens parvenant à cette terre : il y a, derechef, un hypallage efficace au vers 11, qui transfère l'état («fatigués», v.11) des navigateurs aux conques qui les transportent. C'est d'après un intertexte lamartinien, encore tiré de «Salut à l'île d'Ischia», que l'on peut saisir cette agrammaticalité : «Il est doux de poser sur le sable immobile / Un pied lourd et lassé du mouvement des flots»<sup>15</sup>. L'équivalence sémantique de «lassé» et «fatigués» ne peut laisser dubitatif, et le poème de Baudelaire ne fait qu'exacerber la catachrèse amorcée par la synecdoque du «pied»; d'ailleurs, ces vers intègrent le premier tercet de «Parfum exotique» dans le paradigme de l'*apaisement*. En fait, il incombe de constater qu'autant l'«île paresseuse» que les «rivages heureux» et que les «mâts [...] fatigués» sont des métonymes de la présence des «mariniers»(v.14), seulement textualisés à la chute - quoi qu'eux-mêmes devront être intégrés à un autre système signifiant.

<sup>14</sup> Baudelaire, Les Fleurs du Mal, «Le Flambeau vivant», p.43.

<sup>15</sup> Lamartine, Poésies diverses, p.290, vers 5-6.

A mesure que nous portons nos regards vers la dernière strophe, il apparaît à nouveau que le poème de Lamartine possède un effet structurel notable dans l'expansion du système descriptif de l'île ainsi que dans son efficacité signifiante. En voici les quatre premiers vers

Il est doux d'aspirer, en abordant la grève  
Le parfum que la brise apporte à l'étranger,  
Et de sentir les fleurs que son haleine enlève  
Pleuvoir sur votre front du haut de l'oranger.<sup>16</sup>

Ces lignes, de concert avec celles ayant déjà contribué à la poétisation d'une partie de la description, sont l'hypogramme idéal afin d'effectuer la collocation de l'apaisement et du parfum; de surcroît, la duplicité de la posture narrative adoptée par Lamartine poétise celle que détient Baudelaire une fois absorbé dans sa rêverie. En effet, sa fonction d'observateur extérieur est combinée à celle d'acteur dans la scène : dans les deux cas, les sensations semblent être *non solum* ressenties, *sed etiam* génératrices d'un double effet de plaisir et de lénification. Dans «Parfum exotique», les «verts tamariniers»(vers 12) se substituent aux «orangers» de Lamartine, et correspondent de part et d'autre à des substrats du paradigme végétal. D'ailleurs, Baudelaire porte l'exotisme à son paroxysme dans la mesure où, si l'on n'a guère l'habitude de jouir de la contemplation d'orangers sur le sol français, il suffit néanmoins de se transporter en Europe méridionale afin d'en rencontrer : l'Andalousie est archicélèbre pour ces arbres, et l'île de la baie de Naples n'en semble point dépourvue. En revanche, les tamariniers sont un degré supplémentaire d'exotisme<sup>17</sup>, *a fortiori* puisqu'ils possèdent une poétisation intertextuelle tout à fait édifiante sur laquelle l'on s'empressera de revenir. Suite à cette longue parenthèse, retournons à la fonction sémiotique de ces arbres : l'essentiel est qu'ils dégagent de charmants remugles, et que ceux-ci délectent l'étranger, tel qu'indiqué par Lamartine. De façon analogue, Baudelaire s'en laisse «[enfler] la narine» (v.13). L'instance narrative de notre poème est de ce fait à la fois l'étranger dont parlait son prédécesseur romantique et celui qui, de loin, regarde les voyageurs arriver par bateau. A l'intérieur même de la chimère, le «je» lyrique génère donc une agrammaticalité. Cette ubiquité a en fait pour corollaire le fait que le «je» soit

<sup>16</sup> Lamartine, *Poésies diverses*, p.290, vers 1 à 4.

<sup>17</sup> D'ailleurs, peu importe où ils poussent car nous nous oublions dans la mimésis alors que nous sommes censés faire de la sémiosis.

bipolarisé parallèlement à l'odeur qui le conduit, en ce qu'il se situe en-dedans et en-deçà de la chimère qu'il évoque. Il y a bipolarisation car il appartient à deux univers dont ici seul le second, connoté positivement, est actualisé.

Cet écartèlement du «je» poétique a pour hypogramme un texte d'Edgar Allan Poe intitulé «Sonnet - To Science», où le pôle négatif de la bipolarisation est prépondérant. J'en profite pour exhumer mes «tamariniers», dont la surdétermination devient absolument exemplaire par leur relation à cet intertexte. Certes, il semblerait que les «tamariniers» soient à leur «parfum» ce que le «sein chaleureux» était à l'«odeur» enivrante du début. Cependant, ceci n'a d'authenticité que sur le plan de la mimésis, qui décrète que ce ne sont que des agents producteurs de quelque sensation olfactive - l'intertexte prouve le contraire, étant donné qu'il fait des «tamariniers» un signe double possédant une forte prédominance signifiante sur l'ensemble de la description. Mais notre indomptable verve devrait présenter le texte de Poe. Le voici donc, tronqué pour ne faire ressortir que ce qui poétise notre poème :

Science! True daughter of Old Time thou art!  
Who alterest all things with thy peering eyes.  
Why preyest thou this upon the poet's heart  
Vulture, whose wings are dull realities? [...]   
Hast thou not torn the Naiad from her flood,  
The Elfin from the green grass, and from me  
The summer dream beneath the tamarind tree?<sup>18</sup>

Tout d'abord, notons que l'effet désenchanteur attribué à la science est transférable au temps - puisque présentée comme sa progéniture - et qu'elle est l'incarnation, ou plutôt le métonyme de la réalité, fût-elle désolante ou ennuyeuse selon la traduction que l'on fait de «dull» (il faudra se remémorer ceci lorsque l'on procèdera à l'analyse de «L'Horloge»). De toute évidence, le bourrèlement engendré par la science correspond à celui que la réalité concrète, mathématique, a le pouvoir d'infliger. En outre, le tamarinier du poème de Poe fait de ceux de Baudelaire un interprétant à la fois lexématique et textuel, qui reproduit la structure bipolaire du texte de son inspirateur américain. La collocation de cet arbre avec le *rêve d'été* («summer dream») le gorge *a fortiori* de signifiante, étant donné que, par cette correspondance intertextuelle, «tamariniers» condensent les paradigmes de la chaleur, de la lumière et d'une nature

---

<sup>18</sup> Edgar Poe, The Raven and other favourite poems, p.8.

aussi florissante qu'en période estivale. D'ailleurs, cette indication saisonnière renforce la bipolarisation du terme «tamariniers», en le structurant par opposition à l'«automne» du vers 1, où le poète n'était pas encore plongé dans l'onirisme.

Fort bien. Cependant, il est impossible de faire fi de l'insertion des tamariniers dans le réseau de signifiante du «parfum» (v.12) qui en émane. J'ai dit précédemment que les similitudes des vers 2 et 12 (odeur>sein parallèlement à parfum>tamariniers) n'empêchaient guère ce détail floral de s'ériger en signe; néanmoins, leur parfum se situe à un niveau de signifiante encore plus élevé puisqu'il appartient au paradigme des odeurs détenant la qualité de signe double. Toutefois, il semble qu'une interdépendance indissoluble s'ourdit entre «parfum» et «tamariniers» dans la mesure où ils subsument, par l'ampleur des intertextes qu'ils interpellent, l'essentiel du suc sémiotique de la pièce. Il paraîtrait que les neuf derniers pieds du vers 12, «parfum des verts tamariniers», soient dès lors un signe double unique, par pur enchâssement sémiotique. Le parfum dont on parle fait directement écho au titre, et cette portion du vers 12 s'y substitue dans sa totalité. En fait, l'ensemble du système descriptif de l'exotisme s'incarne dans la monumentalité du signe des «tamariniers», tant grâce aux sèmes de ce mot que par l'hypogramme de Poe qui le poétise. Quant au parfum, il est indubitable qu'il catalyse les données principales de la matrice, dans la mesure où, non seulement il possède une duplicité analogue à la situation du «je» lyrique, mais il est aussi l'agent qui déplace le poète. En tant que synonyme d'*odeur*, le parfum conduit au plaisir, mais il est de surcroît un véritable métonyme de cette notion. Afin de bien souligner la prépondérance de ce parfum exotique, auquel il faut arrimer la fonte avec «le chant des mariners» (v.14) dans un contexte idyllique et lointain, citons ce texte de Milton tiré de Paradise Lost, qui poétise toutes les collocations du poème baudelairien, et sans quoi notre analyse serait lacunaire :

As when to them who sail  
Beyond the Cape of Hope, and now are past  
Mozambique, off at Sea North-East winds blow  
Sabeian Odours from the spicy shore  
Of Araby the blest, with such delay  
Well pleas'd they slack their course and many a League  
Cheer'd with the grateful smell old Ocean smiles.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Milton, Paradise Lost, Book IV, lines 159-165.

Retenons cette joie du vieil océan qui rappelle l'antépénultième strophe de «Lesbos». L'exotisme frappe et connaît ici une vaste expansion; le texte emploie le vocabulaire du plaisir à profusion (il s'agit du paradis); le parfum et la délectation qu'il entraîne sont tangibles; enfin, ce sont des navigateurs, des «mariniers» qui sont les Bienheureux de cette scène (pour ainsi dire, car le thème de l'île des Bienheureux hante le poème). Notons de plus que le parfum sédimente l'association des tamariniers et des mariniers, déjà rendue robuste par une des rimes les plus riches de la langue française, comptant sept phonèmes identiques. De ce fait, cette portion du vers 12 est le signe double le plus significatif du poème; conformément à la définition de ce type d'interprétant, il fait simultanément appel à deux intertextes, celui de Poe et celui de Milton le surplombant. On pourrait tenter de réfuter une partie de ce qui vient d'être énoncé, sous prétexte que ces deux intertextes offrent deux actualisations opposées des expériences nées de sensations olfactives : le texte de Milton semble être très positif à cet égard, ainsi déraciné de son contexte. Il n'en est pourtant rien : la béatitude décrite est teintée d'une douleur désenchantée similaire à celle du poème de Poe, car ce sont les yeux et les sens de Satan qui, par focalisation interne, transmettent ces remugles orientaux et enjôleurs. Quoique délirante, cette ivresse ne possède donc aucune durabilité, et ne pourra jamais faire l'objet d'un quelconque bonheur authentique puisque le personnage a été ostracisé des cieux. S'il ne se trouve pas aux antipodes du bonheur, le plaisir en est toutefois scindé par son impossibilité d'être enchaîné. C'est aussi pourquoi il détient une fonction sémiotique cruciale dans Les Fleurs du Mal, et que le bonheur ne peut représenter qu'une de ses composantes inatteignables. Certes, tout ceci demeure embryonnaire, mais nos prochaines analyses ratifieront ces assertions préliminaires. La matrice de «Parfum exotique», puisqu'on ne saurait l'éluder, donnerait à peu près ceci :

**Un parfum me transporte dans un éden balsamique dont je me laisserai**

Gautier	Milton (paradis + parfum)	Tous intertextes
	Poe (onirisme + exotisme)	
	<i>Parfum des verts tamariniers</i>	
	Keats ( <i>soleil</i> )	Nerval ( <i>monotone</i> )
source du plaisir	PLAISIR	Désillusion

## 2. Analyse d'«Élévation»

Afin de lapidifier nos conclusions préliminaires de manière consistante, nous n'effectuerons une synthèse quant à notre *topos* qu'une fois achevées deux mises en application. Le poème que nous nous apprêtons à scruter occupe l'un des plus hauts rangs du canon baudelairien : il s'agit d'«Élévation», pièce assez simple au niveau de sa thématique, où, *ipso facto*, les signes poétiques apparaissent facilement. Malgré cette forte tangibilité, ceux-ci ne laissent pas d'être fort intéressants par les intertextes qu'ils arriment aux Fleurs du Mal, et sont très évocateurs à l'égard de notre notion de plaisir. Grâce à «Élévation» et à «Parfum exotique», les fondements de notre propos critique seront assemblés, et les analyses subséquentes chercheront à élargir et à détailler les sèmes et termes appartenant au système descriptif idiolectique du plaisir.

Les observations que nécessite la première strophe du poème sont, somme toute, assez lapidaires et synonymes d'un repos intellectuel pour le lecteur-critique. Elle se présente comme une accumulation composée de diverses choses d'importance très relative, puisqu'elles sont mentionnées uniquement en tant qu'éléments à dépasser et à laisser derrière soi. Il s'y trouve plusieurs paradigmes qui s'étagent et se superposent, en commençant par celui des choses terrestres, comportant les «étangs»(v.1), les «montagnes» (v.2), etc. Puis, du plancher des vaches, on est propulsé dans la troposphère dès le vers 2 avec les «nuages», qui pourtant ne semblent pas constituer une altitude satisfaisante étant donné qu'ils sont mêlés confusément au reste de l'énumération présidée par «au-dessus» (v.1). A cette préposition se substitue tout naturellement le «par delà» (vv. 3-4), trois fois récurrent, qui donne le ton à un degré supérieur d'ascension. En fait, la structure de cette première strophe est totalement surdéterminée par ce passage de Mademoiselle de Maupin où d'Albert nourrit un désir fort semblable à celui de l'instance narrative d'«Élévation». En effet, il aspire à «voler haut et vite par des régions inconnues [...] plus loin que l'Amérique, plus loin que l'Afrique, plus loin que l'Asie, plus loin que la dernière île du monde, par l'océan de glace, au-delà du pôle où tremble l'aurore boréale»<sup>20</sup>. D'une part, cette «dernière île du monde» saurait bien être celle qui était dépeinte dans «Parfum exotique», ce qui

<sup>20</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, p.248.



ferait de la transe-envol évoquée dans «Élévation» un métonyme exacerbé de celle qui surgissait dans l'autre poème. D'autre part, cet intertexte affiche l'actualisation du désir d'évasion; cependant, il présente chez Baudelaire une ultime agrammaticalité résumée par le quatrième vers : «Par delà les confins des sphères étoilées». Ce signe poétique, dont les trois premiers vers sont les métonymes, est en fait une variation sur *nulle part, aucun lieu*. C'est qu'en réalité, ce vers de Baudelaire puise sa signifiante dans le cliché de l'utopie, tant au niveau de la polarisation positive de ce thème que dans son sens étymologique qui correspond à l'hypogramme central du vers 4 : un *non-lieu*. Dans le cas de notre poète, ceci peut signifier plusieurs choses, et l'on verra que le plaisir y élit fréquemment domicile, fût-ce dans le rêve, dans l'oubli, ou dans une autre dimension tel que les intertextes dantesques révéleront dans le cas d'«Élévation». Quoi qu'il en soit, tous ces «non-lieux» sont jusqu'à un certain point colorés négativement, puisqu'ils scindent totalement le plaisir du bonheur, ne pouvant conquérir la concrétude.

En parvenant au cinquième vers, la mimésis intègre enfin dans une phrase complète la monumentale expansion des sèmes de *l'u-topos*. Elle donne sens à ce flot de compléments circonstanciels de lieu, d'une part puisqu'on attendait le résultat des conditions mentionnées, et d'autre part car, l'agent du verbe étant immatériel («Mon Esprit», v.5), l'agrammaticalité du vers 4 est amenuisée en devenant rationalisable. S'ensuit une série de métonymes reliés par leurs sèmes aquatiques, qui encerclent et nourrissent un *nucleus* qui s'avère à être le terme «nageur» (v.6). La comparaison étant un trope efficace sur le plan de la signifiante, l'analogie-collocation de l'esprit et du nageur fait de celui-ci un métonyme de celui-là, ce qui permet de transférer les hypogrammes sémiqes et intertextuels de l'un à l'autre. L'«agilité» (v.5) étant un mot fortement corporel, cette qualité ne prend sens que par l'intégration de «nageur» dans le terrain d'expansion de l'«esprit»; le verbe «sillonner» (v.7), dont l'utilisation pour décrire le mouvement d'une embarcation est un cliché bien connu, voit dès lors ses sèmes absorbés par le «nageur» - qui, de la même façon, intègre les hypogrammes semblables de l'«onde» et de l'immensité profonde» (vv. 6 et 7).

Parallèlement à ce réseau aquatique se tisse un autre paradigme qui attire particulièrement notre attention car il tourbillonne autour du *nucleus* «plaisir». Cet

hypogramme-pivot, non actualisé dans le poème, centralise le verbe «se pâmer»(v.6), l'adverbe «gaiement» (v.7) et l'adjectif foncièrement mélioratif «indicible» (v.8) - tout ceci culminant en le terme de «volupté» (v.8), équivalent sémiotique du plaisir, son avatar sensuel et sensoriel. Le signe poétique qui s'impose correspond donc au groupe verbal «nageur qui se pâme», dans la mesure où il concentre les deux paradigmes. C'est l'extrait d'un monologue de Segismundo, protagoniste de La vida es sueño de Calderón, qui poétise en fait cette collocation et enclenche la lecture rétroactive quant à nos idées sur le premier quatrain :

Nace el pez, que no respira,  
aborto de ovas y lamas,  
y apenas, bajel de escamas,  
sobre las ondas se mira,  
cuando a todas partes gira,  
midiendo la inmensidad  
de tanta capacidad  
como le da el centro frío :  
¿Y yo con más albedrío,  
tengo menos libertad?<sup>21</sup>

*Le poisson naît, qui ne respire,  
avorton d'ulves et de frai,  
et à peine, vaisseau d'écailles,  
sur l'onde se voit-il,  
que le voici de tous côtés,  
qui mesure l'immensité  
de toute la capacité  
que lui offre le centre froid.  
Et moi, avec mon libre arbitre,  
aurai-je moins de liberté?*

Dans «Elévation», la substitution de «nageur» à «poisson» ne pose aucun problème, car l'on saurait difficilement nier les qualités de celui-ci à cet égard. La comparaison du poisson à un bateau poétise le verbe «sillonner» et l'épanouissement illimité dont il jouit souligne le plaisir de se déplacer sans contrainte ni restriction, *a fortiori* lorsque l'on se rend compte de l'aspect envieux du commentaire émis par le prince polonais. De surcroît, le personnage archicélèbre du dramaturge espagnol profère ces plaintives réflexions au sein d'un univers carcéral; son sentiment d'injustice provient de l'enjeu crucial qu'évoque le dernier vers du passage (d'ailleurs quatre fois répété dans l'ensemble de la tirade) : la liberté. L'esprit du poète, dans cet indéfinissable endroit des extrémités de l'univers, accède aux possibilités sans bornes d'un poisson dans le royaume de Poséidon, et en exulte. Cette volupté a pour corollaire la liberté, et c'est ainsi que cette dernière se greffe progressivement au système descriptif du plaisir. Enfin, le passage de Calderón infiltre dans «Elévation» l'idée de la souffrance du «je» poétique s'il n'est point dissocié de son corps (ce qui a tendance à être plausible...).

<sup>21</sup> Calderón, La vida es sueño, p.34. La traduction est valable, mais il faut savoir que «el centro frío», bien plus que d'être un «centre froid», désigne en espagnol le lieu le plus abyssal de l'océan, ce qui accentue l'idée d'*infini*, cruciale dans «Elévation»

En poursuivant l'analyse vers le troisième quatrain, l'on voit apparaître une série d'impératifs possédant l'effet poétique d'une anaphore, placés tels qu'ils le sont en tête des vers 9 («Envole-toi»), 10 («Va») et 11 («Et bois»). Contrairement au présent de l'indicatif du passage précédent, qui relevait d'un état de plaisir, ce nouveau mode verbal a pour principal hypogramme *désir*. Ainsi ce sème est-il introduit dans le poème, et ainsi se profile à l'horizon l'affligeant hiatus séparant la condition d'homme des expériences extatiques de sa portion spirituelle - car enfin, la scission corps/esprit est indéniable, d'autant plus qu'elle apparaît *souhaitable*, ici. Notons à présent quels objets visent ces impératifs. Le désir autour duquel ils gravitent pourrait être nommé, de façon prosaïque, *volonté d'assainissement*; de façon érudite, *volonté de catharsis*, dans le sens le moins théâtral et le plus proche des racines grecques; de façon plus littéraire et plus agréable, *volonté de purification*. Somme toute, les vers 9 et 10 fonctionnent en étroite dépendance : l'«air supérieur» est une échappatoire afin de se purger de la souillure causée par les «miasmes morbides». Cette expression-ci, dont la viscosité provoque un écoëurement renforcé par l'allitération en [m], est en quelque part un pléonisme insistant sur le substantif «miasmes», qui s'applique en général aux exhalaisons cadavériques. Dans le cadre des Fleurs du Mal, il s'agit donc d'un des signes connotés les plus négativement, étant le pôle négatif de la mort (qui a deux facettes comme on le verra), dans la mesure où c'est sans aucun doute le terme le plus péjoratif du paradigme des odeurs qui existât dans la langue française. Etant aux antipodes du parfum de vie décrit dans «Parfum exotique», il s'oppose tout naturellement au plaisir. La nécessité d'éradiquer la souillure invoque un intertexte dantesque provenant du Purgatoire, où le poète-protagoniste déclare, à propos de substances spirituelles, qu'il faut les aider à «se purger de la fumée du monde», qu'il faut les aider à laver les taches / qu'ils portèrent ici, pour que, purs et légers, / Ils puissent monter aux sphères étoilées»<sup>22</sup>. Cet hypogramme intègre le vers 4 où l'on parlait de ces «sphères étoilées» et indique que l'*u-topos* correspond peut-être à une dimension parallèle, théoriquement inaccessible pour tout mortel, tel que l'est la montagne du Purgatoire. Ainsi que les foules d'ombres gravissant ce sommet, Baudelaire exhorte son esprit, infecté par la fange de la réalité moribonde, à subir un nettoyage sain et soulageant.

<sup>22</sup> Dante, Purgatoire, Chant XI, vers 30 et 34-36, p.103.

Toutefois, en dépit de cette greffe dantesque, il ne faut point se laisser fourvoyer par cette spécieuse possibilité d'abjuration très chrétienne de ses péchés, ayant normalement lieu au Purgatoire. En effet, si le procédé de purification relève de l'hypogramme dont on vient de discuter, la visée ultime qu'elle comporte est davantage d'atteindre la transcendance *personnelle*, à l'égard des choses d'ici-bas. Or, ceci ne peut surgir à moins que l'on ne se décide à finalement mettre en relief l'interprétant primordial de ce quatrain. Il correspond en fait à un groupe verbal disloqué par la verve poétique, qui présente une agrammaticalité on ne peut plus exemplaire : «bois [...] le feu clair» (v.12). Inutile de s'attarder à prouver la rayonnance sémiotique de ce signe qui chapeaute le paradigme du liquide dénoté par «liqueur» (v.11), le verbe «remplir» (v.12) et l'adjectif «limpide» (v.12) habituellement utilisé afin de caractériser des eaux diaphanes. La purification par le feu est un cliché littéraire notoire, et c'est là l'hypogramme de cette strophe; de plus, le fait que l'épuration soit textualisée par le code de l'absorption d'un liquide solidifie la poétisation du «nageur» par le poisson de Calderón (si de telles outrageantes familiarités nous sont permises). Bref, *Boire du feu* brise totalement la mimésis et guide nos regards vers le Faust de Goethe, dont l'un des événements les plus importants poétise ce quatrain plus encore que les vers de Dante. Effectivement, afin de sceller le pacte conclu avec Méphistophélès, le célèbre savant éponyme ingère une concoction enflammée distillée par une sorcière diabolique, asservie aux ordres de son nouveau mentor auquel il devra céder son âme :

Die Hexe, mit vielen Ceremonien, schenkt den Trank in eine Schale : wie sie Faust an den Mund bringt, entsteht eine leichte Flamme :

(La sorcière présente avec mainte cérémonie la boisson dans une coupe; lorsque Faust porte celle-ci à ses lèvres, une petite flamme s'élève) :

Mephistopheles :

Nur frisch hinunter ! Immer zu!

Er wird dir gleich das Herz erfreuen.

Bist du mit den Teufel du und du

Und willst du vor der Flamme scheuen?<sup>23</sup> D'une flammèche on n'a pas peur.

Allons, bois! Ce suc admirable

Va, sans tarder te réjouir le cœur.

Lorsqu'on peut tutoyer le diable

<sup>23</sup> Goethe, Faust I, p.115. La pression exercée par Méphistophélès est mal rendue par la traduction; de plus, «eine leichte Flamme» loin de souligner uniquement la petitesse de la flamme, signifie plutôt qu'elle est soit *légère* soit *frivole*, ce qui est important dans notre analyse : la légèreté est, comme on le constatera dans l'analyse du quatrain suivant, une composante essentielle de l'aboutissement de la purification. Quant au sème de *frivolité* que «leichte» peut contenir, il confère à la flamme et donc aux effets du breuvage une inconstance et une évanescence typique du plaisir enclenché («er wird dir gleich das Herz erfreuen»).

Tout ceci est immensément riche en ce qui a trait à notre poème. Tout d'abord, l'intertexte nous fait entendre que l'élixir est infernal, ce qui teinte la purification de connotations périlleuses; dès lors, l'analogie énoncée au vers 11 «comme une pure et divine liqueur» est à saisir dans sa réécriture intertextuelle suivante : «comme si ce fût une divine liqueur», car ce ne semble pas être le cas. La facette diabolique de l'épuration exaltée apparaît donc dans le texte d'«Élévation» de manière indubitable, et, pour ainsi dire, irrémédiable. La matrice de cette pièce sera fortement imbibée de la dichotomie Bien/Mal, déjà présente dans le titre des Fleurs, et ne pourra pas réellement se défaire de l'un ou l'autre pôle. Le plaisir de liberté exprimé, tout comme la purification, sont dès lors distortionnés par une surdétermination exemplaire mais surtout bipolaire entre le texte de Goethe et celui de Dante. Méphistophélique et angélique de façon irrésolument concomitante, l'éradication de la souillure semble transcender la dichotomie fondamentale de la chrétienté, et semble jouir d'une importance inconditionnelle dans la mesure où elle est productrice de plaisir : «Es wird dir gleich das Herz erfreuen» - et les analyses suivantes conforteront l'idée de cette transcendance du bien et du mal par le plaisir dans les Fleurs du Mal. Enfin, avant de clore notre série de commentaires quant au passage de Goethe, mettons sous une lumière crue le fait que le désir d'éternité qui habitait Faust se transfère à Baudelaire, et qu'en tant que *non-temps*, l'éternité rejoint le *non-lieu* du début. Ainsi, malgré la catachrèse et malgré les bris de la mimésis, la grammaire idiolectique de la pièce est parfaitement rationalisable.

Le quatrième quatrain poursuit ce que les deux précédents avaient amorcé en ce qui a trait au processus de purification, et renoue en particulier avec le texte de Dante en y puisant une bonne part d'intelligibilité. Cet effet de palimpseste se traduit d'abord du fait de l'épithète «brumeuse», qualifiant l'existence, étant donné que l'expression «se purger de la fumée du monde», précédemment citée, constitue l'hypogramme de cette agrammaticalité. Dès lors, la formule d'«existence brumeuse» apparaît telle une expansion de «miasmes morbides», ayant elle-même «ennuis» et «vastes chagrins» (v.13) pour métonymes. Néanmoins, une agrammaticalité persiste : l'hypogramme de *lourdeur* qui sous-tend le verbe «[charger]» (v.14) et le substantif «poids» (v.14). On pourrait aisément décréter qu'il s'agit là d'un cliché littéraire ne nécessitant aucune

justification intertextuelle : en effet, quoi de plus stéréotypé que le thème de l'accablement pesant des soucis? Cependant, dans ce cas-ci, et notamment parce que j'ai déjà effectué un premier procès intertextuel grâce à Dante, j'estime que ce passage du Purgatoire, où, précisément, le poète disserte sur l'acheminement des âmes à la pureté, s'arrime fort bien au texte baudelairien et lui infuse une signification pertinente :

Déjà [Virgile et moi] montions par les escaliers saints,  
et il me semblait être bien plus léger  
que je n'étais avant, en terrain plat;

D'où: «Maître», lui dis-je, «quel objet pesant  
s'est-il ôté de moi, car en marchant  
je ne sens presque pas de fatigue?»

Il répondit : «Lorsque les P qui sont restés  
encore sur ton visage, presque décolorés,  
seront tous effacés, comme le premier,  
tes pieds seront si soumis au bon vouloir  
que non seulement ils ne sentiront plus la fatigue  
mais ce sera pour eux un plaisir de monter.»<sup>24</sup>

Dans ce passage d'un des plus grands chantres de la Renaissance et de l'Italie, il est clair que *se purifier* est synonyme de *devenir léger* (et, sans doute, d'éliminer sa substance corporelle, ce qui n'irait point du tout à l'encontre de la scission opérée par le «je» poétique dès le début). De surcroît, cette douzaine de vers est fort révélatrice quant au plaisir dans la mesure où il est simultanément engendré par l'assainissement et par un sentiment de libération. L'acquisition de la légèreté s'enchaîne donc dans le mécanisme de purification (esthétique, tel qu'«Hymne à la Beauté» nous permettra de déclarer), qui lui-même contribue à la liberté.

Mais observons les vers 15 et 16 qui réactualisent l'hypogramme *désir* à travers la formule «Heureux celui qui peut», elle-même une variation sur le cliché littéraire du *Felix quid* dont Du Bellay a immortalisé l'usage avec son «Heureux qui comme Ulysse». L'élément apparaissant comme essentiel, dans l'éventuel accomplissement de cette double aspiration de purification et de libération, est l'«aile vigoureuse» (v.15) dont une première expansion avait déjà émergé au vers 9 avec l'emploi du verbe «s'envoler». Derechef, c'est Dante qui poétise la velléité de plaisir exprimée par Baudelaire : il s'agit du moment où Béatrice évoque «la vigueur de cette corde / qui lance en un lieu heureux ce qu'elle décoche»<sup>25</sup>. Les vers 15 et 16 proposent donc un

<sup>24</sup> Dante, Purgatoire, Chant XII, vers 115-126.

<sup>25</sup> Dante, Paradis, Chant I, vers 125-126

interprétant textuel où le verbe «s'élancer» se substitue au verbe «lancer» - de manière fort logique, puisque le mot de Baudelaire est, sémantiquement et phonétiquement, le plus proche de celui de Dante, sans pourtant entraver un glissement de sens. Du coup, les «champs lumineux et sereins» sont rationalisables comme étant le paradis, ou du moins un *locus amœnus* diffusant le repos. Néanmoins, l'«aile vigoureuse» est bipolarisée, car dans «Élévation», parvenir au lieu édénique ne dépend non plus de cette «corde» grâce à laquelle Dieu hissait ses élus, mais d'une «aile» qui «s'élance» et «s'envole» (deux verbes actifs, contrairement aux âmes «[lancées]»). En outre, ce déplacement sémantique rappelle la figure emblématique de l'homme qui a voulu accéder à l'éternité en faisant fi du créateur : Faust. *Ipsa facto*, le désir du poète correspond à l'éclosion d'une énergie individuelle détenue par une créature terrestre, et non à une béatitude-récompense issue de la gratitude divine.

Le cinquième quatrain se gorge des veinules sémiotiques créées dans le reste du poème et actualise la clef de voûte de la signifiante globale. Il s'ouvre sur une reprise anaphorique tronquée de la formule «Heureux celui...», en s'adressant cette fois aux «pensers» (v.17), métonyme de l'«Esprit». *A priori*, cette ultime strophe peut avoir l'air de caractériser une certaine fadeur poétique, d'autant plus que l'essentiel de ses composantes ne sont que des variations sur des signes doubles précédemment soulevés. Effectivement, le vers 18 présente une nouvelle actualisation de l'hypogramme *envol* que contenaient les vers 15 et 16. Malgré l'ampleur lassante de cette expansion, l'existence même de cette opération sémiotique a de la valeur puisqu'elle crée un paradigme aérien organisé autour du *nucleus* «oiseau», entre autres nourri par le verbe «planer» (v.19). Le dernier vers et demi, envieux de celui qui «comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes», se rallie au paradigme de l'oiseau par un enchevêtrement intertextuel complexe. Les vers ont pour hypogramme *comprendre l'inintelligible*, et les «fleurs», tout comme les «choses muettes», ne sont que des images renforçant la catachrèse. La chute du poème ainsi rationalisée, il ne reste qu'à exhumer LE grand cliché littéraire sous-jacent à l'accessibilité à tout langage non humain : Siegfried, parvenant à saisir le langage des *oiseaux* après avoir abattu le dragon Fafnir dans La Chanson des Nibelungen. De ce fait, toute la fin s'organise autour de la

volonté de se propulser vers le domaine des oiseaux pour dépasser l'être humain, et avec lui, la réalité, le marasme, - tout ce que l'on ne connaît que trop.

Le moment est venu de présenter et d'élucider l'interprétant le plus crucial du poème, celui qui est le plus proche de la phrase matricielle en possédant toutes les structures. Il s'agit d'un seul terme, qui n'a, de surcroît, strictement rien de poétique *a priori* : les «alouettes» (v.17), dont les sèmes sont éminemment pertinents à l'égard de l'intelligibilité du poème, puisque cet oiseau est réputé d'une part pour l'altitude de son vol et d'autre part pour le caractère matinal de son «essor» (v.18). La monumentalité exemplaire de cet interprétant ne fait strictement aucun doute pour la très simple et excellente raison qu'il est entièrement surdéterminé par un seul texte permettant de mener à bien le procès sémiotique d'«Élévation». Cet hypogramme unique, c'est «To a Skylark», célèbre poème de Shelley, qui poétise tous les sèmes que les fleuves de signifiante du poème ont charrié jusqu'au signe«alouettes». Tout d'abord, on constate la suppression sémiotique de la distinction oiseau/esprit par le vocatif ambivalent du poète anglais lorsqu'il s'adresse à l'alouette : «Teach us, bird or sprite / What sweet thoughts are thine [...] Teach me half the gladness / That thy brain must know»<sup>26</sup>. Par ceci sont imbriqués, dans le système descriptif de l'alouette, tous les sèmes d'*esprit volant*, d'*esprit savant* et de *liberté*. Il incombe d'ailleurs de remarquer que ces quatre vers sont une actualisation étendue du thème romantique archi notoire de la nature détentrice d'une connaissance suprahumaine à laquelle le poète aspire avec démesure. En outre, cet intertexte de Shelley est en fait un truchement par expansion qui laisse s'exprimer le fameux «Let nature be your teacher»<sup>27</sup> de Wordsworth dans «The Tables Turned», et qui, par enchâssement intertextuel, poétise «Correspondances» de façon analogue. L'enseignement par la nature propose donc une possibilité d'élargissement cognitif qui est une étape vers la liberté. Mais revenons à notre «Skylark» qui, par son incipit, sous-tend aussi l'adresse du poète à son propre esprit : «Hail to thee, blithe spirit! / Bird thou never wert». Ces deux vers sédimentent de manière sidérante la collocation oiseau/substance spirituelle ; en fait, Shelley lui-même emploie indéniablement l'alouette tel un signifiant renvoyant sans circonlocutions au signifié *esprit* - ce qui

<sup>26</sup> Shelley, «To a Skylark», vers 61-62 et 101-102, in *Romanticism. An Anthology*, pp.941-943.

<sup>27</sup> Wordsworth, *Selected poetry*, p.75.



poétise totalement la façon dont Baudelaire parle du sien. Mais parcourons plus avant le poème du romantique anglais afin de mettre en lumière l'étendue de l'étai intertextuel : «Higher and higher still / From the earth thou springest»<sup>28</sup>. Manifestement, ceci poétise tout le premier quatrain d'«Elévation» et montre qu'il est entièrement ravalé par le signe «alouettes». Toutefois, quoi que tout cela soit fort édifiant, il semble que nous soyons à des années-lumières de notre *topos* (cette expression astronomique nous est inspirée par les évocations sidérales du poème sur lequel on se concentre). En fait, par delà l'ampleur incontestable de la surdétermination fournie par «To a Skylark», il est crucial de faire valoir que ce poème arrime la notion de plaisir au système descriptif de notre oiseau : «Thou dost float and run / Like an unbodied joy whose race is just begun»<sup>29</sup>. Cette heureuse formule, complétant celle de «blithe spirit», décrète que l'alouette représente d'autant mieux la joie qu'elle ne l'incarne pas, étant elle-même d'essence impalpable. Les verbes «float» (équivalent de «planer», v.19) et «run» associent plaisir et liberté, liberté textuellement exprimée par la capacité de se mouvoir sans contrainte - à l'instar de ce que l'on puisait chez Calderón. Enfin, notons que par son alouette, Shelley illustre sa conception de l'existence idéale d'un descendant des muses : «Thy skill to poet were, thou scormer of the ground»<sup>30</sup>. De toute évidence, ceci rejoint la conception du poète dans «Bénédition» et plus encore, l'ensemble de la signifiante de «L'Albatros». «Elévation» est l'expression d'un désir éperdu de liberté, d'affranchissement des conditions terrestres, humaines et corporelles; c'est aussi la nécessité effrénée d'un esprit voulant étancher sa soif de connaissance et de pureté dans l'*u-topos* éthéré où résident l'alouette et le bonheur. En voici la matrice :

### **Je souhaite me purifier et jouir de l'extrême liberté**

Goethe (transcendance diabolique) Shelley (plaisir + essor poétique)

Dante (épuration céleste) Calderón (plénitude + limites humaines)

*Jeu clair*

*ALOUETTES*

### **dans une dimension utopique.**

Dante (purgatoire) / Shelley (idéal) / Gautier

Limites du plaisir

<sup>28</sup> Shelley, «To a Skylark», vers 6-7.

<sup>29</sup> *Ibid.*, vers 14 et 15. C'est moi qui souligne.

<sup>30</sup> *Ibid.*, vers 100.

### 3. Synthèse

Il est à présent temps de compiler brièvement les premières conclusions auxquelles je suis parvenu en ce qui concerne la notion de plaisir. De toute évidence, le plaisir apparaît telle la version édulcorée et évanescence de ce que pourrait être le bonheur; ceci est très clair dans «Élévation» à partir des intertextes goethéen et shelleyen qui dénotent le désir d'éternité et le désir de transcendance qui habitent le poète des Fleurs du Mal. L'ensemble des sèmes de l'exotisme appartiennent à son système descriptif, ce qui signifie que la chaleur et le repos en sont des métonymes, reliés à l'amour de l'inconnu et du nouveau dans «Parfum exotique». D'après ce poème, l'effluve est un constituant essentiel du plaisir, mais il indique en même temps son caractère éphémère. Le parfum correspond lui-même à un métonyme du plaisir, mais est aussi le moyen d'y accéder. Par ailleurs, le problème du lieu où réside le plaisir pour Baudelaire devra graduellement être résolu, quoi que l'on en ait déjà ici de bonnes intuitions. D'après «Parfum exotique», il semble avoir élu domicile dans la volupté (mais ceci sera à élargir et à confirmer) ainsi que dans le pouvoir imaginaire. D'après «Élévation», le plaisir se trouve notamment dans la liberté et au sein de l'inconnu (ceci sera à approfondir). Dans les deux cas, une dichotomie s'impose, celle qui oppose le Plaisir (+) à la Réalité matérielle, concrète et habituelle (-) et en ce qui concerne les expériences jouissives, c'est manifestement la dichotomie Plaisir (+)/Lassitude (-) qui surgit à cause de la fragilité du pôle positif.

«Oh Pleasure you're indeed a pleasant thing  
 Although one must be damned for you no doubt»  
 - Lord Byron, Don Juan.

### CHAPITRE III

#### LE PLAISIR ET SES MOBILES :

#### CATALYSEURS ILLUSOIRES ET CATALYSEURS DANGEREUX

##### 1. Analyse de «La Chevelure».

Cette nouvelle section comporte l'analyse de deux autres poèmes, tous deux appartenant à la partie «Spleen et Idéal», et représentant le plaisir déclenché par des médiums de nature tangible : les cheveux d'une femme dans «La Chevelure» et les drogues consommées par le poète dans «Le Poison». Ces deux pièces aideront à mieux définir les rapports qu'entretient le plaisir baudelairien avec ses catalyseurs. On pourra aisément constater les parallèles pertinents qui jumellent «Parfum exotique» à «La Chevelure» et «Elévation» au «Poison» : ceux-là sont un désir odoriférant d'exotisme, tandis que ceux-ci sont davantage un désir d'inconnu et d'illimité.

«La Chevelure» débute par une invocation, trois fois réitérée dès les deux premiers vers, et qui relève du discours encomiastique positif; en effet, l'exclamation «Ô!» nous fait penser aux poètes épiques qui ont l'habitude de s'adresser à leur muse de la sorte. Cette relation d'un poète et de son égérie, pratiquement jamais textualisée dans les Fleurs du Mal, surgit ici à travers les hypogrammes contenus dans l'élogieuse invocation. Ceci n'est pas négligeable puisque la fonction d'inspiratrice s'emboîte bien dans la catégorie des «catalyseurs du plaisir». Mais enfin : à qui ou plutôt vers quoi ce vocatif dithyrambique est-il dirigé? Vers une «Toison» (v.1), des «boucles» et un «parfum» (v.2). Chacun de ces trois mots est contenu dans deux des trois grands paradigmes constituant l'expansion matricielle de la première strophe. Tout d'abord, le

paradigme éponyme, si l'on peut se permettre cette audace langagière, constitué par les «boucles» et par cette «chevelure» (v.4) très particulière qui «[moutonne]» (v.1), dont le système descriptif aboutit au signe double «Toison». Par ailleurs, quoique moins tangible, le paradigme centré sur le *nucleus parfum* est actualisé par l'expression «agiter dans l'air» (v.5) renvoyant au geste du poète afin de relâcher les remugles de cette crinière, et par le «mouchoir» qui en souligne l'absence d'intérêt intrinsèque. En effet, peu importe ce que le poète détient, la femme elle-même ou l'effigie qu'elle a embaumée, l'essentiel est le dégagement de l'odeur. Le dernier paradigme est composé de vocabulaire vespéral et de termes reliés à la sensualité. Comme dans «Parfum exotique», les indications crépusculaires telles «soir», «obscur» (v.3) et «dorment» (v.4) n'ont de sens même grammatical que s'ils sont soudés à un épanouissement de type sexuel. L'atmosphère en témoigne avec le «nonchaloir» des odeurs ainsi que la première vision qui elle-même demeure «langoureuse» (v.6). Cela est d'autant plus digne de La Palice si le lecteur se rend compte de la portée signifiante de l'«alcôve» (v.3), lieu nocturne du plaisir sexuel. Ce troisième paradigme a donc pour hypogramme la *volupté*, un des sèmes centraux du plaisir, qui se greffe à la fois à la chevelure et à son parfum.

En effet, là où la mimésis ne propose pas de liens logiques à cause des anacoluthes exclamatives, il est facile de rationaliser l'«Extase!» comme étant l'aboutissement de la fonte des sensations tactiles et olfactives, et qui dès lors éclaire la panégyrique des catalyseurs. Métonyme du plaisir, l'extase en est un degré extrême et se présente comme le noeud signifiant des trois paradigmes. Toutefois, elle est immédiatement bipolarisée par l'agent sémiotique qui la surplombe : la «toison». Certes, celle-ci est productrice de plaisir, d'après la collocation de cet extrait de Ronsard :

Si blond, si beau, comme est une toyson  
Qui mon dueil tue et mon plaisir renforce,[...]  
Poyl folleton où nichent mes liesses<sup>31</sup>

Mais c'est à la légende des Argonautes qu'il incombe de faire appel en tant qu'intertextualité mythologique pour faire surgir la bipolarisation. De toute évidence, le fabuleux mouton de Zeus ayant transporté Phryxos jusqu'en Colchide avant d'y être écorché est l'hypogramme du verbe «moutonner» à l'incipit. Comme chacun sait, sa toison était d'or, et c'est pourquoi elle suscitera tant de convoitise; exposée dans une

<sup>31</sup> Pierre de Ronsard, *Amours de Cassandre*, CLXXVIII, p.130.

forêt du royaume de Médée, elle était gardée par un dragon fulminant. Le plaisir de la toison est donc foncièrement dangereux, d'une part à cause de ce farouche gardien, et d'autre part du fait que Jason ait utilisé les envoûtements de Médée afin de se l'approprier. Vainqueur de la toison, le héros grec conquérait cette célèbre enchantresse en tant qu'épouse, et c'est ce qui pourrait expliquer cette féminisation de la toison dans le texte de Baudelaire. De plus, la «forêt aromatique», en tant que métonyme du signe double, fait peut-être référence à l'endroit où elle s'éployait. Le dragon était redoutable, les incantations de Médée périlleuses, et la toison, si précieuse soit-elle, est d'emblée le signe d'un plaisir dangereux.

A partir de la collocation chevelure-effluve, la deuxième strophe désigne les boucles par ce métonyme efficace. On les repère facilement dans l'expression «forêt aromatique» et plus encore dans le «parfum» qui conduit le poète à ses rêves. Les vers 6 à 8 offrent une agrammaticalité métaphorique en déclarant que l'univers habite cette chevelure : c'est que son odeur en suscite l'apparition, tout comme elle peut ressusciter le passé (on pense aux «souvenirs» que le «je» lyrique voulait retrouver au vers 4). D'après ce qu'énonce le vers 10, «[Mon esprit], ô mon amour, nage sur ton parfum», l'effluve joue le rôle de générateur d'extase. Métonyme de la toison, la forêt incarne un truchement surrogatoire pour la diffusion du parfum, et elle possède des sèmes intéressants pouvant éventuellement se rattacher à la notion de plaisir : ceux de *mystère*, de *dissimulation*, et jusqu'à un certain point d'*ésotérisme*. Après quoi se dessine un paradigme marin, qui englobe le terme même de «profondeurs» de la forêt, en le ralliant aux verbes «[voguer]» (v.9) et «[nager]» (v.10), évoquant respectivement le déplacement d'un vaisseau et celui d'une créature vivante dans les flots. Or, ceci n'est pas sans rappeler le deuxième quatrain d'«Elévation», d'autant plus que le «je » poétique parle de son Esprit dans les deux cas. Ce lien intratextuel permet la résurgence du poisson de Calderón, et notamment du libre arbitre dont se targuait Segismundo. Etant donné l'interdépendance inexorable édifiée entre le parfum et l'extase, ce libre arbitre est en fait affaibli dans la mesure où le poète est tributaire de la présence d'une femme voluptueuse et des émanations de sa chevelure afin de parvenir au plaisir; *ipso facto*, l'idéal décrit dans «Elévation» est légèrement contrecarré. On y reviendra; d'ici là, il

nous importe de mettre en lumière le fait que le parfum s'érige en symbole de liberté.

Décrit par le code *mer*, le parfum préside à toute l'expansion du vocabulaire maritime qui déferle dans les strophes suivantes. Ainsi, dans le troisième quintil, la toison parfumée se transmute en une «mer d'ébène» (v.14) après être devenue une «forêt aromatique». Ce métonyme contient tous les sèmes de *profondeur*, de *trésor caché* et de *mystère* que pouvait rassembler la forêt. Ceci est d'autant plus intéressant qu'au niveau de la sémiotique du recueil, il s'agit en fait d'un écho à «L'homme et la mer» où ces deux protagonistes se dressaient telles des allégories de l'infini et fournissaient tous deux d'inépuisables possibilités d'exploration<sup>32</sup>. C'est dans la découverte et dans l'inconnu que glisse le plaisir jusqu'à un certain point. Dans «La Chevelure», «mer d'ébène» ne dément guère cette symbolique d'insondable, étant donné qu'elle contient «un éblouissant rêve». Cette relation métonymique de contenant et de contenu, et de cause à effet entre la mer et l'onirisme est en réalité totalement subsumée par l'interprétant «houle qui m'enlève», le plus monumental de la strophe. En sa qualité de signe double, il interpelle deux intertextes complémentaires qui poétisent l'agrammaticalité maritime à l'égard du rêve, l'apparition d'une vision fort semblable à celle de «Parfum exotique», ainsi que le plaisir fondamental de l'ensemble de l'expérience. De plus, ces deux intertextes favorisent le cumul des diverses expansions et paradigmes se déroulant dans les trois quintils centraux du poème. Le premier est un passage d'un des principaux précurseurs britanniques du mouvement romantique, Edward Young, et il provient du poème liminaire de ses «Night Thoughts», où il déclare :

How I dreamt  
Of things impossible (could sleep do more?)  
Of joys perpetual in perpetual change!  
Of stable pleasures on the tossing wave!  
Eternal sunshine in the storms of life!  
How richly were my noon-tide trances hung  
With gorgeous tapestries of pictures joys!  
Joy behind joy in endless perspective!<sup>33</sup>

Cette accumulation d'anacoluthes et d'évocations exclamatives est fort bien absorbée par l'exaltation sagace dont le «je» poétique fait exceptionnellement preuve dans notre poème. Il est important de constater que l'extrait de Young effectue la collocation de la

<sup>32</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p.19.

<sup>33</sup> Edward Young, *Night Thoughts*, Night I, vers 164-171.

mer et du rêve d'une part, et d'autre part, celle de la mer et du plaisir. Le frémissement frénétique que l'on peut percevoir chez Young, notamment symbolisé par sa «tossing wave», infuse au texte baudelairien un désir fougueux d'être englouti par la féérique chevelure, sans pour autant être submergé par la «houle» qui est aussi présente dans la rêverie. Pourtant, la délectation paisible des «stable pleasures» est en antithèse avec le maëlstrom qui emporte le poète sur cette «tossing wave», ce qui met l'accent sur la duplicité et les paradoxes grammaticaux des aspirations baudelairiennes. Tel que suggéré par le texte de Young, la chimère est hybride, et ceci accroît la portée signifiante de «La Chevelure» à l'égard de la plus grande univocité de «Parfum exotique». La rêverie consiste en fait en un mélange de calme et de tourbillon, alternativement. On requiert des agréments qu'ils possèdent une espèce de constance vitale; néanmoins, et l'on songe au «soleil monotone» de «Parfum exotique», il est tout aussi nécessaire, en dépit de leur éventuelle permanence, que le poète puisse vivre brièvement les plaisirs afin d'éviter la lassitude. La durabilité des joies doit implicitement exister, mais seulement de manière latente, de telle sorte que le poète ait la possibilité de s'y ressourcer quand il le désire - d'où la variété de parangons illustrant la recherche du plaisir.

Le déclenchement de la vision ne nécessite pas de rationalisation intertextuelle supplémentaire car il suffit d'exhumer celle qu'on a fournie pour «Parfum exotique» : une odeur engendre l'onirisme. Mais ! s'exclamera-t-on, il s'agissait là d'un remugle alors que l'on a ici affaire à des lames de fond ! Toutefois, la «houle» est elle-même, à partir de son expansion «mer d'ébène», un pur métonyme lointain de la toison parfumée, d'où l'équivalence par collocation. Le quatrième quintil n'est qu'une longue variation sur les sèmes de l'exotisme, que l'on a déjà largement étudiés dans notre première mise en application. Cet élément essentiel du plaisir (tel que les hypogrammes de Poe et Milton l'avaient démontré) est porté à son paroxysme dans l'«éternelle chaleur» qui clôture la strophe. Cette éternité, différente de la fugitivité décrite dans «Parfum exotique», apparaissait néanmoins dans «Elévation», et c'est derechef le texte de Young qui la poétise à travers son cri trépidant ayant pour corollaire le désir de «Eternal sunshine in the storms of life!». «La Chevelure» suggère donc une velléité

ardente de jouissance où les agréments se succèdent et s'entrechoquent indéfiniment, sous le sourire radieux du soleil, et où sont condensés trois éléments générateurs de bien-être : «le parfum, le son et la couleur» (v.17).

A présent, il est temps de s'attarder au second intertexte invoqué par la «houle qui m'enlève», et qui nous permettra d'atteindre le cinquième quintil. Le passage morcellé que nous allons utiliser reconduit nos regards vers la figure de Méphistophélès. Les vers qui nous intéressent proviennent de la fin de la toute première rencontre des deux protagonistes dans le cabinet d'étude du docteur. Le prince des ténèbres l'envoûte alors par l'entremise d'une assemblée d'esprits à son service qui suscitent en l'imagination de son nouveau disciple une vision semblable à celle de «La Chevelure». Mais cette description retient moins notre attention que le commentaire subséquent du diable, qui s'adresse aux elfes :

Umgaukelt ihn mit süssen Traumgestalten,	<i>Bercez-le, trompez-le d'un</i>
	<i>[doux enchantement</i>
Versenkt ihn in ein Meer des Wahns!	<i>Plongez-le dans la mer du rêve.</i>

après avoir ainsi exposé à Faust ce que ses subalternes feront :

Auch dein Geruch wird sich ergetzen	<i>Ils parlent à ton odorat;</i>
Dann wirst du deinen Gaumen letzen	<i>Même ton goût sera réjoui</i>
Und dann entzückt sich dein Gefühl. <sup>34</sup>	<i>Et ton âme sera ravie.</i>

Grâce à ces déclarations, il nous est loisible d'affirmer que l'onirisme lui-même est une mer, mais que les flots se dédoublent en apparaissant aussi dans la chimère; en réalité, la mer du rêve ceint symboliquement la mer des plaisirs qui détend l'esprit. C'est donc uniquement par une telle opération sémiotique que l'on peut éclairer le nébuleux vers 22 : «Dans ce noir océan où l'autre est enfermé». Cet épithète de «noir» est d'ailleurs révélateur à divers égards. Il réfléchit la couleur sombre de la chevelure où s'immerge le poète, qui avait déjà été sous-entendue par la «mer d'ébène» et qui le sera plus loin par la périphrase «pavillon de ténèbres tendues» (v.26). Par la mention de l'ébène, la chevelure se dote du sème *préciosité*. Quant aux ténèbres, on ne saurait nier qu'elles évoquent quelque chose de clairement infernal, ce qui fait du «noir océan» un signe poétique à la fois signifiant par l'intermédiaire de la «houle qui m'enlève» et par lui-même : le «noir océan» est en fait la chimère méphistophélique. De surcroît, l'intertexte goethéen est fort efficace en ce qui a trait à la poétisation de la «féconde

<sup>34</sup> Goethe, *Faust*, pp. 68 et 65.



paresse» qui soulève des appétences chez le «je» lyrique, dans la mesure où Faust est endormi au moment où les Esprits lui inculquent les hallucinations dont on a parlées. Le fait que la paresse soit féconde est éminemment rationalisable puisqu'elle est procréatrice de plaisantes rêveries. Cependant, cet état est on ne peut plus patibulaire étant donné qu'il fait entrer en jeu des puissances extérieures ayant la caractéristique d'être maléfiques. Parallèlement à ceci, les «bercements» (v.25) désirés sont un interprétant textuel des paroles de Méphistophélès, car celui-ci donnait précisément à ses *Geister* l'ordre de «bercer» son émule. Or, quoi de plus naturel que de vouloir être dorloté dans les moments où l'on est empli d'une nonchalante fainéantise? Dès lors, «féconde paresse» s'emboîte dans les «Infinis bercements du loisir embaumé» (dont le parfum provient aussi du Faust étant donné que les esprits «parlent à [son] odorat»), signe qui s'enchâsse lui-même dans le «noir océan», seul interprétant à actualiser totalement les implications contextuelles et les connotations diaboliques. C'est donc dans le gouffre de cette indolente dépossession de soi que Baudelaire s'abreuve aux fontaines de la délectation. A l'instar de Faust, le «je» lyrique trouve son plaisir dans l'insouciance d'une pernicieuse compromission...de son âme, terme qui soude la jonction intertextuelle à cause de ses hypogrammes chrétiens et de son emploi au vers 16. Enfin, le bercement, toujours extrêmement redoutable chez Goethe si l'on songe à la félonie du Roi des Aulnes à l'égard de l'enfant qu'il séduit dans le fameux «Erlkönig», conduit à une transe envoûtante où le poète se laisse mener avec indifférence si elle est pourvoyeuse de bien-être, fût-il momentané.

Après ces longs procès intertextuels, nous parvenons au sixième quintil, dont l'extrême agrammaticalité d'ouverture, «Cheveux bleus» (v.26), nous guide vers une nouvelle rationalisation de ce genre. Cet épithète chromatique ne peut en rien s'intégrer fluidement dans la mimésis, à plus forte raison puisque l'on a déjà constaté la noirceur des cheveux en question. C'est un passage épistolaire de Mademoiselle de Maupin, où le personnage éponyme s'épanche, qui poétise cet interprétant *sine qua non* relançant la lecture rétroactive et fortifiant toutes nos conclusions :

Idéal, fleur bleue au coeur d'or [...] dont les racines fibreuses, mille fois plus déliées que les tresses de soie des fées, plongent au profond de mon âme avec leurs mille têtes chevelues pour en boire la plus pure substance; [...] Ah! fleur maudite, comme tu avais poussé dans mon âme!

[...] L'Arbre des Hespérides n'était pas mieux gardé [...] Plante de l'idéal, plus venimeuse que le mancenillier ou l'arbre upas, qu'il m'en coûte, malgré tes fleurs trompeuses et le poison que l'on respire avec ton parfum, pour te déraciner de mon âme! <sup>35</sup>

La collocation de la métaphore capillaire et de la couleur bleue ne fait aucun doute d'après ces quelques lignes, d'autant plus que la reprise textuelle du mot «tresses» enchâsse notre interprétant précédent, «Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève», dans la monumentalité des «Cheveux bleus». En outre, la référence aux pommes d'or du jardin des Hespérides permet d'une part la lecture rétroactive du mot «Toison», étant donné que ceci corrobore les sèmes de *péril* et de *préciosité* suggérés par l'aventure de Jason, et d'autre part le transfert des sèmes de l'exotisme du jardin des filles d'Atlas à la chevelure qui, par ses ondulations noirâtres, indiquait d'ores et déjà une femme des îles lointaines. La Toison est dès lors intégrée dans le système descriptif du plaisir en étant à la fois une icône de l'exotisme et surtout un luxe précieux. De surcroît, le passage de Gautier permet d'infuser la signification du mot «crinière» (v.31) aux «Cheveux bleus» grâce à l'adjectif «venimeuse» dont est affublée la plante de l'idéal : en effet, cet épithète d'habitude réservé aux bêtes se substitue ici à «véneuse» et accroît le potentiel d'action de cette fleur bleue. Ceci est d'autant plus vrai que, si les fauves à crinière n'ont pas de venin, ils y sont systématiquement reliés par l'hypogramme *danger*. Enfin, la plante de l'idéal est «trompeuse» tout comme les chimères élaborées par Méphistophélès. Quoiqu'il soit infiniment souhaitable, le plaisir issu de cette chevelure ensorcelante est profondément pernicieux. Il est tendre comme ses «bords duvetés» mais dangereux comme ses «mèches tordues» (v.28).

Les vers 29 à 33 sont de pures variations sur le caractère odoriférant de la crinière, ou encore sur son aspect précieux. Ou plutôt indispensable. Car enfin, si la plante de l'idéal était indéracinable, c'est qu'elle était devenue en quelque sorte *vitale*, et cette dimension existentielle est l'hypogramme de cette volonté du poète : «Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!» qui textualise la présence féminine à ses côtés. Ces vers de Ronsard qui poétisent l'amalgame composé du paradigme des sensations olfactives, de la nécessité inexorable de cette chevelure et de sa bipolarisation douceur/péril :

Doux cheveux, doux présent de ma maistresse,  
Doux liens qui liez ma douce liberté,

<sup>35</sup> Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, pp.234-235.

Doux filets où je suis doucement arrêté [...]  
 Je ne cesse, Cheveux, pour mon mal apaiser,  
 De vous voir & toucher, baiser & rebaiser,  
 Vous parfumez de musc, d'ambre gris et de bâme.<sup>36</sup>

L'extrait de ce sonnet va au-delà de la simple similitude thématique, car ces vers confirment intertextuellement le sacrifice auquel le poète consent d'une partie de sa liberté dans la mesure où il accède plus aisément au plaisir; ils mettent aussi en relief le caractère indispensable de cette chevelure synecdotique puisqu'ils lui attribuent les vertus du népenthès : «pour mon mal apaiser» (j'emploie à dessein ce terme végétal que l'on retrouvera dans «Le Léthé»). Enfin, la clause effectue une collocation entre le parfum et le vin, entre l'enivrement voluptueux et l'enivrement à proprement parler. Le parfum est décrit en code vin et vice-versa; la chevelure elle-même devient une «gourde / Où [il] boit à longs traits le vin du souvenir». Cette aspiration à l'ivresse a pour corollaire la velléité très romantique de dépasser le concret afin d'atteindre un état délectable. C'est ce passage de Lord Byron qui, *in extremis*, cristallise la volonté d'exutoire et la dimension fonctionnelle de la femme au sein de l'évasion :

[one] May choose between the headache and heartache.  
 One of the two, according to your choice,  
 Women or wine, you'll have to undergo<sup>37</sup>.

Et voici la matrice :

### **Une toison médéenne mais bitale m'abîme dans de dangereux plaisirs**

Ronsard (préciosité)	Ronsard/Byron (nécessité)	Gautier/Young (désillusion)
Gautier (poison)	Gautier (inéluçtabilité)	Goethe (mystification)
	Goethe (soumission)	
	Goethe (capitulation)	
<i>Cheveux Bleus</i>	<i>Houle qui m'enlève</i>	<i>Noir Océan</i>

<sup>36</sup> Ronsard, *Amours diverses*, XLVI, p.338.

<sup>37</sup> Lord Byron, *Don Juan*, Canto IV, 24-25, p.195.

## 2. Analyse du «Poison»

Le passage de Lord Byron sur lequel nous avons achevé l'analyse de «La Chevelure» nous permet d'effectuer une transition adéquate vers le poème où il est à présent temps de diriger nos prunelles. L'extrait du Don Juan établissait une équation du plaisir où la volupté et le vin disposaient d'une complète interchangeabilité, et ceci est pertinent à l'égard du «Poison» étant donné que le poète y a d'emblée recours au vin pour se hisser à des états extatiques. De surcroît, grâce à l'intertexte gautiérien, nous avons pu mettre en lumière le caractère vénéneux/venimeux du catalyseur que représentait la lugubre crinière.

Les deux premières strophes du «Poison» se présentent sous la forme de réflexions versifiées qui, chose insolite dans les Fleurs du Mal, ne semblent pas faire intervenir une *persona* lyrique. Le quintil d'ouverture est entièrement consacré au vin et à une vaste expansion de ses effets. Le lecteur commence par noter un premier paradigme pivotant autour du *nucleus opulence, magnificence*, qui n'est pas sans faire allusion au sème de *préciosité* attribué à la toison. Ce sont les termes de «luxe» (v.2), de «portique» (v.3) et d'«or» (v.4) qui constituent l'essentiel de ce réseau, complété ensuite par deux épithètes évocateurs, juxtaposés aux deux premiers substantifs. Ces adjectifs sont «miraculeux» et «fabuleux», relevant respectivement du vocabulaire mystique de la chrétienté (le miracle) et du vocabulaire ésotérique du paganisme («fabuleux» est sémantiquement apparenté à légendaire), tous deux convergeant vers le sème de *surnaturel*. Il semblerait donc que le vin détienne un pouvoir de transformation du réel, dans la mesure où l'ivresse qu'il engendre (état qui n'est d'ailleurs actualisé, en dépit du fait qu'il soit présent dans le texte à travers sa silhouette d'hypogramme) entraîne une opulence surnaturelle, marquée par un caractère profondément énigmatique. Bien. Après quoi, ces paradigmes initiaux sont absorbés par l'analogie établie au vers 5 «Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux». *Ipsa facto*, l'interprétant qui s'impose correspond à la collocation du vin et du soleil couchant. Mais d'abord du vin et du soleil, puisque l'épithète qualifiant l'astre du jour est, comme on le verra plus loin, une conversion négative de ses effets bénéfiques (et de ceux de la liqueur de Bacchus). La collocation fait d'abord émerger un intertexte de Keats provenant de

«Ode to a Nightingale», dont on a déjà cité un fragment à propos du premier quatrain de «Parfum exotique». Voici :

Oh for a draught of vintage! [...]  
Tasting of flora and the country green  
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!  
Oh for a beaker full of the warm south  
Full of the true, the blushful Hippocrene [...]  
That I might drink, and leave the world unseen.<sup>38</sup>

Dans le cadre du «Poison», on se déplace quelque peu des sensations olfactives vers les sensations gustatives. Chez Keats, la saveur même du vin est désirable dans la mesure où elle est métonyme du plaisir et de son hypogramme *chaleur* que l'on a déjà arrimé, mais aussi car elle revigore et semble posséder les vertus inspiratrices de la célèbre fontaine consacrée aux Muses sur le Mont Hélicon. En outre, à partir de l'imbibition de l'exaltante sapidité du vin, s'enclenche un mécanisme d'exacerbation des capacités poétiques d'une part, et d'autre part une possibilité de transfigurer la réalité en remplaçant ces fades images par des sensations (et non pas des visions chez Keats) de nature bucolique où le soleil s'érige en signe prédominant du plaisir encouru. La pérennité de l'image du soleil malgré l'opération intertextuelle entre l'«Ode» et «Le Poison» permet de déclarer que le paradigme du luxe se substitue à celui de la nature luxuriante (pour ainsi dire...) et qu'ils ne sont équivalents qu'en tant que métonymes du plaisir. Cependant, le soleil est «couchant» chez Baudelaire, et si cet adjectif n'invalide pas autant sa bienfaisance que le faisait l'épithète «monotone» dans «Parfum exotique», il en entache néanmoins l'ampleur et particulièrement la durabilité. En effet, un court paradigme ayant pour *nucleus fugacité* concentre les sèmes primordiaux du «soleil couchant» et de la «vapeur rouge» du vin, *a fortiori* puisque cette image-ci entre dans le système descriptif de cette image-là. Malgré le fait que le plaisir n'apparaisse pas encore textuellement dans ce quintil liminaire, il surgit pourtant grâce à l'intertexte qui infère le sème de *brièveté*. Le soleil, à la fin de sa course céleste, atteint certes une splendeur toute particulière, mais cet apogée rutilant ne dure pas et les effets délectables du vin s'évanouiront aussi rapidement que sa «vapeur rouge».

La deuxième strophe est structurellement fort similaire à la première, dans la mesure où elle développe une brève méditation quant aux effets de l'opium, terme qui

---

<sup>38</sup> Keats, «Ode to a Nightingale», vers 10-19, p.1058.

apparaît en tête de quintil à l'instar du vin. On peut dès lors tracer un paradigme des drogues que la lecture rétroactive permettra de rationaliser comme étant des métonymes du «Poison»-titre. A ce paradigme des catalyseurs hallucinogènes succède un second gravitant aux alentours de l'hypogramme *extension/élargissement*. Son expansion très efficace comporte des verbes aux sèmes hautement interchangeables, verbes d'action (exprimant celle de l'opium) qui soulignent tous ses propriétés libératrices: «agrandir» (v.6) et «allonger» (v.7), puis «approfondir» (v.8) et «creuser» qui confèrent à l'expansion davantage de dimension et d'épaisseur. Toutefois, à chacun des verbes se greffe presque automatiquement une agrammaticalité, car ils s'appliquent à des choses dont le déploiement déjà hyperbolique ne devrait pas pouvoir être encore exhaussé. Il est assez inconcevable, sur le plan mimétique, de repousser les frontières de ce qui n'en a pas, fût-ce «ce qui n'a pas de bornes» ou «l'illimité» (v.7), et malgré le caractère abstrait du temps, sa dilatation concrète, au sens où Lamartine en implorait la suspension dans «Le Lac», paraît plutôt aporétique. Au sein de cet ensemble d'énoncés *a priori* irrationnels, seule l'assertion impliquant l'approfondissement de la volupté semble être aisément rationalisable: ce délice de la sensualité entraîne un autre paradigme où le plaisir est central, et qui s'étend aux vers 9 et 10. Mais les «plaisirs» sont «noirs et mornes», ce qui rappelle à la fois le «noir océan» de la «Chevelure» et le «soleil monotone» de «Parfum exotique». Dès lors, les agréments émergeant de la consommation de substances illicites sont non seulement souillés d'une évanescence foncière (d'après les effets du vin), mais aussi de marasme et d'ennui, ce qui relance la dichotomie Plaisir/Lassitude.

Mais revenons à l'agrammaticalité de *l'élargissement de l'infini* : il incombe en fait d'y voir des variations sur le désir du «je» lyrique de dépasser le réel et la concrétude. Etant donné les ressemblances structurelles des deux premiers quintils, et à plus forte raison si l'on songe au surpassement de la réalité conduisant vers l'*u-topos* idéal décrit par «Élévation», nous nous permettons de conclure sur l'équivalence hypogrammatique de la fonction du vin et de celle de l'opium. Afin de sédimer les vertus transfiguratrices de nos deux catalyseurs, il est nécessaire d'invoquer un intertexte de La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca. Nous avons précédemment

mentionné que le prince Segismundo était incarcéré dans une tour éloignée du palais royal. Lors de la naissance de cet héritier déchu, la reine était morte en couches après avoir proféré des élucubrations épouvantées racontant que des visions l'avaient avertie que son fils serait un monstre tyrannique. De ce fait, le roi Basilio décida de rejeter son fils en le mettant sous la férule d'un précepteur, Clotaldo. Une fois Segismundo adulte, le monarque tente l'expérience suivante : endormir son fils et lui accorder les rênes du pouvoir en le transportant au palais pendant une journée afin de voir comment il agirait.

D'une part, c'est la composition du soporifique qui retient notre attention :

Con la bebida, en efecto  
que el opio, la adormidera  
y el beleño compusieron  
bajé a la cárcel estrecha  
de Segismundo<sup>39</sup>

*Donc, avec le breuvage  
que l'opium, le pavot  
et la jusquaimé avaient composé  
je descendis dans l'étroite prison  
de Segismundo.*

D'autre part, c'est le réveil royal du prince et sa sensation ambiguë d'onirisme que nous allons observer. Citons ce second passage, avant tout commentaire :

¿Yo, en palacios suntuosos?  
¿Yo, entre telas y brocados?  
¿Yo, cercado de criados  
tan lucidos y briosos?  
¿Yo despertar de dormir  
en lecho tan excelente? [...]   
Decir que sueño es engaño;  
bien sé que despierto estoy.<sup>40</sup>

*Moi, dans des palais somptueux?  
Moi, au milieu d'étoffes et de brocarts?  
Moi, entouré de domestiques  
si pleins de grâce et d'élégance?  
Moi, m'éveiller de mon sommeil  
au creux d'un lit aussi moelleux? [...]   
Dire que c'est un songe est une illusion  
Je sais bien que je suis éveillé.*

Cet hypogramme est on ne peut plus révélateur en ce qui concerne le «Poison». D'ores et déjà, la mixture utilisée afin d'assoupir les sens de Segismundo offre une poétisation cruciale : il s'agit d'un somnifère de nature liquide et issu, entre autres, d'une décoction d'opium. Cette précision devient essentielle pour soutenir les deux strophes et en renfloue l'intelligibilité. Toutefois, quoique l'atmosphère soit à la léthargie, Baudelaire ne parle point de sommeil mais plutôt d'un état hypnotique - d'un état dont les visions sont ancrées dans le réel bien qu'elles le dissimulent. C'est pourquoi l'on ne peut éluder le second extrait dans ce procès intertextuel. En effet, le protagoniste de Calderón retrouve ses esprits au sein d'un univers d'opulence extrême, en opposition radicale avec le donjon sinistre (ou encore avec le «sordide bouge») où s'était déroulée toute son existence. L'accumulation d'interrogations que l'on voit sourdre montre l'ampleur de sa

<sup>39</sup> Calderón, *La vida es sueño*, p.70.

<sup>40</sup> Calderón, *La vida es sueño*, p.77.

déconcertation, et bien qu'un naturel quasi impassible se substitue à cet ébahissement dans le cas de Baudelaire lors de l'apparition du luxe, la poétisation des effets du vin par le texte espagnol est absolument infaillible. Le faste de cet univers régalien, textualisé notamment par le terme de «portique», met en lumière la force poétisante de cet intertexte pour «La vie antérieure», où, par surcroît, la présence d'«esclaves» rappelle celle des laquais de Calderón. Ce sonnet s'intègre parfaitement dans l'évocation-type du plaisir baudelairien grâce à ses «portiques», à ses «soleils couchants», sa «volupté» et sa «houle» pour ne citer qu'eux. Enfin, avant de clore cette section de l'analyse du «Poison», notons que Segismundo a raison : il ne dort point, il ne rêve point - et Baudelaire pas plus que lui, de ce fait. Le «je» lyrique hallucine, mais il n'est pas emporté dans une autre dimension. Le plaisir ne se situe donc pas exclusivement dans l'onirisme : il provient aussi de la transfiguration du réel par le pouvoir de métamorphose qui caractérise les substances ingérées. Et cet acte d'absorption n'est pas sans évoquer le «feu clair» que l'esprit buvait dans «Élévation».

Cette transmutation du réel paraît plus ou moins satisfaisante ; délectable sur le moment, ennuyeuse par la suite - et c'est pourquoi le poète cherche une source nouvelle afin d'alimenter son désir de mirages. On constate que c'est derechef dans la couche d'une femme voluptueuse que Baudelaire ira quérir son exutoire. Cette insuffisance des drogues est marquée par l'ouverture comparative de la troisième strophe : «Tout cela ne vaut pas le poison...» (v.11). Ce toxique se présente comme un élixir du fait du verbe «découler», et il est contenu dans les prunelles de la tigresse échangeant de longs regards avec le poète. Le bris mimétique est on ne peut plus tangible, puisque des yeux secrètent un *poison* de nature similaire au breuvage opiacé. Dès lors, un interprétant s'impose sous les traits du «poison qui découle de tes yeux»; il fait appel à deux intertextes, un pour la justification de l'agrammaticalité elle-même, l'autre pour la poétisation sémiotique. Le premier est tiré des Amours de Cassandre où la plus notoire des Pléiades s'exprime ainsi à sa bien-aimée :

Franc de travail une heure je n'ay peu  
Vivre, depuis que les yeux de ma Dame  
Mielleusement verserent dans mon âme  
Le doux venin dont mon cuoeur fut repeu.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Ronsard, Amours de Cassandre, LXXXIII, p.92.



La substitution du «poison» au «venin» dans le texte baudelairien n'engendre aucun équivoque, étant tous deux reliés par leur hypogramme central de *liquide mortel*, et *a fortiori* car les deux convergent vers le système descriptif du *serpent* qui aura une présence latente essentielle dans le dernier quintil; il en va de même pour l'équivalence des verbes «découler» et «verser».

Le second hypogramme que l'on a annoncé se résume en moins d'un vers, tiré de l'endroit dans l'oeuvre de Milton où son talent atteint une succulence de symbolisme et d'éloquence perceptible nulle part ailleurs: le livre IX de Paradise Lost. Avant que l'ultime quintil du «Poison» montre l'étendue de la poétisation qu'il y puise, contentons-nous de cette remarque : «Eve, whose Eye darted contagious Fire»<sup>42</sup>. Par ce passage lapidaire, notre poème recueille le thème de la femme-pécheresse, de la femme subversive, de la femme polarisée négativement par la chrétienté. Tout comme dans le «Flambeau vivant», «Le Poison» n'actualise guère que deux synecdoques afin de dénoter la présence d'une femme (l'autre se situant au vers 17, la «salive»). La volupté ici décrite devient synonyme de perdition, et même de damnation si l'on se souvient du caractère méphistophélique de «La Chevelure». Derechef, le plaisir est en directe association avec le danger qui le suscite. Pour ce qui est de la suite de la strophe, on peut noter que le vers 13 reprend le paradigme *liquide*. C'est le mot «Lacs» qui réactualise le *nucleus*; mais ce terme est profondément bipolarisé car hormis sa signification triviale d'étendue d'eau douce, les «lacs» possèdent l'acception aujourd'hui désuète de *filets*, de *rets*, que l'on rencontre toujours à travers le verbe «entrelacer». Ce mot est donc un signe double exemplaire à l'égard du plaisir, puisque d'une part, il est liquide et rejoint donc l'ensemble des élixirs catalyseurs, et d'autre part, c'est une icône du péril encouru et dans lequel le poète se compromet en toute complaisance. L'empoisonnement passe donc en partie par un emprisonnement, notamment celui de l'âme. Enfin, les vers 14 et 15 présentent des variations sur les paradigmes primordiaux du liquide et de la Chute (au sens qu'elle a dans la Genèse et chez Milton), émanant de concert dans l'expression «se désaltérer à ces gouffres amers» (v.15). La récurrence notable de ces motifs, autant dans «Le Poison» que dans la totalité des Fleurs du Mal, émerge de leur soudure sémiotique aux hypogrammes d'*ardeur* et de *besoin* qui sous-tendent les velléités

<sup>42</sup> Milton, Paradise Lost, IX, v.1036.

du «je» lyrique. L'intensité du désir est évoquée par la «foule» de songes qui vénèrent les yeux en question; sa nécessité surgit dans le terme «désaltérer» qui contient le sème *besoin vital*. Fût-ce le vin, l'opium ou le toxique exsudé par les prunelles de la femme incitant au péché, il s'agit dans tous les cas de redoutables fluides dont les effets placebos et illusoires sont néanmoins avidement convoités par un poète qui s'est résigné à l'édacité du plaisir.

En abordant la dernière strophe, le lecteur est amené à souligner en premier lieu une nouvelle expansion liée au paradigme du surnaturel, incarnée par le mot «prodige». Contrairement aux autres métonymes générés par cet hypogramme dans le premier quintil, ce terme est immédiatement converti négativement par l'épithète «terrible», créant un efficace oxymore qui réactualise les principales bipolarisations. Tout cela ne va pas trop mal, mais encore faudrait-il savoir à quoi ce prodige fait référence, ce qui nous guide vers le vers 17 où réside une importante agrammaticalité qui se dresse en interprétant lexématique de premier ordre. Il s'agit de la «salive qui mord», phénomène fort ardu à concevoir si on ne le rationalise pas dans un premier temps par l'unique présupposition qui y est sous-jacente: le serpent. D'emblée, cette conclusion préliminaire déborde sur les «yeux verts» de la femme, dont l'épithète relevant d'un hypallage est probablement puisé dans le cliché chromatique dont on affuble les serpents. Il semblerait que nous ayons affaire à une créature hybride, femme-serpent, remémorant les inquiétantes figures de Mélusine ou de la félonne Duessa dans The Faerie Queene de Spenser. Cependant, ceci demeure trop près du mimétique, alors que la sémiotique du poème voudrait davantage une collocation intertextuelle de la femme et du serpent pour ce type d'interprétant lexématique. C'est ainsi que nous sommes re-parachutés dans l'univers miltonien qui offre une figure de monstre hybride en le personnage de Sin, fille de Satan, ainsi dépeinte : «The one seem'd Woman to the Waist, and fair, / But ended in many a scaly fold / Voluminous and vast, a Serpent arm'd / With mortal sting»<sup>43</sup>. Alors que Mélusine et Duessa étaient tour à tour humaines et serpents, cette judicieuse allégorie du péché est simultanément les deux, ce qui nous rapproche du but. L'observation des vers 18 et 19 démontre l'empire machiavélique exercé par la femme sur le poète, dans la mesure où celui-ci est passif, subissant les actions dénotées

<sup>43</sup> Milton, Paradise Lost, II, 650-653.

par les verbes «plonger» et «charrier» ayant pour sujet et agent la cruelle figure. C'est précisément ce sème de *puissance assujettissante*, intégré au signe double «salive qui mord» par la mimésis elle-même, qui nous conduit vers un autre intertexte, étayé par la description de Sin. Ce passage, considérable témoignage de la splendide verve de Milton, précède de peu l'imminente chute d'Eve, et accentue particulièrement la puissance envoûtante de ce Serpent enjôleur devenu temporairement la nouvelle enveloppe charnelle de Satan :

his Head  
 Crested aloft, and Carbuncle his Eyes;  
 With burnish't Neck of verdant Gold, erect  
 Amidst his circling Spires, that on the grass  
 Floated redundant : pleasing was his shape,  
 And lovely never since of Serpent kind  
 Lovelier, not those that in Illyria chang'd  
 Hermione and Cadmus, or the God  
 In Epidaurus<sup>44</sup>

et la comparaison homérique se poursuit afin de bien énoncer la beauté tant irrésistible qu'ineffable de cette bête surnaturelle. Baudelaire se laisse donc emporter au loin par la voluptueuse créature qui l'accompagne, à l'instar d'Eve qui, obnubilée par le charme de ce serpent et abusée par ses discours fourvoyeurs, oublie ses devoirs et sa déférence envers Dieu. En outre, l'intertexte met en relief les propriétés magnétiques des yeux de Satan, qui se transfèrent à ceux de la femme; la couleur verte de l'animal rampant corrobore ce que l'on avait dit à propos des «yeux verts». Le pouvoir séducteur de Satan, d'autant plus fort du fait de son caractère maléfique et périlleux, poétise l'emprise des attraits sensuels sur notre poète. La démarche ondulatoire et mystificatrice de l'être en lequel s'est incarné Satan devient aussi l'hypogramme soutenant la signification du «Serpent qui danse» et de la pièce sans titre qui le précède, où les instances féminines suscitent une passion aveugle issue de la lascivité.

C'est ainsi que l'on se fraie un chemin jusqu'à la chute du poème qui est aussi celle de l'âme désormais damnée du «je» lyrique, et qui a pour intertexte celle de l'Humanité. Il semblerait logique que le poison ait de fatales conséquences pour le corps - mais pour l'âme, que la salive pernicieuse «roule défaillante aux rives de la mort» (v.20)? A nouveau, un détour par la mythologie chrétienne enclenche la rationalisation

<sup>44</sup> Milton, Paradise Lost, Book IX, vers 499-507.

de cette ultime agrammaticalité. A nouveau, c'est notre magistrale épopée qui concède l'intertexte nécessaire à la clause sémiotique du poème. D'où notre invocation des vers suivants, décrivant la chute d'Eve qui engloutit quasi voluptueusement le fruit défendu :

Greedily she ingorg'd without restraint,  
And knew not eating death : Siate at length,  
And height'n'd as with wine jocund and boon.<sup>45</sup>

Tout d'abord, cet intertexte engendre une lecture rétroactive de confirmation sur le premier quintil où l'on parlait du vin, en l'intégrant totalement à l'interprétant morcellé «salive qui roule [mon âme] aux rives de la mort». De surcroît, la grammaire idiolectique du poème est complètement élucidée par la logique sémiotique étant donné qu'Eve (Baudelaire) charmée et intoxiquée par le charisme et la fourberie du serpent (de la femme) damne son âme et soumet son corps, comme celui de sa progéniture, à la mort. Enfin, la délectation dangereuse éprouvée par «The Mother of Mankind» poétise celle que le «je» lyrique ressent dans une situation à structure analogue. Le plaisir de la compromission et de la tentation diabolique, déjà effleuré par les intertextes goethéens, seront en pleine expansion dans les trois poèmes du groupement «Révolte». Le pétulant désir de transfiguration du réel freine le poète dans toute entreprise de mithridatisation qu'il eût voulu parachever.

La matrice du «Poison» donnerait à peu près ceci :

### **Je suis asservi par un enboûtement funeste qui transfigure le réel**

Ronsard (emprisonnement)

Calderón (luxue) / Keats (exotisme)

Milton (pouvoir de la séduction)

Calderón (Illusion)

**Milton (compromission de l'âme)**

*Salive qui Mord*

---

<sup>45</sup> Milton, Paradise Lost, Book IX, vers 791-793.

### 3. Synthèse

Les deux mises en application auxquelles je viens de procéder mènent vers de plus amples conclusions quant à la définition de la notion de plaisir. Tout en élargissant le cercle des métonymes caractérisant ce *topos*, j'ai aussi souligné l'harmonie des assertions globales, notamment à l'égard des deux premières pièces observées. L'analyse conjointe de «La Chevelure» et du «Poison» a conduit à une confirmation et à un renforcement des dichotomies que l'on avait déjà élucidées dans le cadre de «Parfum exotique» et «Elévation». D'ailleurs, plusieurs autres réseaux d'antithèses se sont tissés, et je les présenterai. On peut déclarer que les deux derniers poèmes n'ont guère aidé qu'à rendre plus nébuleux le lieu de vivacité et de fertilité du plaisir, dans la mesure où ils exposent des ruptures moins franches du poète avec le réel que les poèmes antérieurs. Tandis que dans «Parfum exotique» et «Elévation», c'était le caractère abstrait du catalyseur qui primait, soit dans son aspect relativement impalpable soit dans un pur sentiment de liberté, «La Chevelure» et «Le Poison» présentent des médiums frappés par la concrétion. Ces poèmes mettent en lumière la nécessité vitale et inéluctable du poète de faire appel à des éléments qui lui sont *a priori* externes afin d'éprouver du plaisir; et ce, malgré le fait qu'il tâche de les intérioriser. D'où l'importance du code de l'absorption, indiquant la velléité impulsive de fonte avec le catalyseur : le parfum de la chevelure, le poison, le vin, l'opium, mais aussi l'union sexuelle avec la chevelure et avec l'Eve satanique. Il nous est à présent loisible de déduire les trois dichotomies essentielles ayant émané de ces deux poèmes. Les deux premières englobent et détaillent l'opposition Plaisir/Réalité que l'on avait déjà évoquée; la troisième, doublement bipolarisée, ne s'ajoute légitimement qu'à présent car elle fut sémiotiquement décelable grâce à «La Chevelure» et au «Poison». Quant à l'antithèse Plaisir/Lassitude, détenant certes une certaine importance, elle demeure en arrière-plan du fait de sa plus grande exigüité.

+ Plaisir par la Transfiguration / Illusion -

+ Plaisir par l'Onirisme / Evanescence -

+ Plaisir par la Volupté et la Séduction / Danger et Damnation -

«Aye, in the very temple of Delight  
Veiled Melancholy has her sovran shrine»  
John Keats, «Ode on Melancholy»

## CHAPITRE IV

### LE CYCLE DU PLAISIR ET DE LA DOULEUR

#### 1. Analyse de «Rêve Parisien»

La section suivante sera constituée de l'analyse de trois poèmes, dont le regroupement est à première vue plus arbitraire. L'objectif est de faire ressortir, avec la plus grande limpidité et la plus grande légitimité possibles, la force sémiotique que condense la notion de plaisir à travers la dichotomie cruciale qui l'oppose à la douleur. Cette polarisation étant d'une évidence crispante, il nous importe de souligner et de faire valoir les principaux avatars qu'elle génère. En fait, les deux premiers poèmes abordés peuvent fonctionner en parallèle, tandis que le troisième se présentera telle une confirmation grinçante de l'impasse relative où se trouve le bien-être. Nous commencerons par «Rêve Parisien» et par «Le Léthé», dont il incombera de retenir, à l'égard de notre topos, l'idée d'aménagement d'un espace personnel propice à l'épanouissement du désir de liberté. C'est «L'Horloge» qui chapeautera cette partie de notre étude; poème on ne peut plus lugubre, il mettra le plaisir en embuscade.

L'observation de «Rêve Parisien» est d'autant plus édifiante qu'elle n'a été que très peu traitée ou utilisée comme référence au sein de la critique. Déjà centré sur l'onirisme, le premier quatrain s'ouvre sur un oxymore annonçant d'ores et déjà la pénible bipolarisation de ce poème. Ce «terrible paysage» actualise l'énigmatique épithète que l'on avait rencontré dans «Le Poison» où il était affublé au «prodige» du regard fauve de la compagne du poète. De plus, l'adjectif est insolite dans ce contexte du fait des sèmes du mot «paysage», qui le rendent rétif à ce type de qualification. Le topos

du plaisir apparaît ensuite dans les vers 2 à 4 à travers le verbe «[ravir]» décrivant l'émotion du «je» lyrique. Cet enchantement est en fait issu d'une «image» autour de laquelle se trace un paradigme ayant pour nucleus *souvenir*. Il est composé des adjectifs «vague» et «lointaine», telles que l'on conçoit les réminiscences d'une vision révolue, ainsi que de l'indice temporel «ce matin», marquant la rupture avec le présent. Le poète est donc délecté par la douce pensée d'un paysage de songe - d'après ce que décrète le titre. S'apprêtant à exhumer cette chimère par le truchement de l'écriture, son déchirement est pourtant déjà textualisé par l'oxymore initial. Il faut dès lors faire appel à ce passage du Paradis de Dante, afin de bien comprendre le désarroi de l'écrivain qui voudrait parvenir à coucher sur papier ses souvenirs heureux, tout en sachant fort bien que cette transposition poétique certifiera l'éloignement définitif avec ce qui faisait son bonheur :

Puissé-je revenir, lecteur, à ce triomphe  
sacré pour qui je pleure souvent [...]  
O étoiles glorieuses, ô lumière pleine  
de grande vertu, à qui je reconnais  
devoir tout mon génie, quoiqu'il vaille [...]  
Vers vous soupire à présent dévotement  
mon âme<sup>46</sup>

Ceci corrobore la nécessité de remémoration où se trouve le poète aspirant à bâtir une commémoration scripturale à ses souvenirs. Cet intertexte poétise parfaitement l'assertion de Baudelaire déclarant que son paysage était «tel que jamais mortel n'en vit», étant donné que les sphères flamboyantes qu'Alighieri eut la chance inestimable de contempler grâce à Virgile et à Béatrice ne furent (théoriquement) jamais visitées par d'autres êtres humains possédant encore leur enveloppe charnelle. Ceci rappelle les innombrables passages où l'auteur de la Commedia laisse interloquées et ébahies des âmes constatant qu'il était suivi par son ombre. Quoi qu'il en soit, ce premier quatrain de «Rêve Parisien» a pour hypogramme *volonté désespérée de faire renaître une image* ; celle-ci a pour Baudelaire autant de splendeur que pour Dante le Paradis et représente un avatar de la transcendance. D'où la poétisation concomitante de la première strophe et du vers 5, d'une part à cause de l'appartenance de «miracles» au vocabulaire religieux, et d'autre part du fait de l'incertitude planant sur l'éveil de Dante au Chant I de l'Enfer.

<sup>46</sup> Dante, Paradis, Chant XXII, vers 106-123.

Portons à présent nos yeux riffaterriens aux vers 6 à 12. Un bref système descriptif du *peintre* actualise ce *nucleus* au vers 9 en tant que métonyme du «je» poétique, et le «tableau» (v.10) poursuit le paradigme. Ceci est enchâssé dans l'ensemble plus vaste de l'*artiste*, auquel se greffe le terme de «génie» (v.9), on ne peut plus romantique dans la définition du potentiel artistique, ainsi que le substantif «spectacles» (v.7) qui relève du vocabulaire dramatique. Cette métaphore théâtrale marque la duplicité de la posture de l'artiste qui devient à la fois créateur de la vision et acteur de la chimère. Derechef, une sorte d'ubiquité caractérise le poète, que l'on avait déjà mise en lumière dans «Parfum exotique». La différence majeure entre les deux pièces se situe au niveau de la fonction détenue par le poète dans l'émergence du rêve : alors que d'habitude, le «je» lyrique était marqué d'une passivité foncière et était tributaire d'éléments externes, il se dresse ici en tant que point de départ autodidacte de ce qu'il concocte. Le poète apparaît ici comme symbole de l'artiste par excellence, jouissant d'une prépondérance totale dans les frontières de sa création. L'oeuvre d'art devient donc un lieu surrogatoire où peut exister la liberté et où l'individu peut trouver un bien-être analogue à celui d'«Élévation». La lecture rétroactive, notamment à partir de la dixième strophe, permettra de rationaliser de fond en comble ce pouvoir créateur des descendants d'Orphée en arrimant un intertexte miltonien qui en accentuera la démesure. Mais pas de prolepse! Nous sommes encore cantonnés à ces trois quatrains liminaires, et l'analyse n'est point achevée. La plénitude poétique permet d'agir en maître absolu et de mener à bien les «caprices» du poète et de «bannir» ce qui lui plaît. Les vers 11 et 12 énoncent la concrétisation des désirs du poète : la vision, dont on verra la description déferler par la suite, a pour composantes essentielles le «métal, le marbre et l'eau». Ces éléments de nature minérale, par opposition au règne végétal qui avait été ostracisé sous prétexte d'être «irrégulier», font surgir un premier intertexte qui présage ce que le passage de Milton exacerbera. Il s'agit d'un extrait de Mademoiselle de Maupin où d'Albert évoque les éléments grâce auxquels s'édifient ses visions idéales : «Trois choses me plaisent, l'or, le marbre et la pourpre : éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux»<sup>47</sup>. En plus de poétiser tous les paradigmes des deux strophes que l'on

<sup>47</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, pp.201-202.



vient d'observer, ces lignes mettent en relief l'impact de l'onirisme à l'égard de la création artistique. Opposé à la réalité dans laquelle le poète est désormais de nouveau cloîtré, l'onirisme suscitera autant de douleur par sa fuite que de plaisir par sa présence envahissante. En outre, l'hypogramme gautierien pallie à un aspect scriptural baudelairien absent chez Dante; car enfin, Alighieri n'était pas l'auteur des réjouissances qu'il textualisaient, alors que le «je» lyrique de «Rêve Parisien» insiste avec acharnement sur sa toute-puissance créatrice - à l'instar de d'Albert.

L'habitude d'analyse strophique que nous employions est ici entravée par la longueur (quasi inédite dans le cas de Baudelaire) de la description chimérique. Nous allons donc procéder à un regroupement sémiotique des six strophes suivantes allant des vers 13 à 36, étant donné qu'elles condensent les mêmes paradigmes, qu'elles actualisent les mêmes conversions, et que surtout, elles conduisent à un signe double unique à la fin de la séquence. Bien qu'elles contiennent un autre interprétant monumental auquel la grammaire idiolectique fait absorber ce signe double même dont on vient de parler, il ne sera possible de le mettre en lumière qu'au terme de l'analyse d'une strophe supplémentaire, dont l'intégration dans le passage descriptif serait impensable.

Guidé par Gautier, le lecteur remarque tout d'abord le paradigme du luxe : le terme de «palais» (v.14) en est un signe textuel indéniable, et il semble avoir pour métonyme le fameux palais biblique de Nemrod : la tour de «Babel» (v.13). Rappelons d'ores et déjà que ce réseau du faste est directement relié à la notion de plaisir, car par-delà l'engouement qu'il suscite indubitablement ici, il est métonyme de notre topos depuis le «Poison» - reste à voir si le plaisir onirique détient davantage de consistance et de réalité que l'illusion éthylique découlant de l'ivresse. Le système descriptif du palais est la première modalité d'actualisation du paradigme *luxe*. Ceci est visible à travers les «bassins» et les «cascades» plétoriques contenues dans l'enceinte même de la forteresse en question. De plus, les «immenses glaces éblouies / Par tout ce qu'elles reflétaient» (v.31-32) poursuivent la textualisation en soulignant l'altière solennité, étant donné que ces deux vers ont pour hypogramme la *Galerie des Glaces* de Versailles, emblème-type de la somptuosité européenne à l'âge classique. Le code *palais* s'exprime en outre sur un mode analogique au vers 18, où est entérinée la confusion

complète de l'eau et du système descriptif du château : «Et des cataractes pesantes / Comme des rideaux de cristal» (v.17-18). La collocation liquide/luxe est d'ailleurs confirmée par la mention des «murailles» sur lesquelles glissent les cascades. Cette soudure est essentielle dans les entrelacements sémiotiques car les deux paradigmes sont décrits en code *minéral*. Le complément de nom mélioratif de l'expression «rideaux de cristal» relève du paradigme des pierres précieuses dont les occurrences sont multiples dans le poème. Tout en étant ravalée par l'hypogramme *luxe*, étant donné que le cristal est la forme la plus raffinée que la langue puisse conférer à l'évocation du verre, cette association actualise la minéralisation du luxe en s'appliquant à un détail fastueux. Ce phénomène affecte aussi les «bassins en or mat ou brunis» quoique ceci ait peu d'impact sémiotique car la collocation est mimétiquement rationnalisable. De façon analogue, les «immenses glaces», métonymes des extravagants ornements recouverts de tain, effectuent aussi la jonction luxe/minéral. L'essentiel est que les éléments cités aient pour hypogramme «le marbre, le métal [et] l'eau» (v.12) qui correspondent, par-dessus tout, à la solidité chérie par d'Albert dans l'intertexte de Gautier. Il apparaît donc que la pierre précieuse, issue du code minéral, devient une véritable icône du luxe matériel, au point de s'y substituer littéralement au sein de la formule du «trésor [des Ganges] / qui se précipitent dans des gouffres de diamant» (v.36). Malgré l'impression de voyage sidéral que l'on ressent au fur et à mesure du déploiement descriptif, la totalité des éléments perçus par le visionnaire sont théoriquement contenus dans le site royal - et ceci génère une agrammaticalité exemplaire dont l'herméneutique sera faite plus loin.

A présent, il incombe de s'intéresser au paradigme du liquide que l'on avait effleuré antérieurement. Il connaît une kyrielle d'actualisations et possède d'autant plus de valeur signifiante qu'il recèle aussi le procédé de minéralisation. Abordons chacun de ces métonymes par ordre d'entrée sur scène (nous sommes ici inspirés par la métaphore théâtrale des premiers quatrains). Tout d'abord, les «cascades» et les «cataractes» sont métonymes d'une même réalité, et leur minéralisation est analogue à celle des «rideaux de cristal». Le phénomène émerge plus bas par l'intermédiaire d'une collocation entre le métonyme liquide «étangs» et l'élément minéral des «colonnades» (v.21-22); avec

l'évocation subséquente des Naiades, on se sent en quelque sorte transporté dans le péristyle d'un lieu de plaisirs grec. Il me paraît d'ailleurs essentiel de souligner que ce code *minéral*, icône pratique des sèmes de *régularité* et de *solidité*, sera entièrement subsumé et sémiotiquement supplanté par le code architectural qui surgira plus loin. C'est pourquoi il semble relativement messeoir dans la qualification de certaines choses. D'ailleurs, l'efficacité de ce code passe par une antithèse avec le règne végétal qui, décrété «irrégulier», est profondément dévalorisé avant d'être lui-même minéralisé à son tour : «Non d'arbres, mais de colonnades» (v.21). On voit ensuite réapparaître le paradigme du liquide par les «nappes d'eau [qui] s'épanchaient», corrélées aux cataractes, ainsi que par les «flots magiques» qui rappellent l'aspect délectable de la fantasmagorie.

Les principaux hypogrammes dont cette description représente l'expansion sont *liquide en mouvement* et *liquide-joyau*. Chacune des agrammaticalités, sans grand intérêt individuel, converge et nourrit la signifiante du premier interprétant monumental de ces six strophes : les «Ganges», portant le bris de la mimésis à son paroxysme du fait de leur pluriel. Ce signe, éminemment double du fait des deux intertextes qu'il invoque, appartient au paradigme du liquide, et métonymise la mobilité des «cataractes» et des «nappes d'eau» (un fleuve saurait difficilement stagner). Il se superpose aussi aux «flots magiques» à cause du caractère fantastique de la pluralité des «Ganges», ce qui fait écho à l'aspect surnaturel du rêve. En outre, il intègre parfaitement la soudure luxe/minéralisation, étant donné que ces cours d'eau sont décrits par le code joyau (c'est-à-dire à la fois pierre et métal précieux) : «Des Ganges, dans le firmament / Versaient le trésor de leurs urnes / Dans des gouffres de diamant» (v.34-36). Le paradigme de l'infini, que l'on étudiera bientôt, est incorporé à cet interprétant autant par l'intertexte que par la longueur réelle de ce fleuve (3100 kms). Enfin, les «Ganges» s'érigent d'autant mieux en signe double de cette chimère baudelairienne qu'ils représentent un nouveau métonyme de l'exotisme, icône du plaisir dans les Fleurs du Mal. Afin de davantage mettre en relief les connotations réjouissantes que comporte ce signe indispensable, citons cet extrait latent de Mademoiselle de Maupin, où l'on voit poindre l'importance du mouvement dans l'onirisme : «Les ruisseaux de mes

paysages tombent à grands flots sculptés d'une urne sculptée; entre ces grands roseaux verts et sonores comme ceux de l'Eurotas, on voit luire la hanche ronde et argentée de quelque naïade aux cheveux glauques»<sup>48</sup>. L'évocation des ouailles champêtres d'Athémis est textualisée chez Baudelaire avec un accroissement inaccoutumé de leur taille, ce qui s'intègre dans la mégalomanie de «Rêve Parisien». De surcroît, le passage poétise le côté très esthète de la vision, et lui infuse le sème d'*harmonie*, état embryonnaire du plaisir. Ceci est exhaussé par la présence des «urnes», qui sont un témoin textuel supplémentaire de la poétisation. Le second intertexte interpellé par les «Ganges» provient du Paradis de Dante, à un endroit où une illumination déferlante laisse le poète coit de stupéfaction et de bonheur.

[Je vis] Une lumière en forme de fleuve  
fulgurant de splendeur entre deux rives  
peintes d'un merveilleux printemps.  
De ce fleuve sortaient des étincelles vives  
qui partout se posaient dans les fleurs  
comme rubis entourés d'or;  
puis, comme enivrées par les parfums,  
elles se replongeaient dans le gouffre étonnant<sup>49</sup>

Décrites en code *joyau*, les gouttelettes d'apparence aqueuse poétisent de plus belle le processus de minéralisation chez Baudelaire. L'intérêt du texte dantesque est d'ailleurs fortifié par la trace textuelle du mot «gouffre», qui, dans les deux cas, devient le réceptacle du précieux liquide aux flots galopants. De plus, ce passage du Paradis permet de lancer la lecture rétroactive à la fois envers le paradigme de la lumière, composé par deux avatars du verbe éblouir (vers 19 et 32), ainsi qu'à l'égard de celui du surnaturel qui résurgit grâce aux deux épithètes successifs d'«inouïes» et de «magiques» (vers 29 et 30), dans la mesure où la fabuleuse lumière qui zèbre les hautes sphères du Paradis se présente sous la forme d'un fleuve dont la fonction est d'allégoriser l'idéal suprême. La différence majeure scindant les velléités des deux auteurs est que l'objet de Dante correspond à un admirable absolu qui le transcende totalement, alors que l'aspiration de notre poète vise un idéal personnel, foncièrement individuel, dont il incarne lui-même la source et donc la transcendance. D'où l'action conjointe de Gautier et de Dante, le premier poétisant le chemin baudelairien de l'idéal, le second en définissant la nature.

<sup>48</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, p.202.

<sup>49</sup> Dante, Paradis, Chant XX, vers 61-68.

Néanmoins, il faudrait éviter de négliger les deux apposés «Insoucians et taciturnes» (v.33) qui sont attribués aux Ganges, car ils rappellent, *mutatis mutandis*, l'effet stigmatisant qu'avaient «monotone» dans «Parfum exotique» ou encore «couchant» dans le «Poison». Sans noircir la vision, ils en atténuent le délire. Quoi qu'il en soit, les Ganges absorbent tout le paradigme de l'infini tissé aux vers 27 et 28 : «Pendant des millions de lieues / Vers les confins de l'univers», mais aussi toutes les hyperboles démesurant autant les naïades («gigantesques») que les glaces («immenses»). Le désir primordial résidant dans ce poème concerne donc la création d'un espace sans bornes où le poète atteindra la liberté saine et vitale convoitée dans «Elévation».

A présent, à la dixième strophe, qui est entièrement sous-tendue par l'hypogramme *toute-puissance*. L'onirisme est profondément salutaire grâce à l'ineffable sentiment de plénitude et d'accomplissement éprouvé par le poète dans ses domaines intangibles. Derechef, c'est le paradigme du surnaturel qui régit l'expression de cet épanouissement, tout en ravalant sémiotiquement les deux codes cruciaux du liquide et du joyau. Le «je» lyrique qui édifie les féeries assouvit *ad libitum* sa veine innovatrice en «faisant [...] / Sous un tunnel de pierreries / Passer un océan dompté» (v.38-40). De toute évidence, c'est au sein de l'impulsion créatrice que se condense toute la signifiante, et c'est donc un signe ayant pour sème *bâtisseur* ou *inventeur* qui doit s'imposer comme interprétant. Cet élément centralisateur est en fait le terme «Architecte» (v.37), métonyme indubitable du poète. La monumentalité de ce signe provient essentiellement de sa surdétermination par un passage de Paradise Lost qui relancera le procès intertextuel des six strophes descriptives. Citons d'emblée le cliché linguistico-littéraire consistant à périphraser Dieu par l'expression «The Great Architect». Mais projetons-nous sans hésiter dans le livre VII de l'épopée miltonienne afin de mettre en lumière l'hybris dont fait preuve Baudelaire dans «Rêve Parisien» :

They view'd the vast immeasurable Abyss  
 Outrageous as a Sea, dark, wasteful, wild  
 Up from the bottom turn'd by furious winds  
 And surging waves, as Mountains to assault  
 Heav'n's heighth, and with the Center mix the Pole.  
 «Silence, ye troubl'd waves, and thou Deep, peace,»  
 Said then the Omnific Word, «your discord end».<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Milton, Paradise Lost, Book VII, 211-217.

La portée signifiante de ces vers à l'égard de notre poème est quasi déconcertante, étant donné qu'ils soulignent la similitude des deux architectes en poétisant l'exemple même de la toute-puissance que l'on retrouve chez Baudelaire : l'apaisement des flots. Cette spectaculaire analogie ourdie entre Baudelaire et Dieu permet d'attester l'infinitude éperdue *non solum* du désir de création, *sed etiam* de celui d'omnipotence nourris par notre poète - dont l'onirisme est la factice réalisation.

Certes, factice, ou plutôt spécieuse puisqu'elle possède un visage si radieux, cette plénitude de bâtisseur. Son caractère illusoire provient de ce terme même d'*architecte* car il engendre une lecture rétroactive indispensable par son appartenance au système descriptif de l'édifice. Le «je» poétique représente une instance constructrice, et il faut donc en rechercher l'accomplissement. Ceci nous pousse à mettre en lumière une agrammaticalité colossale que les détails pléthoriques avaient contribué à occulter. Si l'on s'attache quelques instants à ce que la mimésis profère, la totalité de la vision serait théoriquement ceinte dans les grandioses parois du «palais infini» (v.14); c'est le caractère titanesque de ce monument royal qui pourfend et déchiquette la fonction référentielle de la langue. Voici donc le moment de dévoiler l'interprétant le plus monumental des strophes 4 à 10, et plausiblement de toute la pièce : «Babel» (v.13). L'exhumation *in extremis* de ce signe double est un exemple impeccable de l'efficacité détenue par la lecture rétroactive. Cette tour légendaire symbolise redoutablement les vellétés les plus pharaoniques ayant pu germer dans l'esprit d'un être humain. Elle est l'icône poétique la plus chargée de signifiante à l'égard de la construction luxueuse d'un édifice inachevable du fait de son gigantisme et de sa démesure. D'où la capiteuse frénésie que son projet provoque en son instigateur. Pourtant, ce monument représente aussi l'échec humain et la douloureuse malédiction découlant du châtimeut que Dieu infligera à l'Hybris. «Babel» est donc un signe double fortement bipolarisé surdéterminé par deux intertextes. Le premier a déjà été émis dans le paragraphe précédent, et bien qu'il ne textualise pas nommément cet édifice, il demeure puissamment efficace car les «surging waves, as Mountains to assault / Heav'n's height» évoquent implicitement l'épisode de la Genèse. Or, peu s'en faut pour que le souverain des Cieux tempère cette ambitieuse agitation afin de procéder à la Création. La somptueuse

construction de Baudelaire est donc vouée à une brutale désillusion : l'affligeant effondrement qui a lieu au moment du réveil. Le second hypogramme poétisant «Babel» est puisé dans Mademoiselle de Maupin et accentue l'expression du désir de toute-puissance : «Que de Babels j'ai entassées les unes sur les autres pour atteindre le Ciel, souffleter les étoiles et cracher de là sur la création! Pourquoi ne suis-je pas Dieu - puisque je ne puis être homme?»<sup>51</sup>. La démultiplication de cette tour est un clin d'oeil à la pluralité des Ganges, et a pour corollaire la mégalomanie du poète, ici renflouée par une ardeur quasi insolente dans l'exercice du pouvoir. Mais si l'aspiration à l'omnipotence divine est on ne peut plus claire intertextuellement, elle est simultanément évoquée et infirmée. Au sein de cette inassouissable envolée créatrice et dominatrice transparait donc un signe apocalyptique qui incarne déjà la dirimante dichotomie actualisée par les deux dernières strophes.

Au terme de cette longue section centrale de «Rêve Parisien» nous dirigeons rapidement nos pas vers la strophe 11, pour la quitter presque aussitôt. Elle fait essentiellement surgir le paradigme de la lumière, auréolée par le resplendissant fleuve dantesque. Icône de l'idéal et cliché littéraire de transcendance, cette intense clarté sera prépondérante au cours de la fin de la description. Ce quatrain accentue la fonte des grands codes descriptifs, soit l'eau («liquide», v.43), le luxe minéral («cristallise» v.44) et la lumière («rayon», v.44). Subsumant progressivement les deux autres, ce dernier paradigme nous fera aboutir à une sorte de dyarchie sémiotique où dominant la force créatrice (code édifice) et la volonté de transcendance (code lumière) afin de sublimer les constructions du poète. La transfiguration de la «couleur noire» correspond à un approfondissement de la polarisation positive du rêve.

Le paradigme de la lumière envahit très nettement la strophe suivante, où tout afflue vers le «feu personnel», et où les deux verbes «[illuminer]» et «[briller]» relèvent bien entendu de la nécessité vitale d'éclairer le monument démesuré. Si le texte insiste au départ sur l'absence d'agents luminescents, à cause de l'anaphore «Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges / De soleil» qui effectue une variation sur *néant*, ce n'est orchestré que pour mettre en relief ce «feu personnel», seule étoile qui survit à l'éradication du reste. Cet interprétant acquiert notamment sa signifiante par les

<sup>51</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, p.156.

intertextes qu'il arrime. En premier lieu, cet extrait du Paradis, qui fait valoir le double aspect diaphane et lumineux des âmes pures et bénies logeant aux abords de l'Empyrée. Ainsi s'exprime le poète, les yeux rivés sur la substance translucide de l'Empereur Justinien : «Je vois comment tu fais ton nid / dans ta propre lumière, et qu'elle vient de tes yeux / parce qu'elle brille encore plus quand tu ris»<sup>52</sup>. Une fois de plus, Dante nous permet d'affirmer sans ambages les vellétés divines et bienheureuses de Baudelaire - mais derechef aussi, il ne suffit guère, à cause de l'hybris qui habite notre écrivain. Nous sommes désormais en quête d'un intertexte qui, sans forcément actualiser le paradigme lumineux, poétiserait définitivement *la liberté d'un u-topos* qu'aucun esprit supérieur ne pourrait prendre sous sa tutelle. C'est pourquoi nous convoquons ce sublime passage d'une des plus belles réalisations de la poésie romantique anglaise : le Manfred de Lord Byron :

Thou hast no power upon me, *that* I feel;  
 Thou never shalt possess me, *that* I know.  
 What I have done is done; I bear within  
 A torture which could nothing gain from thine.  
 The mind which is immortal makes itself  
 Requit for its good or evil thoughts,  
 Is its own origin of ill and end,  
 And its own place and time<sup>53</sup>

Eminemment poétisant à l'égard de «Rêve Parisien», ce passage sous-tend en fait toute une facette du recueil, et l'on verra son inévitable résurgence dans le «Léthé» et «Lesbos». C'est donc dans les frontières à la fois immensément larges et dramatiquement exigües d'un esprit, dont l'indépendance ne peut être souillée par des influences extérieures, que réside le plaisir baudelairien - mais à l'instar de Manfred, notre poète ne peut l'infuser au réel.

Finalement, le dernier quatrain de la fantasmagorie introduit un élément auditif : celui du silence, signe de la solennité et de l'exaltation du pouvoir créateur visuel. La collocation du «silence» et de l'«éternité» qu'il a pour caractéristique est sédimentée par un intertexte shelleyen tiré d'une superbe pièce intitulée «Mont Blanc», où la sensation de puissance et de vastitude atteint des niveaux inégalés. Le plus haut sommet d'Europe, reflétant de toute évidence le désir d'élévation et de montée aux nues, pourrait

<sup>52</sup> Dante, Paradis, Chant V, 124-126.

<sup>53</sup> Lord Byron, Manfred, III,iv, 125-132, p.751.



représenter un avatar hypogrammatique de la tour de Babel. La transe est telle que le poète en vient à douter de son état vigile, ce qui poétise *a fortiori* l'ampleur de ses pouvoirs oniriques :

Has some unknown omnipotence unfurled  
The veil of life and death? Or do I lie  
In dream, and does the mightier world of sleep  
Spread far around and inaccessibly  
Mont Blanc appears, still, snowy and serene.  
Its subject mountains their unearthly forms  
Pile around it, ice and rock [...]  
[To all my questions] none can reply - all seems eternal now<sup>54</sup>

L'infinitude est donc accomplie tant au niveau spatial que temporel, et ceci démontre, de concert avec le passage de Lord Byron, que le désir de transcendance est tributaire de l'évanouissement de ces limites prostratrices et étouffantes. A l'instar de Manfred, ceci est réalisable à l'intérieur d'un esprit créateur affranchi. Chez Shelley comme chez Baudelaire, la volonté de transcendance est assez platonicienne, et tous deux délogent le règne végétal du «terrible paysage» car il est périssable. Néanmoins, le mouvement et la possibilité de modifier ses créations sont indispensables afin de prévenir l'ennui.

La deuxième et fort brève partie du poème marque de manière inestimable la dichotomie Plaisir/Douleur : toutes les composantes du rêve s'effondrent et subissent successivement une conversion négative soulignant l'ampleur de l'affligeante désillusion. La beauté du luxe se transforme en un infâme «taudis» (v.54) semblable au «bouge» du «Poison»; l'exultation se désagrège en «soucis maudits» (v.56); les sentiments d'éternité et de transcendance, se transmutent en une prosaïque soumission de mortel à la temporalité («La pendule aux accents funèbres», v.57) qui annonce «L'Horloge»; et la fulminante lumière de l'idéal est rabougrie en de repoussantes «ténèbres» (v.59). Le caractère irrémédiable de ce cycle essoufflant est structurellement poétisé par la charpente antithétique d'un passage de Mademoiselle de Maupin. Cet extrait contient tous les codes employés par Baudelaire afin de dépeindre sa chimère; l'allusion à la tour de Babel est elle-même présente par le «luxe tout assyrien» :

C'est une architecture féerique qui n'a d'égale que dans les contes arabes.  
Des entassements de colonnes, des arcades superposées, des piliers  
tordus en spirale, [...] du porphyre, du jaspe, du lapis-lazuli, que sais-  
je, moi! des transparences et des reflets éblouissants, [...] du  
chrysobéryl, des aigues-marine, des opales irisées, de l'azerodrach, des

<sup>54</sup> Shelley, «Mont Blanc», vers 53-57, 61-63, 75, p.846-847.

jets de cristal, des flambeaux à faire pâlir les étoiles, [...] - un luxe tout assyrien !

Le battant retombe; vous ne voyez plus rien, - et vos yeux se baissent, pleins de larmes corrosives, sur cette pauvre terre décharnée et pâle, sur ces masures de ruine, [...], sur votre âme, rocher aride où rien ne germe.<sup>55</sup>

A partir de là, il ne reste plus que l'agrammaticalité du titre à analyser : «Rêve Parisien». Quoique rationalisable par ce qu'on a dit de la tour de Babel, cet épithète urbain interpelle un dernier procès intertextuel afin de se gorger de la signifiante qu'il concentre. Peut-être encore mieux que celui de Gautier, c'est la série de poèmes intitulés «Songe» de Du Bellay qui poétise l'imbrication et l'impossibilité de juguler les trois cycles du rêve et du réveil, de la splendeur et de la misère, du plaisir de la montée en puissance et de la douleur de la chute<sup>56</sup>. Les quatorze sonnets sont diverses évocations, fort ésotériques, du rayonnement de la Rome impériale auquel succède son effondrement radical. A l'*Urbs*, la plus grande ville de l'antiquité, se substitue tout naturellement Paris, emblème de l'immensité citadine à l'époque des Fleurs du Mal. Cet ultime interprétant corrobore dès lors le fait que l'exultation du plaisir créateur (le paradigme de l'architecte réapparaît au sein de l'indication urbaine) est intimement enchevêtrée à son écrasant désarroi. D'où cette approximative matrice :

**A l'intérieur de mon esprit, je jouis de la toute-puissance divine,**

Lord Byron (Individualité)

Gautier (Hybris)

Gautier (Puissance

Shelley(transe) / Gautier (création)

de l'imagination)

Milton (omnipotence) / Dante (transcendance)

**B A B E C**

**qui disparaîtra avec l'onirisme.**

Gautier (désillusion) / Du Bellay (effondrement)

<sup>55</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, pp.84-85.

<sup>56</sup> Du Bellay, Les Antiquités de Rome, pp.49-58.

## 2. Analyse du «Léthé»

Condamnée pour outrage à la morale publique lors du procès de 1857, la pièce que nous nous apprêtons à parcourir est un amalgame extrêmement dense de toutes les facettes que peut recouvrir la volupté dans les Fleurs du Mal. Aussi, c'est notamment la fonction de la femme et la dimension sexuelle qui retiendront notre attention ici; on notera d'ailleurs que le «Léthé» absorbe et fusionne le suc signifiant de la «Chevelure» et du «Poison».

L'incipit est un impératif, «Viens», qui évoque d'ores et déjà la détermination du poète par rapport à l'objet de son désir qui est, *a priori*, une femme, l'acte sexuel, etc. Cet impératif paraît d'autant plus intéressant que l'hypogramme *désir puissant* étaye aussi le signe en tête du vers 3, «Je veux». En nous circonscrivant toujours à cette strophe initiale, il incombe de souligner tout de suite le paradigme de synonymes composé des termes «âme cruelle» (v.1), «tigre» (v.2) et «monstre» (v.2), mais dont le *nucleus* n'est pas encore clair. Si l'on observe à présent le vers 3, on peut noter l'importance de l'image des «doigts tremblants», étant donné qu'elle renvoie simultanément aux deux hypogrammes dont on a parlé. En effet, le tremblement peut être rationalisé d'une part à travers l'excitation sexuelle de l'homme (rejoignant le puissant désir) et d'autre part, du fait de la crainte véhémence que lui inspire le monstre en présence duquel il se trouve. Tout cela ne va pas trop mal. Néanmoins, il y a une agrammaticalité très nette qui se profile puisque le poète manifeste une *attraction ardente* à l'égard d'un *monstre*. Ceci est d'autant plus clair que l'expansion de *monstre* est combinée à une conversion positive lui étant juxtaposée dans le cas du «tigre adoré»: l'agrammaticalité est donc abolie au profit d'une soudure qui se présentait tout d'abord tel un oxymore. Afin de certifier la monumentalité de cette expression qui détient sans aucun doute la valeur d'interprétant textuel du fait des deux intertextes qu'elle arrime, notons qu'elle a une expansion au vers 4 grâce à la présence du mot «crinière» qui lui est corrélé par l'hypogramme *fauve*. Les épithètes «épaisse» et «lourde» (v.4) évoquent la densité, la profondeur, mais aussi le lustre d'une chevelure envoûtante - du moins si l'on en croit la première occurrence de ce mot de «crinière» dans «La Chevelure». Tout comme dans ce poème-ci, la première strophe du «Léthé» met l'accent

sur le péril que constitue l'être chéri, ce qui néanmoins ne rebute en rien le poète. En fait, la collocation du désir et du danger est fondamentalement indissoluble et indestructible dans le recueil; la validité de cette assertion culminera dans «Hymne à la beauté». Le «tigre adoré» est une charmante actualisation de cet hypogramme; ce signe double puise sa signifiante dans deux morceaux ayant des apports complémentaires. Le premier provient d'une scène de Mademoiselle de Maupin où d'Albert décrète à sa maîtresse : «Oh, ça - mon adorable, vous êtes donc une petite tigresse d'Hyrcanie, vous êtes aujourd'hui d'une cruauté non pareille»<sup>57</sup>. L'enthousiasme dont fait preuve le protagoniste au moment de sa déclaration et l'ironie frivole de son persiflage indiquent que le divertissement (avatar lointain du plaisir) est aussi marqué par cette duplicité. De plus on y reconnaît aisément l'association de «tigre adoré» avec l'«âme cruelle» du premier vers, ce qui poétise d'autant plus le signe. Le second passage est un quatrain de Luis de Góngora qui infuse à notre signe une dimension plus symbolique et presque mythologique, permettant l'enchâssement du «Léthé» dans le fameux «Hymne» que l'on étudiera plus tard :

tan grandes son tus extremos  
de hermosa y de terrible  
que están los montes en duda  
si eres diosa o si eres tigre<sup>58</sup>

*Tu es si extrême  
dans la beauté et dans la terreur  
que les montagnes se demandent  
si tu es déesse ou si tu es tigresse*

Jamais encore l'objet du désir baudelairien n'avait été autant polarisé, ni autant écartelé entre le beau et le danger. L'important est de souligner que le pouvoir exercé par la femme voluptueuse est de type divin, ce qui rend les entreprises du poète à la fois incoercibles et irrémédiables. Le versant *a priori* négatif de l'interprétant est complètement converti de façon méliorative. L'objet du désir transcende donc la femme qui est au lit avec lui; il s'agit avant tout d'un être insolite qui suscite sa curiosité et l'incitera à en sonder les profondeurs.

Passons à présent à la seconde strophe. Commençons par souligner le paradigme des odeurs qui se concrétise par les termes «parfum» (v.5), «respirer» (v.7) et «relents» (v.8) et que l'on peut tout de suite signaler comme étant une expansion du signe «parfum» - et c'est une vérité digne de La Palice que de rappeler le caractère central, enivrant et délectable du parfum dans le cas de Baudelaire tel que «Parfum

<sup>57</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, p.129.

<sup>58</sup> Luis de Góngora, «Aquí entre la verde juncia..», p.46. Je traduis.

exotique» et «La Chevelure» l'ont déjà montré. Toutefois, ce champ lexical ne s'auto-suffit guère, et il se greffe à un autre champ sémantique qui constitue indéniablement un des pivots du «Léthé» : celui du sexe. Les indices de scène intime sont tout à fait apparents dans ce deuxième quatrain, si l'on repère la valeur métaphorique des termes de «jupons» (v.5), de «fleur flétrie» (v.7) et de «amour défunt» (v.8). En effet, les trois signes sont corrélés au sexe de la femme : les «jupons» sont un métonyme quasi stéréotypé; l'«amour défunt» pourrait renvoyer à un sentiment ressenti par le poète, mais fait plutôt référence à la fusion charnelle, à un coït déjà consommé puisqu'il est «défunt». Enfin, l'enchevêtrement des deux paradigmes s'effectue par le terme «relent» qui cristallise leur collocation. La lecture rétroactive sur nos mises en application précédentes nous permet donc de consolider le caractère sexuel qui n'existait qu'hypogrammatiquement dans plusieurs poèmes où la tigresse apparaissait par de simples synecdoques. L'éclectisme du système descriptif de la «fleur» recèle l'idée de sexe. Cette conjecture est confortée par leur association traditionnelle, déjà présente chez Sappho dans l'extrait qui suit, lorsque la poétesse s'adresse langoureusement à l'une de ses amantes de Lesbos :

Que de couronnes de violettes, de roses et de crocus mêlés tu déposas  
près de moi! Que de guirlandes de jolies fleurs tressées tu suspendis à  
ton cou délicat! Que de parfums précieux et royaux tu répandis! Sur  
une couche moelleuse, à mes côtés, tu assouvissais ton désir. Il n'y avait  
pas une cérémonie, pas un bocage sacré où nous manquions.<sup>59</sup>

La présence de fleurs est aisément perceptible comme une invitation solennelle à la célébration de l'amour charnel. En outre, la mention du parfum rappelle le paradigme des odeurs qu'on a relevé plus tôt, et consolide la symbiose qui semble se tracer subrepticement entre le sexe, les fleurs et le parfum. Tel que le présageait le titre du recueil, la fleur s'érige en métonyme colossal et incontournable du plaisir. Il est on ne peut plus clair que cet élément est à l'origine de l'émanation qui enivre le poète : la totalité du champ lexical lié aux sensations olfactives devient dès lors une série de métonymes caractérisant l'expansion de l'un des sèmes de «fleur». En outre, la fleur en tant que métonyme du sexe de la femme est un cliché littéraire bien connu qui ne nécessite aucune enquête intertextuelle. Quoi qu'il en soit, ce signe crucial établit une eurythmie entre le plaisir du remugle et le plaisir érotique.

<sup>59</sup> Sappho, Oeuvres complètes, p.22.

Mais ce n'est pas tout : un autre paradigme entre en ligne de compte, et c'est celui de la mort : «ensevelir» (v.6) et «défunt» (v.8). Ainsi, l'aspect tentaculaire de la bipolarisation de «fleur» se trouve de nouveau renfloué et élargi. La fleur, c'est la satisfaction des sens; c'est très probablement ce qui correspond à la possibilité d'assouvir le *désir puissant* ayant émergé au cours du premier quatrain - mais en contrepartie, il s'agit aussi de la beauté (ou de la satiété) destinée à mourir, cette espèce d'éphémère satisfaction qui ne *peut* durer. Ce pôle sera actualisé avec plus de vastitude dans la suite du poème. Le signe poétique «fleur flétrie» annonce la succession de la satiété et de l'insatisfaction qui deviendra de plus en plus explicite.

Pour ce qui est de la troisième strophe, remarquons d'emblée que l'hypogramme du *désir ardent* présente ici une nouvelle occurrence, avec l'anaphore «Je veux» qui insiste sur l'inassouvable aspiration charnelle manifestée par le poète. C'est alors que s'intensifie le pôle plus sombre du signe «fleur» (qui, comme on l'a vu, contient de façon immanente le sème *flétrie* qui lui est juxtaposé), dans la mesure où, une fois l'acte sexuel vécu, la volonté persiste, et c'est ce qui pousse Baudelaire à réorienter l'objet de son désir vers le sommeil. Dans les vers 9 et 10, trois éléments apparaissent cruciaux : la vie, le sommeil et la mort. Or, une espèce de jonction de la dichotomie vie/mort sublime le sommeil en tant qu'état intermédiaire - et de ce fait souhaitable. Il constitue une sorte de point d'osmose parvenant à concilier la vie et l'éveil, ici négativement colorés à cause de la conversion qui favorise l'acte de «dormir», et la mort qui subit une conversion évidemment positive par association au sommeil. Celui-ci est dès lors un signe double porteur d'un marquage positif, qui concentre, actualise et modifie la bipolarisation apparemment radicale qui le compose. Cette agrammaticalité du vers 10, soit le «sommeil aussi doux que la mort», nécessite néanmoins une rationalisation intertextuelle perspicace. C'est un poème de Francisco de Quevedo, éminente figure baroque du Siècle d'Or espagnol, qui poétise le caractère pacificateur du sommeil, ainsi que sa vitale fonction d'exutoire :

¿Con qué culpa tan grave  
sueño blando y suave  
pude en largo destierro merecerte  
que se aparte de mí tu olvido manso?  
Pues no te busco yo por ser descanso  
sino por muda imagen de la muerte. [...]

*Par quelle faute si grave,  
sommeil moelleux et doux  
ai-je pu mériter en un si long exil  
que ton paisible oubli s'éloigne de moi?  
Car en toi, je ne recherche point le repos  
mais plutôt une image muette de la mort.*

no han podido vencer a mis dolores  
las noches, ni dar paz a mis enojos.<sup>60</sup>

*Les nuits n'ont pu ni vaincre mes douleurs  
ni apaiser mes colères.*

D'une part, l'on ne saurait nier la volonté du poète de guérir ses souffrances et d'apaiser son esprit. D'autre part, il est clair que l'aspiration va dans le sens d'une réelle résolution de ses préoccupations, et que le sommeil serait insuffisant s'il n'avait autre vertu que le repos. La quête se concentre sur l'oubli que peut engendrer le sommeil, ainsi que sur l'espèce de léthargie quasi funèbre dans laquelle il nous plonge. Chez Quevedo comme chez Baudelaire, le sommeil est donc réparateur quoiqu'il implique une sorte de fonte mystique avec l'Hadès. Si l'on peut se permettre une première incursion dans le système descriptif du Léthé, il est possible de voir que l'oubli est une composante du passage dans l'au-delà, ce qui ferait du sommeil un avatar du Léthé. Mais ce métonyme semble être infirmé : l'intertexte greffé à notre poème est profondément pessimiste étant donné que le poète évoque sa tragique incapacité à se prévaloir des pouvoirs d'Hypnos. En outre, il est possible que ce soit l'éternité que Baudelaire recherche dans les bras de Morphée, vu ses appétences envers ce non-temps et vu que la mort est éternelle. Quoi qu'il en soit, le sommeil demeure un placebo désenchantant dans la mesure où il ne possède guère la durabilité de son frère Thanatos, et qu'il ne produit pas un oubli aussi puissant que son autre frère mythologique: le Léthé...Baudelaire n'étanche pas plus ses désirs que son prédécesseur ibérique; autant pour l'un que pour l'autre, le sommeil est incarcéré dans le caractère illusoire de ses effets, illusion d'oubli, illusion de soulagement, illusion d'éternité. Ultime remarque : le «Léthé» corrobore l'idée que la mort ne représente pratiquement rien de lugubre ou de morbide dans les Fleurs du Mal.

En ce qui a trait aux vers 11 et 12, il incombe de noter que l'on revient au paradigme sexuel et au blason du corps de la femme qui avait été ébauché dans le deuxième quatrain. Le «beau corps» (v.12) auquel Baudelaire dédie sa fougue charnelle est en fait une nouvelle actualisation de la conversion positive du paradigme monstre tel qu'on l'a soulevé au début. Le futur simple «J'étalerai», en tête du vers 11, révèle une fois de plus l'importance de sa détermination, et accorde au désir un panache inestimable dans le texte : désir sexuel et désir de sommeil s'entremêlent de manière à jamais

---

<sup>60</sup> Francisco de Quevedo, «El Sueño», p.197. C'est moi qui traduis.

inextricable pour notre poète. Avant de clore cette section consacrée au troisième quatrain, il est crucial, de porter une attention méticuleuse sur la comparaison achevant le vers 12. En effet, l'on attendrait une analogie élogieuse du corps féminin avec l'or plutôt qu'avec le cuivre, puisque ce métal-ci n'est ni aussi solide ni aussi précieux que celui-là. Mais, loin d'être dénué de tout intérêt, le cuivre est ainsi élevé au stade de signe double, étant donné que la nature de son système descriptif lui permet d'acquérir un tel statut. Il est relativement simple de se rendre compte du fait qu'il existe un clivage net entre l'apparence du cuivre et sa valeur authentique, et que dans le cadre de ce quatrain, c'est le pôle négatif qui l'emporte. Le corps de la femme, tout comme l'acte sexuel qui lui est intimement associé au niveau sémiotique, sont désormais taxés de facticité. Le cuivre contient un marquage négatif, et il symbolise sa propre structure qui renvoie à l'idée de beauté fallacieuse, et de ce fait, de spéciosité. De la sorte, l'interprétant cuivre nous permet de déduire que le sexe n'est qu'un leurre, un plaisir aussi évanescent que la vivacité de la fleur - et c'est là, précisément, que réside le danger de la crinière fauve. Ce troisième quatrain est donc une superbe actualisation de la dirimante dichotomie Plaisir/Illusion qui avait été exacerbée par «Rêve Parisien».

Abordons à présent la quatrième strophe. Derechef, le paradigme sexuel reparait à travers de multiples images : la «couche» (v.14) en est un métonyme dynamique; de la même façon, la «bouche» et les «baisers» offerts par la femme répondent à ceux que prodiguait le poète au vers 11, et ce sont des signes qui témoignent d'une sensualité éperdue. On peut aussi noter l'importance de l'orifice dans les images blasonnantes que Baudelaire fournit du corps féminin, d'autant plus que l'analogie de la bouche et du sexe de la femme pourrait s'ourdir, les lèvres rappelant les grandes lèvres, et l'essentiel de ces métaphores résidant en leur fonction indicative de la fusion des corps. Cependant, la sexualité contient encore une fois une ambivalence fort tracassante à cause de l'agrammaticalité «l'abîme de ta couche» (v.14). Effectivement, dans tous les cas de figure, l'abîme fait allusion à la mort, que ce soit par le cliché faisant du précipice un lieu de suicide, ou que ce soit littéralement un métonyme de l'Enfer. On y reviendra bientôt. Remarquons de surcroît le paradigme de l'eau, qui est particulièrement apparent dans ces quatre vers. Il rassemble diverses données polarisées soit



négativement (les «sanglots», v.13, correspondant à la douleur du poète), soit positivement : les verbes «engloutir» et «[couler]» (v.13 et 16), et surtout le fleuve «Léthé» (v.16), représentant d'éventuelles guérisons. Dans la mesure où ce paradigme offre soudain des effectifs à profusion, il pousse le lecteur à la lecture rétroactive : en effet, le «je» lyrique parlait de «plonger ses doigts» (v.3) et les jupons étaient «emplis de parfum» (v.5). En réalité, le schéma qui se dessine propose une absorption du liquide (les «sanglots», la bile noire du Spleen) par le liquide lui-même (le «Léthé»). En outre, notons que l'intertextualité présente d'intéressantes combinaisons entre le sexe et le fleuve : «Source d'amour, fontaine de douceur / Petit ruisseau apaisant toute ardeur»<sup>61</sup>. *Ipsa facto*, un signe de nature aqueuse s'impose, et nous postulons, selon la rigueur ruffaterrienne dont nous avons pu nous imbibier, que cet interprétant est le «Léthé».

D'une part, il s'agit de l'un des grands fleuves qui sillonnait les Enfers de la mythologie grecque, ce qui explique sa collocation avec l'«abîme». Cet infernal liquide qui s'épanche incontrôlablement est un nouveau catalyseur du plaisir par le plaisir lui-même (celui de l'acte sexuel), à l'instar du venin secrété par les yeux dans «Le Poison». Ce parangon de l'absorption délectable d'un liquide, variante du thème de la potion magique, devient un cliché poétique idiolectique dans les Fleurs du Mal, et a d'autant plus d'intérêt sémiotique qu'il effectue la collocation du désir (la soif) et de son remède (le liquide surnaturel). L'eau rejoint donc l'Erèbe, et devient ici icône de la passion impure ou satanique. D'autre part, un autre sème est immanent à ce fleuve infernal : celui de l'*oubli*, actualisé en tête du vers 15, et qui est poétisé par un passage virgilien provenant du sixième livre de l'Enéide, où le protagoniste éponyme rencontre feu son père aux Champs-Élysées, accompagné de la Sibylle de Cumès au cours de sa descente aux enfers. C'est alors qu'Anchise, afin de préciser son discours oraculaire sur la postérité de son fils, l'emmène près du Léthé et lui explique ceci : «Les âmes, auxquels d'autres corps sont dus par le destin, boivent à l'onde du fleuve Léthé les eaux quiètes et les longs oublis»<sup>62</sup>. *A priori*, la citation ci-dessus pourrait n'être qu'une simple définition lapidaire de la fonction de ce cours d'eau. En fait, ce sont les «eaux quiètes» qui sont

<sup>61</sup> Guillaume Bochetel, «Le Con», Anthologie de la poésie érotique, p.49.

<sup>62</sup> Virgile, Enéide, Livre VI, vv.717-719, p.146.

particulièrement révélatrices dans le cadre de notre analyse : l'indication du père d'Enée entraîne une collocation cruciale unissant le Léthé, l'oubli, et un autre interprétant sur lequel on a déjà beaucoup insisté : le sommeil, qui contient le *repos* au sein de son système descriptif. De la sorte, lorsqu'on juxtapose l'ensemble des considérations précédentes qui ont trait au sexe, à l'eau et au sommeil, le Léthé s'érige en signe poétique monumental. Une lecture rétroactive supplémentaire, à laquelle on s'adonnera *in extremis*, chapeautera une fois pour toutes la valeur de cet interprétant.

Lançons-nous sans plus tarder dans l'étude de la cinquième strophe, manifestant le *désir ardent* que l'on a repéré dès l'incipit. Notons d'ores et déjà le paradigme du *châtiment*, qui présente une pléthore d'actualisations dans ces quatre vers : «Martyr» (v.19), «obéirai» (v.18), «innocent condamné» (v.19), «supplice»(v.20), ainsi que «destin» et «prédestiné» qui y sont directement reliés. Toutefois, ce paradigme à valeur *a priori* négative, ne demeure guère dans ces connotations péjoratives. En effet, l'on peut constater que l'expansion de l'hypogramme *châtiment* est combinée à une conversion positive de l'ensemble du système. Celui qui se présentait au départ telle une victime n'offre en fait qu'un leurre de désenchantement, étant donné que son état d'esprit est caractérisé par l'oxymore «martyr docile» (v.19) qui devient l'interprétant prépondérant de cette strophe. De façon analogue, l'injustice du châtiment, telle que textualisée par l'antithèse «innocent condamné», est accompagnée d'une conversion de l'hypogramme marqué négativement : «Dont la ferveur attise le supplice» (v.20). Cette propension est en fait une actualisation hyperbolique de la non-résistance («docile») qui avait été suggérée précédemment - et elle possède un intérêt tout à fait poignant. La permutation des marques en devient d'autant plus positive qu'elle certifie la transformation d'une banale nonchalance-indifférence en un choix pur, authentique et conscient du supplice. La structure de cette conversion interpelle un intertexte miltonien fort intéressant, étant donné qu'il corrobore la nécessité baudelairienne de se créer un espace vital afin de respirer le bien-être; il semble que ce lieu soit résolument l'esprit d'un individu. Dans le premier livre de *Paradise Lost*, Satan s'adresse à ses troupes déchues et prostrées, et l'une de ses allocutions évoque la possibilité d'un apaisement psychologique malgré la chute : «The Mind is its own Place, and in itself /

Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n»<sup>63</sup>. Ce passage est inextricablement entrelacé aux élucubrations déclamées par Manfred au moment de son agonie que nous avons citées dans «Rêve Parisien», et il effectue une foncière intériorisation du plaisir. Néanmoins, ceci n'est guère suffisant en ce qui concerne la poétisation de l'interprétant «martyr docile» : en effet, ce signe subsume la signifiante capitale du mot «destin», ce qui n'apparaît pas encore. L'importance de ce terme fataliste est magnifiée d'une part grâce à la répétition destin/prédestiné (v.17-18) et d'autre part par l'allitération en [d] qui ponctue le vers 17. La strophe fait le panégyrique du châtiment. En réalité, ce qui justifie cette inclination est la détermination du poète, qui s'impose le supplice de son plein gré; et c'est la collocation du «destin» et du «délice», absorbés par la forme «martyr docile», qui cristallise et permet d'intellectualiser toutes les agrammaticalités. L'intertextualité solidifiera cette structure sémiotique.

Dans «Le Léthé», le destin est extrêmement polysémique et bipolarisé. Il évoque certes la fatalité; en revanche, ce sème est presque dépouillé de toute connotation dépréciative dans le sens du malheur, étant donné qu'il s'agit là d'une destinée choisie librement, consistant somme toute à transmuter le malheur en bonheur (Milton). Puisse donc dans notre culture littéraire afin de fortifier à la fois la puissance de cette fatalité que le poète s'impose et le caractère cyclique de l'alternance plaisir/souffrance. Invoquons en premier lieu l'intertexte qui poétise l'indissociabilité de la jouissance et de la douleur. N'oublions point que la scène à laquelle nous avons affaire est imbibée de volupté, et qu'à la limite, le raisonnement concessif de Baudelaire est élucidable dans la mesure où un *carpe diem* sexuel est sans doute l'unique solution permettant à l'humeur sanguine de juguler quelque peu l'invasion sournoise de l'humeur mélancolique. D'où cet extrait du Chevalier de la Charette de Chrétien de Troyes qui souligne à merveille l'effet placebo de l'épanouissement sensuel, et donc l'évanescence qui marque le plaisir de sa griffe. Voici Lancelot, dans les bras de Guenièvre:

Le plaisir qu'il éprouve est à tel point doux et bon  
 - Plaisir des baisers, des sens -  
 Qu'il leur advient sans mensonge  
 Une joie et une merveille  
 Telles que jamais encore leurs pareilles  
 Ne furent racontées ni connues [...]

<sup>63</sup> Milton, Paradise Lost, Book I, vers 254-255.

Lancelot fut comblé de joie et de plaisir  
 Pendant toute cette nuit.  
 Mais le jour finit par arriver, ce qui l'ennuie fort  
 Puisqu'il doit se lever d'auprès de son amie.  
 Au lever, il vécut le supplice du martyr parfait  
 Car partir lui parut douloureux à ce point-là  
 Et il en subit un martyr bien grand.<sup>64</sup>

De toute évidence, cet événement crucial du roman de Chrétien renfloue de poéticité notre interprétant désormais textuel de «martyr docile» et sous-tend la vertigineuse succession des deux sensations dont les Fleurs du Mal sont une délicate actualisation. Le second ensemble intertextuel s'imposant à l'égard de notre signe double provient du Manfred. D'une part, il met en relief autant l'aspect mégalomane du désir baudelairien que l'impasse déchirante à laquelle il se confronte. D'autre part, il souligne derechef la possibilité de réaliser cette volonté de puissance au sein de l'indépendance spirituelle d'une personne ayant choisi de se transcender par autotélisme. Dès lors, nous présentons deux passages, le premier étant un commentaire émanant de deux esprits à l'égard du protagoniste :

*A Spirit* - He is convulsed; this is to be mortal  
 And seek the things beyond mortality  
*Another Spirit* - Yet see, he mastereth himself and makes  
 His torture tributary to his will.<sup>65</sup>

En ce qui concerne le second passage, nous renvoyons notre lecteur à la page 60 où nous l'avons cité parallèlement à «Rêve Parisien»; il est notamment efficace par le fait que Manfred déclare à l'Esprit qu'il ressent «A torture which could nothing gain from thine». Dans son exaltante intensité, Manfred symbolise l'homme ayant porté à leur paroxysme les capacités humaines de maîtrise de son propre destin, et dont l'accomplissement brésille partiellement l'angoisse existentielle. Comme le célèbre *overreacher* de Lord Byron, Baudelaire immole tout risque de vie prosaïque à sa fulgurante et fulminante aspiration de puissance où gîte le plaisir.

Tâchons d'être expéditif dans la lecture de la dernière strophe. On retrouve d'une part le paradigme de la sensualité (à arrimer bien entendu à celui de la sexualité), à travers le verbe «sucerais» (v.21) et surtout avec la poursuite du blason de la femme qu'incarne le métonyme «gorge» (v.23). Le sens littéral de «gorge» pourrait être un

<sup>64</sup> Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette, vers 4692-4709.

<sup>65</sup> Lord Byron, Manfred, Act II, Scene IV, 158-161.

métonyme de la bouche et donc de l'orifice, ou correspondre à la voix de la femme à cause du terme «aiguë». Mais il y a ici cas de surdétermination du mot, du fait de la féminité du corps blasonné : la gorge en tant que métonyme des seins d'une femme est un cliché littéraire productif et notoire. Dès lors, il est possible de conclure sur les «bouts charmants» (v.23) dont il est question : il s'agit très probablement des mamelons de sa maîtresse, auxquels il s'abreuve. L'alliage de la sexualité, de la beauté et de la féminité est nécessaire afin que le poète puisse étancher sa soif et absorber le «nepenthès» ou encore «la bonne ciguë» (v.22). Il n'est pas ardu d'intellectualiser que l'intérêt de ces végétaux est issu du breuvage que l'on en extrait. En effet, le népenthès est déjà prôné chez Homère<sup>66</sup> à travers la figure convoitée de la belle Hélène, puisque l'élixir que l'on concoctait à partir de cette plante était considéré tel un remède miracle contre la douleur et la tristesse. Par ailleurs, la ciguë fournit aussi une substance liquide, mais qui, elle, est fatale - il suffit de songer à Phèdre qui se suicide avec cette potion : «J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines / Un poison que Médée apporta dans Athènes»<sup>67</sup>. Quoi qu'il en soit, l'essentiel est de remarquer que le paradigme du liquide est fortement bipolarisé : breuvage qui ragaillardit / breuvage de mort. De plus, on peut en déduire que ces images s'inscrivent à leur tour dans l'interprétant central du texte, qui se trouve à être le titre lui-même : le Léthé. Il devient manifeste que l'oubli dans lequel le poète désire ardemment se «noyer» est en fait motivé par la douleur de vivre qu'il éprouve. Accordons de nouveau une oeilade à Manfred : ce personnage consacre aussi une place très importante à l'oubli, et met donc en relation le Léthé-enfer et le Léthé-destin; en effet, lorsque les esprits lui demandent de leur révéler son désir le plus viscéral, il répond «Forgetfulness»<sup>68</sup>. Enfin, notre compétence littéraire nous permet de fournir l'intertexte suivant comme étant l'hypogramme le plus vaste du signe poétique «Léthé», qui en devient instantanément interprétant lexématique et interprétant textuel. Le marquage plutôt négatif du fleuve de l'oubli est en fait converti par l'auteur des Fleurs du Mal : le plaisir savouré par l'absorption de ce liquide est une conversion positive du début de «Ode to a Nightingale» de Keats, où le Léthé semble engendrer une odieuse

<sup>66</sup> Homère, Odyssée, Chant IV, 220 et sq.

<sup>67</sup> Racine, Phèdre, Acte V, scène 7, vers 1637-38.

<sup>68</sup> Lord Byron, Manfred, Act I, Scene III, 136, p.722.

torpeur :

My heart aches, and a drowsy numbness pains  
 My sense, as though of Hemlock I had drunk,  
 Or emptied some dull opiate to the drains  
 One minute past, or Lethe-wards had sunk.<sup>69</sup>

*Hemlock* correspond à la ciguë, et sa présence dans l'intertexte poétise de plus belle le dernier quatrain. Polarisé positivement dans notre poème, le Léthé demeure à l'état d'un beau rêve qu'il n'est pas possible de maintenir continuellement, et qui n'est immortel que dans l'onirisme : le cuivre n'est pas or, et la fleur n'a de beauté que dans son extrême évanescence...

Et l'éventuelle matrice, où l'on voit poindre la croyance baudelairienne en une extraction méticuleuse et acharnée du plaisir à partir de quoi que ce soit :

### **J'ai choisi la précieuse et éphémère volupté pour adoucir mon âme**

Lord Byron (maîtrise du Destin)	Góngora/Gautier (beauté perfide)	Chrétien de Troyes (CYCLE PLAISIR / MARTYRE)	Quevedo (conversion positive de la mort / désir de repos)
	Keats (façade négative du Léthé-placebo)		Virgile (oubli)
	Le Plaisir catalyseur de lui-même		
Pouvoir de la volonté	Morale du <i>carpe diem</i>		
<i>Martyr docile</i>	Limites de la volupté	<i>Sommeil aussi doux que la mort</i>	

---

<sup>69</sup> Keats, «Ode to a Nightingale», vers 1-4.

### 3. Analyse de «L'Horloge»

Afin d'approfondir et de sédimer nos hypothèses quant à l'interdépendance du plaisir et de la douleur, il est essentiel de mettre en application la méthode riffaterrienne à «L'Horloge», ultime poème de «Spleen et Idéal», qui émet un lugubre glas et jette une lumière blafarde sur la conception existentielle de Baudelaire dans les Fleurs du Mal. Si effectivement, ce poème est sans doute celui de toute notre étude qui possède le nombre le plus restreint d'actualisations et de métonymes orbitant autour de notre notion, il est néanmoins essentiel afin de définir concisément et efficacement l'autre côté du miroir où se mire le plaisir.

Les deux premiers vers font surgir plusieurs agrammaticalités auxquelles il ne nous sera réellement possible de fournir l'exégèse qu'en fin d'analyse, après avoir mis en lumière les deux interprétants soutenant toute la structure sémiotique de la pièce. L'incipit éploie en fait un système descriptif plutôt insolite de l'Horloge, étant donné qu'il lui affuble le métonyme de «dieu» (v.1), puis la désigne par la synecdoque «doigt» (v.2), pour enfin lui conférer la capacité de s'exprimer à travers le «[dire]» (v.2). L'Horloge apparaît successivement telle une divinité, comme une allégorie encore énigmatique, pour atteindre le stade de prosopopée; en plus de ces trois transgressions mimétiques émerge une autre agrammaticalité dont la résolution est tributaire de la lecture rétroactive ; le masculin «dieu» attribué à un mot grammaticalement féminin, «L'Horloge».

Les vers 3 et 4 actualisent le système descriptif du *tir à l'arc*, dont l'expansion est d'emblée évidente grâce à la présence du mot «cible» (v.4) qui n'appartient *a priori* à aucun autre registre; cet objet présuppose un verbe d'action, «se planter» (v.4), qui génère l'image hypogrammatique de la flèche qui y est dirigée. Après quoi, on peut aisément noter les substitutions analogiques que le vers 4 fait du vers 3; les flèches sont en réalité les «vibrantes Douleurs» (v.3) et la cible correspond au «coeur» de tout homme. De plus, il est possible de noter l'équivalence sémiotique existant entre le coeur et la cible, dans la mesure où ils sont entrelacés par le partage de l'hypogramme chromatique *rouge*. Il suffit de songer par exemple à l'importance de cette couleur dans les arènes de corrida pour déduire que la similitude signifiante des deux mots outrepass

largement cette simple indication de teinte : l'hypogramme qu'ils ont réellement en commun serait en fait *élément qui suscite la violence*. Etant donné que ce sème appartient naturellement à «cible» et non à «coeur», c'est ce terme-là qui s'impose comme interprétant, *a fortiori* qu'il est totalement surdéterminé par un intertexte gautierien provenant d'un poème dont Baudelaire s'est fait ici l'épigone du titre. Il s'agit de «L'Horloge» du recueil España :

Oui, c'est bien vrai, la vie est un combat sans trêve,  
Un combat inégal contre un lutteur caché  
Qui d'aucuns de nos coups ne peut être touché;  
Et dans nos coeurs criblés comme dans une cible  
Tremblent les traits lancés par l'archer invisible.<sup>70</sup>

La glose intertextuelle exhausse la valeur de notre interprétant textuel dans la mesure où il invoque un passage qui supplée au manque sémantique du poème de départ. C'est qu'en fait, le système descriptif du tir à l'arc était lacunaire, puisque le texte occultait la présence d'un élément essentiel à l'expédition de la flèche : l'archer, qui est doublement invisible, autant mimétiquement car c'est l'intertexte qui le fait poindre, que sémiotiquement car il s'agit d'une abstraction, le Temps. En outre, le caractère incessant de ces odieuses algarades, que l'analyse ne pourra certifier qu'au troisième quatrain, est déjà poétisé par ces vers de Gautier.

La seconde strophe s'ouvre sur une allégorisation de notre topos, affublée de certains éléments de son système descriptif que l'on a mis en relief, et en particulier son évanescence que l'on aperçoit par l'épithète «vapoureux» (on songe aux effets subversifs du vin dans le «Poison»). Sa fuite est toutefois alarmante, et la prosopopée semble avoir pour rôle d'en rappeler l'imminence aux êtres qui l'écoutent. Les marques temporelles de l'avenir, soit l'adverbe «bientôt» (v.4) et l'emploi du futur simple «fuira» (v.5) confèrent à l'Horloge un pouvoir oraculaire dans son aspect le plus inéluctable - ou plutôt inexorable car la prophétie est affligeante, elle est prononcée avec un phlegme quasi engourdissant, et elle condamne le plaisir à la désagrégation. Il est important de remarquer la nouvelle expansion reçue par le Plaisir au vers 6 : la sylphide. Cette figure devient un signe fonctionnel afin de faire pénétrer une intertextualité de type mythique dans le poème. Cette créature quasi divine fut portée aux nues par le romantisme français, fût-ce chez Chateaubriand où dans le ballet de Nourrit.

<sup>70</sup> Gautier, España, «L'Horloge», vers 18-22.



Incarnation de la femme idéale, de la beauté insurpassable dont on ne peut se lasser, la sylphide représente néanmoins le rêve inaccessible en dépit de l'éréthisme jouissif qu'elle peut engendrer - en ceci, elle s'intègre très bien au cercle des métonymes de notre notion, tout en accentuant la dichotomie Plaisir/Douleur qui sous-tend clairement les quatre premiers vers du monologue. Le plaisir se dissoudra en fumerolles au moment inévitable du départ de la sylphide, et l'horloge se plaît à pérorer qu'il sera remplacé par les prochaines «Douleurs».

Aux vers 7 et 8 apparaît le cliché littéraire de la voracité du temps, ce qui permet d'ores et déjà d'affirmer que cette entité était bel et bien le cruel archer. Les Douleurs se substitueront au plaisir, soit; cependant, il fallait encore que l'on comprît pourquoi, et la rationalisation est ici faisable à partir du moment où il y a interaction entre «Chaque instant» (métonyme du temps) et chaque «morceau du délice» (métonyme du plaisir, v.7). Le cliché puise ses sources dans le légendaire épisode grec qui a inspiré la fascinante peinture noire de Goya : celui de Cronos qui dévore ses enfants. Mais le signe central que représente désormais le verbe «dévorer» fait aussi appel à un autre intertexte qui lui seul permettra de saisir la signification de ce mécanisme dans toute son étendue. C'est le passage suivant de Paradise Lost qui est sous-jacent au vers de Baudelaire, étant donné qu'il fait de la mort un agent dynamique et destructeur au service du temps. C'est ainsi que Sin s'adresse à son fils Death, qu'elle eut incestueusement de Satan :

And whatever thing  
The Scyth of Time mows down, devour unspar'd  
Till I in Man residing through the Race  
His thoughts, his looks, words, actions all infect  
And season him thy last and sweetest prey.<sup>71</sup>

L'installation du temps parmi les créatures terrestres est la plus grande conséquence punitive qui découle de la Chute de l'Humanité racontée dans le livre IX. Il apparaît avec limpidité que la Mort elle-même, pourvue de la puissance que lui accorde l'allégorie, préside à l'avènement de la temporalité - ou du moins de son édacité. Cet intertexte s'impose d'autant plus qu'il est sémiotiquement plus efficace de structurer le poème sur une opposition mort/vie que sur Temps/Vie étant donné que le vers 8 est indéniablement une périphrase faisant référence à la longueur d'une existence humaine. Chez

<sup>71</sup> Milton, Paradise Lost, Book X, vers 605-609.

Baudelaire, toutefois, le Temps remplace la Mort en tant qu'agent actif de la destruction du Plaisir, déjà aveuli à cause du remords chrétien issu de la perte du Paradis.

En abordant le troisième quatrain, l'oeil du lecteur est aimanté par la profusion d'éléments qui gravitent autour du nucleus *temps, mesure du temps*. Constitué par les allégories «Seconde» (v.9), «Maintenant» (v.11) et l'épithète «rapide» (v.10), ce paradigme ravale de la même façon le terme «instant» de la strophe antérieure. Il est essentiel de constater que l'ensemble de ses composantes sont reliées et enserrées à l'hypogramme *brièveté*, incluant «Maintenant» étant donné que cette personnification ne fait point allusion à un présent dilaté mais plutôt à un moment unique dans toute sa fugacité. C'est pourquoi, même au niveau de l'instantané, l'agression du temps ne peut être éludée, et il semblerait que chaque Seconde qui passe imprime sa griffe sur l'existence humaine et qu'elle l'exulcère. Le dommage temporel ne laisse strictement aucun répit, ce dont on voit l'expression au vers 9 par l'intermédiaire de cette précision mimétiquement intempestive du «Trois mille six cent fois par heure», qui conforte la force poétisante de l'intertexte de Gautier dont on a précédemment parlé, et surtout de son heureuse formule de «combat sans trêve». La lecture rétroactive permet d'ailleurs d'élucider un paradigme morbide de la consommation dont le système descriptif du tir à l'arc aux vers 3 et 4 était une première actualisation. Consolidé par le verbe «dévorer», ce code de la consommation culmine dans l'expressivité poignante et terrifiante du vers 11 : «Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde». L'élément manquant de cet avatar effroyable du code de l'absorption est derechef l'agent de la voracité. La «trompe», qui en est une synecdoque, met en lumière le fait que cet acteur essentiel de la corrosion de l'existence est en fait l'«insecte» (v.11). Celui-ci s'érige en icône de la fugacité temporelle et des dégâts progressifs et cumulatifs qu'elle a pour corollaire. Cette transfusion de signifiante s'effectue par l'intermédiaire de l'équivalence hypogrammatique mettant en parallèle la petitesse physique de l'insecte et la petitesse temporelle des indications. L'érosion microscopique de chaque instant-insecte s'avère grave vu la myriade incalculable de ces algarades tout d'abord quasi négligeables. L'excoriation de la vie - et donc du plaisir qui lui est corrélé depuis la deuxième strophe - par la trompe funeste d'un insecte fait de ce dernier un interprétant

majeur qui interpelle un poème de Keats pour sa rationalisation poétique. Voici ce qu'on lit dans la troisième partie de «Ode on Melancholy» :

«and aching Pleasure nigh / Turning to poison while the bee-mouth sips»<sup>72</sup>

Ce bref passage poétise de plus belle les vers 3 à 6 dans la structure dichotomique plaisir/douleur qui les soutient, a *fortiori* puisque sur le plan mimétique, et la flèche perfide et l'abeille possèdent un dard sournois - il y a donc ravalement sémiotique total. De surcroît, les vers de Keats corroborent l'idée que chaque moment qui défile est un destructeur potentiel de plaisir (celui-ci n'ayant guère de durabilité, ni même de laps défini) ou du moins qu'il correspond à l'anéantissement, quoique microscopique, d'une possibilité de jouir étant donné que la vie détient un instant de moins à offrir. Dès lors, le plaisir subit une perpétuelle menace, et l'on se rend bien compte que celle-ci est d'ordre psychologique avant tout (malgré cette description en code physique) d'une part d'après l'intertexte keatsien, et d'autre part à cause du bourrèlement pénible engendré par la kyrielle infinie de «Souviens-toi» murmurés par chaque unité temporelle qui se dissout.

La quatrième strophe commence par un vers polyglotte - si l'on peut s'exprimer ainsi - qui actualise la formule «Souviens-toi» à trois reprises, en anglais, en français et en latin. Cette extrême expansion, qui exacerbe la catachrèse puisqu'elle se déploie sur l'espace restreint d'un alexandrin, relance avec vivacité la lecture rétroactive par laquelle on est amené à percevoir le caractère anaphorique de cette expression cruciale qui avait surgi au début même de la tirade de l'Horloge, et que l'on avait aussi rencontré dans le discours direct de la Seconde. Le «Souviens-toi» proféré par cette allégorie de l'infime temporel est d'ailleurs un cas poétique assez remarquable de mise en abyme, qui évoque à une échelle miniature ce que l'horloge pérore à l'échelle macroscopique, et synthétise de façon eschatologique. Cette récurrence phénoménale en fait un interprétant lexématique majeur, l'un des deux signes poétiques structurant toute la charpente du poème. On en rationalisera la signifiante *in extremis*. Quoi qu'il en soit, le plurilinguisme de l'horloge, ainsi que le vocatif par lequel elle s'adresse au «mortel folâtre» (v.15), confèrent incontestablement la caractéristique d'universalité à ses propos et à leur portée; et cette universalité est grimaçante étant donné qu'elle définit la

<sup>72</sup> Keats, «Ode on Melancholy», vers 23-24.

condition humaine par son rapport de soumission au temps. C'est la raison pour laquelle il incombe de savourer le plaisir au maximum; mais pour ce faire, il est indispensable d'être actif à cet égard, d'après cette nécessité que décrète l'horloge qu'il faille «extraire l'or» des «minutes» (v.16). Ce métal précieux s'intègre dans les deux paradigmes du luxe et de la solidité, corrélés par l'hypogramme *préciosité* qui décrit le plaisir dans «Rêve Parisien»; en tant que métonyme de notre notion, l'or soulève l'idée que les minutes présentent de vastes possibilités de jouissance dont il faut être capable de se prévaloir. La collocation du temps et de l'or, fondée sur leur extrême valeur, est un cliché littéraire dont on peut trouver un bel exemple chez Young dans sa deuxième série de «Night Thoughts» : «Where is that thrift, that avarice of TIME, / (O glorious avarice!) thought of death inspires, / As rumor'd robberies endear our gold? / O Time ! than gold more sacred»<sup>73</sup>. L'essentiel est de percevoir la conception dynamique du plaisir baudelairien telle qu'elle est exposée dans «L'Horloge»; le temps a beau être dangereux, il offre tout de même des potentiels de délectation, en dépit du fait qu'ils soient frêles.

En parvenant au cinquième quatrain, nous ne pouvons être que frappés par les deux nouvelles actualisations du leitmotiv «Souviens-toi» dont la signifiante ne peut qu'être monumentale. Par ailleurs, on remarque facilement la présence du système descriptif de la *loterie*, à travers le terme de «joueur» (v.17), métonyme supplémentaire du Temps, ainsi que par les deux verbes «[gagner]» et «tricher» (v.18) bien entendu présumés par l'expansion de ce système. Cependant, cette tombola n'est pas plus authentique que mimétique dans la mesure où tout est perdu d'emblée, et même par anticipation pour les êtres humains. La toute-puissance du temps, secondée par le pouvoir de la mort, ne peut qu'être écrasante et en quelque sorte injuste malgré le fait qu'il ne «triche» pas. Comment se fait-il donc qu'il soit perpétuellement et universellement victorieux? La réponse est dans ce passage du Don Juan de Lord Byron : «But, *carpe diem*, Juan, *carpe, carpe* ! / [...] Life's a poor player»<sup>74</sup>. Ainsi signifiée, la faiblesse de la vie justifie qu'elle ploie misérablement la tête sous les attaques pernicieuses du temps qui la corrode. Il en découle que la

<sup>73</sup> Young, Night Thoughts, II, vers 25-28.

<sup>74</sup> Lord Byron, Don Juan, Canto XI, 86, p.418.

dichotomie vie/mort se superpose et éclaire en partie à plaisir/douleur. D'où l'incursion intertextuelle patente d'une morale du *carpe diem*, sous-entendue par l'extraction minière de l'or des minutes, et qui s'avère fondamentalement nécessaire de par sa fonction émolliente. Les vers 19 et 20 mettent l'accent sur les conditions cruelles qui caractérisent la vie de tout mortel, en faisant particulièrement valoir le caractère incessant des attaques du temps, ce qui ramènerait au «A chaque minute, il me semble que je m'eschape», ou encore à «Tout ce que vous vivez, vous le desrobez à la vie»<sup>75</sup>, fameuses sentences de Montaigne. Les clichés littéraires corrélant la vie au jour et la mort à la nuit sont sémiotiquement ravalés dans le signe «gouffre» où sont en outre inclus les paradigmes chrétiens qui sous-tendent la fin du poème. Nouveau métonyme de l'Enfer, le gouffre tisse un lien rétroactif entre le deuxième et le cinquième quatrain car l'on est amené à rationaliser les réflexions ici émises en tant qu'un avertissement de l'horloge aux hommes qui seront éventuellement dévorés par Death et subiront les éternels tourments de la damnation. En portant nos regards vers la dernière strophe sans quitter complètement la précédente, on aperçoit graduellement l'expansion du système descriptif de la justice chrétienne. Le péril que constitue le monstre Death pèse telle une malédiction redoutable sur tous ceux qui auraient laissé «vierge» la «vertu» (v.22) puisque ceci présuppose leur complaisance dans le vice. Terme profondément religieux, le «repentir» (v.23), allégorisé lui aussi, met en lumière le démantèlement de toutes les ressources dont sont théoriquement pourvus les hommes afin de s'absoudre. Ce qu'il y a de foncièrement terrifiant dans ce monologue de l'horloge, c'est l'absence de place pour une éventuelle rédemption, car de toutes façons, «il est trop tard» (v.24). Tout semble prédestiné à partir du moment où la chute originelle a déclenché l'installation du Temps sur la Terre. Ainsi surgit une ultime agrammaticalité, étant donné que la *doxa* chrétienne ne semble plus présider à la logique sémiotique idiolectique du poème. L'inexorable a supplanté le libre arbitre dans sa définition chrétienne, et dévoile la tergiversation épistémologique qui frappe ici le poète des Fleurs du Mal : «L'Horloge» est un poème où le christianisme et le paganisme grec s'extravasent de manière parfaitement insoluble. C'est pourquoi, malgré le système descriptif du Jugement dernier, c'est la «clepsydre» qui impose sa densité signifiante

<sup>75</sup> Montaigne, Essais, I, 20, «Que philosopher, c'est apprendre à mourir», pp.133 et 138.

dans cet ultime tronçon. Cette horloge à eau dont l'aspect exact n'a cessé de se transmuter au fil des époques, était entre autres utilisée par les Anciens afin de mesurer le temps de plaidoirie que détenait chaque parti afin de défendre son point de vue. A cet égard, la clepsydre absorbe l'ensemble du système centré sur *Jugement dernier*, étant donné que par delà le fait qu'elle soit un métonyme de l'objet devenu prosopopée, par delà ces présupposés culturels dénotant l'importance de la conception antique de l'univers, elle devient l'icône du contexte judiciaire de nature divine auquel on a affaire à la clause. De façon analogue, la clepsydre est un métonyme de la vie, de la «saison» possédée par chacun, et son épuisement symbolise dramatiquement la fuite du temps dans ce qu'elle a de plus impossible à estomper. Enfin, elle correspond à une actualisation surrogatoire du code de l'absorption, ayant le liquide pour corollaire; on évoquera ceci dans la synthèse.

Enfin, il nous reste à mettre en lumière les deux interprétants monumentaux subsumant toute la signification du poème. On a déjà évoqué le premier, le «Souviens-toi» récurrent dont il faut à présent élucider la poétisation. A cet égard, la surdétermination atteint son paroxysme étant donné que ce signe poétique est entièrement étayé par un intertexte unique ayant lui aussi une nébuleuse admonestation temporelle pour pilier structurel : il s'agit du «Raven» d'Edgar Allan Poe, célèbre parmi ses oeuvres et traduit par Baudelaire lui-même. Le perfide et allégorique corbeau autour duquel se déroule la scène de ce poème est sémiotiquement très apparenté à l'Horloge étant donné que d'une part le «placid bust» sur lequel il se perche rappelle l'épithète «impassible» du début. De surcroît, il est évidemment «sinistre» à cause du cliché qu'a fait la langue française de la collocation de cet épithète et de cet oiseau, et il est «effrayant» car Poe est terrorisé. Cependant, si ceci n'est que partiellement satisfaisant, il est nécessaire de constater l'hyperpoétisation du «Souviens-toi» par son «Nevermore» croassé; et ceci me permet de rationaliser sans vergogne le marquage foncièrement négatif de ce signe apparemment double, qui pourrait *a priori* faire allusion à un bonheur ou à un malheur passé. En fait, le «Nevermore» déconstruit totalement la dichotomie plaisir/douleur car elle est transcendée par le passé qui se présente plus que jamais comme étant irrécupérable. Il importe peu que l'allégresse

vécue par le «je» lyrique poésique avec Lenore ait réellement existé : seule la douleur subsiste au sein des réminiscences, et elle résulte en une incoercible et envahissante sensation d'irréversible que le poète ne peut éluder. Symbole ambivalent du Malin, le Corbeau cristallise l'avenir du poète dans la damnation en surplombant son âme avec un phlegme tyrannique :

And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming  
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor  
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
 Shall be lifted - nevermore!<sup>76</sup>

Quoi qu'il en soit, cet oiseau, déjà maléfique par ses sèmes, accroît le caractère non seulement périlleux et agressant du Temps, mais l'aspect littéralement pernicieux de son infiltration épidémique, de sa puissance endémique et de sa portée pandémique.

Jolie, notre allitération éclairant un paradigme dont le nucleus est *maladie grave*. Mais ce n'est pas tout : dans l'éclectisme des fonctions accaparées ici par l'horloge, le Corbeau n'est pas suffisant. Ce sinistre démiurge ressemble davantage à un émissaire qu'à une divinité métamorphosée. Au nom de la collocation agrammaticale Horloge-dieu (et non déesse) et à cause de la nécessité du *carpe diem*, nous convoquons un dernier intertexte afin de poétiser ces clefs de voûte : la fameuse «Relox de Campanilla»<sup>77</sup> de Francisco de Quevedo. Les attributs de cette machine ourdissent d'emblée les liens intertextuels requis tout en étayant et la prosopopée et la placidité de cet objet patibulaire qui allie «Sonora voz a docto movimiento»<sup>78</sup> (*une voix sonore accompagnée d'un docte mouvement*). Par ailleurs, la fonction de l'horloge apparaît désormais comme profondément oraculaire, notamment à partir de ce passage qui, en plus de souligner la fatalité des avertissements, poétise le «Souviens-toi» lui-même jusqu'à un certain point :

Máquina en que el artifice [...]  
 mostro más providencia que osadía,  
 fabricando en metal disimuladas  
 advertencias sonoras repetidas,  
 pocas veces creídas  
 muchas veces contadas.<sup>79</sup>

Machine en laquelle l'artisan  
 montra plus de providence que d'audace  
 en fabriquant dans le métal de dissimulés  
 avertissements sonores et répétés,  
 peu de fois crus  
 mais de nombreuses fois racontés.

<sup>76</sup> Poe, «The Raven», p.29.

<sup>77</sup> Ce titre pourrait se traduire par «Horloge à Clochette». Cette ancienne graphie de «relox» a bien entendu été remplacée depuis par «reloj».

<sup>78</sup> Quevedo, «Relox de Campanilla», vers , p.205.

<sup>79</sup> *Ibid.*, vers 15 à 21. Traduction fort pragmatique de moi.

Ces vers insistent particulièrement sur le mauvais usage que font les hommes du potentiel utile et positif des objurgations de l'horloge, tout en poursuivant la forte bipolarisation du signe-titre par l'évocation du danger de ne pas l'écouter. Ils corroborent, de plus, le caractère prophétique (et donc très païen) du leitmotiv acharné que claironnent les instants. Dès lors, le plaisir devient crucial en dépit de son évanescence, et malgré l'accroissement perpétuel du poids de la mort :

La hora irrevocable que dio, lloira;	<i>Pleure l'heure irrévocable qui est passée;</i>
Preven lo que ha de dar,y la que cuentas;	<i>Prévient celle qui viendra et celle que tu</i>
	<i>[comptes;</i>
Lógralo bien, que en una misma hora	<i>Profites-en, savoure-la, car en la même heure</i>
Te creces y te ausentas. <sup>80</sup>	<i>Tu grandis et tu disparais.</i>

Cette fin de citation est sémiotiquement très pertinente car elle structure l'horreur du mouvement général de la vie. Mais pourquoi l'horloge n'est-elle pas une déesse plutôt qu'un dieu? Comment se fait-il qu'elle semble admonester avec magnificence, si de toutes façons, elle se plaît à affliger? Et pourquoi semble-t-elle elle-même détenir cet inexorable pouvoir? C'est qu'elle n'est point l'apôtre du temps : elle en est l'incarnation; elle est son équivalent sémiotique; elle est le truchement de Cronos qui ne renoncera jamais à la toute-puissance :

y en traje de reloz llevas contigo	<i>et sous les traits d'une horloge, tu transportes</i>
	<i>[avec toi,</i>
del mayor enemigo	<i>du plus grand ennemi</i>
espía desvelada y elegante. <sup>81</sup>	<i>un élégant espion qui ne dort jamais.</i>

Il est facile de constater que «L'Horloge» absorbe la totalité de la signifiante de «L'Ennemi». Destructrice du plaisir et menace continue, l'horloge est le plus charmant visage qu'ait pu trouver le dieu félon qui s'en déguise. Et Matrice !

### **Cronos admoneste les hommes du fait qu'il engloutit leur vie sans répit**

Quevedo (menace perfide)	Milton (destruction)	Keats
Poe (objurgation)	Gautier (agression)	(exulcération)
Poe (douleur/destruction du plaisir)	Lord Byron (faiblesse)	
	Quevedo (nécessité du <i>carpe diem</i> )	

Quevedo (prosopopée)

*L'Horloge Souviens-toi*

Vacillation épistémologique

La douleur domine le plaisir

<sup>80</sup> Quevedo, «Relox de Campanilla», vers 25-28, p.205. Traductions personnelles.

<sup>81</sup> Ibid., vers 32 à 34.



### 3. Synthèse

Les trois analyses que nous venons de mener agissent comme une confirmation nécessaire de la valeur des dichotomies que nous avons mises en relief auparavant. Toutes acquièrent davantage d'épaisseur, dans la mesure où les agents nuisibles au plaisir sont de nature beaucoup plus claire à partir de maintenant. La dichotomie Plaisir/Douleur, que l'on avait annoncée par le frontispice de notre chapitre, prédomine nettement dans tous les cas. Si cette antithèse peut sembler n'être qu'une lapalissade dérisoire à la base, elle s'érige en bipolarisation très efficace sur le plan sémiotique - et je dis bipolarisation, étant donné la coexistence des deux pôles, et malgré le fait que l'activation de l'un occulte la résurgence de l'autre, mais que la vie n'est conçue par Baudelaire que dans cette alternance. Dichotomie insoluble, sa vivacité en fait un cycle parfaitement impossible à juguler, dont l'avatar principal s'incarne dans la sous-opposition Plaisir/Martyre, qui atteindra son paroxysme de signifiante dans «Lesbos». «Rêve Parisien» a démontré le caractère abrupte et déchirant de ce cycle; «Le Léthé» a mis en lumière l'idée qu'en dépit du harcèlement qu'il engendre, ce cycle était désormais assumé, accepté par le «je» poétique, et qu'il était indispensable, ne fût-ce que pour goûter à son versant positif; enfin, «L'Horloge» a permis de faire valoir son aspect profondément obsessionnel, inexorable et incessant. L'alternance dont on a parlé provoque la nécessité d'une morale personnelle, amoral et latitudinaire qui est directement inspirée par l'antique *carpe diem*, le fait qu'elle soit coercitive est exacerbé par «L'Horloge», étant donné qu'à l'antithèse préliminaire Plaisir/évanescence se superpose la dichotomie allégorique et dynamique Plaisir/Temps, de laquelle tenteront de s'affranchir définitivement les deux derniers poèmes de notre étude. De surcroît, le groupement que nous venons d'analyser a permis de souligner l'extrême efficacité sémiotique du code de l'absorption, reliée au crucial paradigme du liquide. Dans les Fleurs du Mal, le plaisir est ingéré, mais il s'évanouit aussi par l'ingestion qu'en orchestre un agent extérieur. Que se soit le vin du souvenir, l'opium et le poison, le fleuve Léthé lui-même ou encore la ciguë, le plaisir est bu, absorbé; mais il disparaît lorsque succonné par la perfide Seconde. Le code de l'absorption est donc primordial dans la définition existentielle du plaisir, celle de sa vie et celle de sa mort.

## CHAPITRE V

### LE PLAISIR ET SA TRANSCENDANCE

#### 1. Analyse d'«Hymne à la Beauté»

Au fil de cette étude où l'on privilégie l'intégration progressive des conclusions, l'ultime segment est bien entendu le plus essentiel et le plus pertinent. Ceci ne peut que s'accroître avec la densité intertextuelle des deux poèmes qui en font l'objet, ainsi que grâce à la vénération que je leur porte. Rarement analysé en tant que pivot analytique ou critique, «Hymne à la Beauté» détient pourtant une prépondérance tentaculaire en regard de toutes les principales dichotomies fondatrices de l'univers baudelairien. Par ailleurs, ce chapitre s'attachera à auréoler l'importance sémiotique de «Lesbos», la plus longue pièce de notre corpus. Condamné, rejeté dans les épaves, puis presque entièrement délaissée par la critique baudelairienne, j'ai décidé ici d'inverser cette négligence draconienne, en conférant à ce poème superbe le trône de mon cheminement sémiotique. Par delà la confirmation des conclusions antérieures, par delà un élargissement final de la définition du plaisir, les deux pièces qu'il reste à traiter offrent une glèbe merveilleusement prolifique pour saisir l'organisation épistémologique qui préside au Fleurs du Mal.

L'incipit d'«Hymne à la Beauté» est constitué par une étrange interrogation dont la récurrence et les variations intratextuelles soulignent le poids signifiant: «Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,/O beauté» (v.1-2). Cette question actualise l'entrelacement des deux données centrales contenues dans le titre du recueil : la dichotomie bien/mal et l'ambiguïté du beau. D'ores et déjà, la liturgie poétique de la

déesse indique sa bipolarisation, et l'herméneutique que j'élaborerai tâchera d'élucider la signifiante de cette ambivalence qui plane, ainsi que de la trancher. De plus, deux chiasmes successifs approfondissent le hiatus définitoire de la Beauté, en valorisant tour à tour le Bien puis le Mal :

Viens-tu du <i>ciel</i> profond ou sors-tu de l' <i>abîme</i> ,	Bien/Mal
O Beauté? ton regard, <i>infernal</i> et <i>divin</i>	Mal/Bien
Verse confusément le <i>bienfait</i> et le <i>crime</i>	Bien/Mal

On devine que cette bipolarisation même est un interprétant de premier ordre, mais dont la résolution ne pourra aboutir qu'*in extremis*, après avoir constaté et intertextuellement rationalisé les métamorphoses que subit l'interrogation initiale. En dépit de ces premières tergiversations de la signifiante, on peut toutefois affirmer le caractère divin de la beauté, du fait de l'allégorie, mais *a fortiori* du fait de l'invocation au vers 2 qui lui infuse les hypogrammes de *sacré* et d'*entité vénérable*. Par cette apostrophe apologétique, la Beauté se substitue à la femme louée dans «La Chevelure»; par l'agrammaticalité de son «regard qui verse», elle se substitue à l'Ève satanique du «poison». Il serait oiseux de recommencer la rationalisation de ce bris mimétique, étant donné qu'elle fut déjà effectuée à l'égard de ce poème là, et que le sème de puissance est parfaitement inférable à la Beauté grâce à ce processus d'intégration. La comparaison au vin met en lumière l'éventuel ravalement sémiotique de l'ensemble du code de l'absorption par l'interprétant Beauté. En lui transférant tous ses sèmes, le vin souligne *non solum* le pouvoir d'envoûtement de la Beauté, *sed etiam* sa capacité enthousiasmante de transfigurer le réel. Cependant, l'analogie du vers 4 est restrictive : ce n'est que «pour cela», pour ces vertus illusives favorisant une perte du contrôle de soi, que la déesse est comparable à l'alcool. Ces caractéristiques ne représentent dès lors qu'une facette de l'étendue incommensurable de sa puissance. Néanmoins, la collocation vin-Beauté ne fait qu'accroître la monumentalité sémiotique de notre poème au sein des Fleurs du Mal. En effet, cette heureuse association aspire autant la signifiante de «L'âme du vin» que la matrice du «vin de l'assassin», pour ne citer que ceux-ci : le premier a pour hypogramme *une liqueur réjouit l'homme*, tandis que le second est centré sur le plaisir meurtrier issu de la libération éthylique. Ceci suffit pour tisser les premiers filaments de collocation entre la Beauté et le Plaisir.

La deuxième strophe est composée de vers presque tous scindés les uns des autres et qui répondent à la nécessité d'élargir l'allégorie. Le vers 5 recèle une double agrammaticalité : «Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore». La mimésis est rompue en deux endroits : la position des deux abstractions infinies à l'intérieur de l'oeil en synecdoque, et la concomitance du couchant et de l'aurore qui sont tangiblement des antipodes temporelles strictement irréconciliables. Commençons par la rationalisation intertextuelle de ce deuxième aspect. C'est une pièce de Wordsworth, intitulé «She was a Phantom of Delight», qui assure la poétisation :

Her eyes as stars of twilight fair;  
Like Twilight's too, her dusky hair;  
But all things else about her drawn  
From May-time and the cheerful Dawn<sup>82</sup>

Le contraste qui eût pu paraître hétéroclite subit une conversion positive et pénètre la dynamique élogieuse régissant le poème : la nouvelle déité semble détenir ce que chacun des deux éléments a de meilleur et de plus délectable à l'oeil. Car enfin, le titre du poème de Wordsworth est largement à prendre en considération : l'apparition dépeinte n'est génératrice de plaisir que dans la mesure où elle est belle. Malgré l'habitude de mettre en majuscules les premières lettres des substantifs constitutifs des titres, notons néanmoins que «Delight» rappelle l'allégorie de notre poème, et que la définition de l'un sera de plus en plus déterminée par les attributs de l'autre. Ainsi émerge le plaisir de la contemplation, qui justifie *ad hoc* la polarisation épideictique de l'«Hymne». Ce second passage, de Lord Byron, tiré de «She walks in Beauty», est sous-jacent à l'infinitude de la contenance de l'oeil, qui rappelle celle du palais chimérique édifié dans «Rêve Parisien» : «And all that's best of dark and bright / Meet in her aspect and her eye»<sup>83</sup>. La poétisation, déjà manifeste à cause de la trace textuelle de l'allégorie d'un titre à l'autre, affecte notamment la structure fortement bipolaire de la Beauté. Cette caractéristique sémiotique tendra à démontrer que le système descriptif de la déesse subsume en l'englobant la validité d'une kyrielle d'antithèses traditionnelles. Mais il faut avancer : le vers 6 réactualise le paradigme vespéral initié par «couchant», à travers le terme «soir»; mais ce moment est converti négativement par l'épithète «orangeux» qui indique un péril imminent, d'autant plus que le crépuscule est

<sup>82</sup> Wordsworth, «She was a Phantom of Delight», p.205.

<sup>83</sup> Lord Byron, «She walks in Beauty», p.660.

constamment sexualisé dans les Fleurs du Mal. Logiquement, la Beauté suscite la volupté, et celle-ci est redoutable étant donné toutes les analyses précédentes. Notons sans plus tarder la collocation Beauté-parfum effectuée ici puisqu'elle met en relief l'idée de source intarissable de plaisir qu'elle représente - le parfum étant catalyseur de sensualité, de transe, et donc de danger.

Le code de l'absorption liquide fait résurgence au vers 7 au moyen de son icône la plus évocatrice : le vin. Ainsi, la bouche de la Beauté est-elle une « amphore » qui transfuse un « philtre » énigmatique par l'intermédiaire de ses « baisers ». La dispensation de ceux-ci implique un récepteur par présupposition; il s'avère sans doute à être l'homme en général, d'où la portée universelle de cette divinité. En outre, l'on ne saurait trop insister sur la valeur du mot « philtre », dont les sèmes incorporent et transcendent ceux de l'enivrement. Métonyme naturel du vin, le philtre possède un caractère magique (on songe à Tristan et Iseut) exacerbant les vertus transfiguratrices du liquide absorbé. L'aspect divin de cette concoction est greffé par ces vers de Coleridge extraits de « Kisses », où il établit l'origine des baisers : « Cupid, if storying Legends tell aright / Once fram'd a rich Elixir of Delight »<sup>84</sup>. La référence à Eros semble faire de la Beauté une déesse provenant du monde antique, ce qui entre en conflit avec l'interrogation de départ inspirée du manichéisme chrétien. En outre, le passage poétise notre topos dans sa dimension voluptueuse, et l'indubitable équivalence philtre/élixir permet à « Hymne à la Beauté » de surplomber sémiotiquement « Sed non satiata ». Effectivement, la « bizarre déité » à laquelle s'adresse le poète dans ce sonnet, et dont il aime « l'élixir de [sa] bouche où l'amour se pavane »<sup>85</sup>, pourrait bien être rationalisée comme étant la Beauté. Quoi qu'il en soit, le caractère magique ayant apparu justifie à son tour l'apologie, et la subordonnée du vers 8 amplifie en les portant à leur paroxysme les facultés transmutatrices de la Beauté. De toute évidence, l'épithète « lâche » convertit négativement le sème principal du terme « héros » qui est bien entendu *bravoure*, tout comme l'adjectif « courageux » convertit positivement la *faiblesse physique* sous-jacente à « l'enfant ». L'aspect draconien de la mutation confère à la Beauté un inestimable pouvoir de réversibilité, rendu d'autant plus incontestable par un

<sup>84</sup> Coleridge, « Kisses », p.44.

<sup>85</sup> Baudelaire, Les Fleurs du Mal, p.28.

hypogramme ronsardien qui surdétermine en grande partie ce processus fabuleux :

Le chant du Rossignol m'est le chant d'une Orfraye,  
Roses me sont chardons, de l'ancre les ruisseaux,  
La vigne mariée à l'entour des Ormeaux  
Et le Printemps sans vous m'est une dure playe<sup>86</sup>

Le poète Renaissant souligne le gouffre existant entre la perception du monde qu'il a en présence de sa belle et celle qui l'accable au cours de son absence. Cela s'entend, et le texte baudelairien décuple l'ampleur de cette permutation dans la mesure où il y est question de la déesse présidant aux charmes de toutes les autres femmes. Mais notre auteur ajoute par surcroît une dimension sumaturelle : les sujets envoûtés par la Beauté changent d'acabit eux-mêmes à partir du moment où ils sont obnubilés par cette magie sublime et tyrannique.

Avant de procéder à l'expansion d'un réseau surérogatoire des pouvoirs de la déesse, la troisième strophe reprend presque littéralement la question *a priori* insoluble de l'incipit. Le parallèle est facile à tisser entre l'«abîme» et le «gouffre noir» (v.9), et les «astres» sont métonymies du «ciel». Scindé du reste et mettant en lumière une facette centrale de la réflexion du poème, le vers 9 corrobore la fonction de signe double possédée par l'interrogation; cependant, elle sera mimétiquement intégrée plus bas, et alors sémiotiquement élucidable. Les vers 10 à 12 introduisent un des hypogrammes les plus importants sous-tendant la Beauté : la *toute-puissance*. On avait déjà pu sentir cette idée à travers sa capacité anarchique de réversibilité, qui réduisait le libre arbitre des hommes en le rendant tributaire de ses volontés. Contrairement à celle du «je» lyrique de «Rêve Parisien», l'omnipotence de la Beauté ne semble guère aboutir à une désillusion, et représente même un des rares absolus qui ne soit point marqué par une bipolarisation. Le verbe «[semer]» (v.11), par-delà ses connotations agricoles, contient le sème largement métaphysique de *création*, qui est bien sûr corrélé au fait de gouverner (une pensée émue pour Dieu). Affriolant les êtres humains par ses «jupons» odoriférants et vermiculés, elle «ne répond [plus] de rien» par la suite ; il s'agit d'une véritable autocrate, teintée de féminité. Notons par ailleurs la simultanéité et l'imbrication extrêmes qui unissent l'apparition vitale de la volupté et le motif de l'asservissement. Cette collocation fait preuve d'efficacité dans la deuxième pièce

---

<sup>86</sup> Ronsard, Les Amours, Sonnets pour Hélène, XXVII, p.273.

intitulée «Femmes damnées» qui, en plus d'enchaîner le plaisir à la douleur malgré un choix délibéré ressemblant à celui du «Léthé», expose une conception indolente de la sensualité, devenue une émule docile de la servitude. Cet état de dépendance sexuelle est qualifiable d'esclavage à partir du moment où l'on constate qu'au-delà de l'abandon mutuel des deux partenaires, leur térébrant désir provient d'une soumission volontaire à la Beauté. Le vers 10 est un magnifique témoignage de l'assujettissement de toutes les autres forces par la déesse, et la propulse instantanément dans un nouvel empyrée : «Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien». Autant dans sa représentation dynamique que dans sa définition eschatologique, le Destin est la plus grande force du christianisme (car il s'exprime à travers Dieu), mais surtout du paganisme grec dans lequel Clotho, Lachésis et Atropos transcendaient les dieux eux-mêmes. En plaçant la puissance de la Beauté au-dessus de celle du destin, et en allant jusqu'à vilipender l'action de celui-ci par le cliché péjoratif de l'analogie «comme un chien», le poème hyperbolise la grandeur de sa nouvelle déesse. Remarquons au passage que le hasard est avili par sa futile mention au sein d'une locution adverbiale, alors qu'il s'érigeait encore au stade d'allégorie dans «L'Horloge». Les deux agrammaticalités auxquelles on fait désormais face sont donc d'une part la toute-puissance excessive de la Beauté et d'autre part la servitude du Destin. Elles sont doublement poétisées par deux judicieux intertextes. Le premier est une sentence extraite du Banquet de Platon, déclarant «ainsi, pour la génération, ce qui est Parque et Ilithye, c'est Beauté»<sup>87</sup>. Le transfert de signification met en lumière que la souveraine du Panthéon baudelairien préside à la naissance de toutes choses (Ilithye) pour ensuite contribuer perfidement à les occire (Parque). Usurpatrice du pouvoir ineffable de la cruelle Atropos, la Beauté acquiert une position plus sacrée que jamais, une puissance chrétiennement inconcevable qui consiste à transcender ce qui se situait déjà au-dessus des dieux. Au décret sacerdotal de Platon succède une assertion à caractère plus profane. Le deuxième intertexte correspond à la fin d'un des sonnets des Amours diverses de Ronsard, où, imbibé jusqu'à la lie de culture grecque, le poète déclare à Vénus : «d'un traict de tes yeux / Tu peux fléchir les hommes et les Dieux, / Le Ciel, la Mer, les Enfers et la Terre»<sup>88</sup>. La vassalisation est grandiose,

---

<sup>87</sup> Platon, Le Banquet, p.741.

<sup>88</sup> Ronsard, Les Amours, Amours diverses, XLIX, «Voeu à Véuns», p.340.

et elle est totale. L'accumulation souligne l'universalité du pouvoir. Ces vers étayent d'autant plus «Hymne à la Beauté» qu'ils font des yeux une icône de la diffusion de l'hégémonie. *Ipsa facto*, le plaisir passe non seulement par une inconditionnelle subordination à la déesse, mais il est en outre tributaire de l'anarchie ludique d'une volonté externe.

La quatrième strophe représente le point culminant de l'allégorie dans son acception stylistique coutumière, étant donné les images qui s'y constituent. Il ne faut pas avoir inventé la roue pour se rendre compte qu'il s'agit du quatrain maléfique par excellence, celui où la balance définitoire de la Beauté esquisse une descente vers l'abîme. En observant les vers 14 et 15, deux paradigmes dont la collocation est importante font surface. D'une part, celui du *Mal*, dont l'expansion est actualisée par de nouvelles allégories mineures : l'«Horreur» et le «Meurtre»; d'autre part, le paradigme du *joyau* se manifeste grâce aux «chères breloques» et aux «bijoux». Celui-ci rappelle le sème de *préciosité* entrant dans la composition du plaisir. Il incombe de noter le processus de sexualisation du luxe ayant conduit à cette strophe, visible par l'adverbe «amoureusement» et la synecdoque perpétuellement lubrique du «ventre». La collocation du plaisir sexuel et du plaisir de l'opulence est chapeauté par le plaisir esthétique : on peut d'ailleurs souligner que la célèbre pièce condamnée des «Bijoux» s'emboîte dès lors totalement dans les veinules sémiotiques de ce passage de l'«Hymne». C'est aussi à travers ce poème lascif que l'on peut affirmer que le luxe est fréquemment une pure icône de la volupté. Mais revenons à nos deux paradigmes : *a priori*, ils pourraient correspondre à une reconduction de la bipolarisation Bien/Mal. Néanmoins, l'opacité du statut des bijoux entraîne ici leur conversion négative : le Mal est beau dans l'oeuvre, et c'est pourquoi il constitue les parures mêmes de la mystérieuse divinité. Le Mal et le joyau deviennent de simples attributs de la Beauté à partir du moment où ils se présentent telles d'ingénieuses expansions de son système descriptif. Cette prédominance du Mal ébranle l'interrogation sur l'origine de la déesse, *a fortiori* que le vers 13 est une variation sur le cliché littéraire de la Grande Faucheuse : «Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques». Un réseau de sèmes à caractère morbide renchérit donc sur les sèmes puissamment sataniques conférés par ce quatrain. Par



intégration naturelle, la Beauté engloutit le système descriptif de l'horloge puisqu'elle recèle, par stéréotype monumental, tous les hypogrammes funèbres appartenant au temps incarné en mobilier. Ce vers 13 n'insiste pas seulement sur le sème de *cruauté* : il fait valoir de surcroît celui de *perfidie insouciance* qui apparaissait dans la troisième strophe. Source du plaisir, la Beauté détient également tous les pouvoirs nécessaires à son inexorable destruction; étant de la sorte encore plus insaisissable, elle n'en est que plus colossale sémiotiquement dans le recueil. Par delà ces considérations qui demeurent nébuleuses jusqu'à la clausule, il est essentiel de mettre en relief la collocation autour de laquelle gravitent les quatre vers. Avatar logique du paradigme maléfique, et corollaire subreptice de l'altière ludicité avec laquelle la Beauté piétinait les trépassés, c'est attribution de l'orgueil à cette déesse qui correspond à l'interprétant central. L'épithète «orgueilleux» du vers 16 assure la collocation, et il absorbe le mépris des morts. Ce vaisseau de signifiante nous pousse à constater que, si l'allégorie de la Beauté a pour modèle la Faucheuse, elle n'est pas elle-même la meurtrière de l'humanité. Plutôt que d'être un métonyme de la mort, elle la possède à titre de vassale, ce qui éclaire son comportement et ses parures de souveraine. Abrégeons, afin de procéder à la rationalisation intertextuelle des manques sémantiques de la strophe. La collocation Beauté-Orgueil, mais aussi la forme humaine et la dimension maléfique de la Parque baudelairienne, sont entièrement surdéterminées par un personnage épisodique de l'interminable épopée d'Edmund Spenser : The Faerie Queene. Mené par la fielleuse Duessa, Red Cross, protagoniste du premier livre, se rend au somptueux palais de Lucifera; souveraine hautaine, elle a pour conseillers six personnages ignobles qui incarnent six péchés capitaux. Le septième faisant défaut, il est facile d'intellectualiser que l'odieuse reine en est l'allégorie la plus impeccable, d'autant plus qu'il correspond au plus condamnable : l'Orgueil. Voici comment elle est décrite : «mayden Queene, that shone as Titans ray, / In glistring gold, and peerlesse pretious stone [...] / And in her self-lov'd semblance took delight / For she was wondrous faire, as any living wight»<sup>89</sup>. Avatar évident de la Beauté, l'importance des gemmes et son statut de suzeraine des vices font de Lucifera un équivalent sémiotique de la déesse baudelairienne en ce qui concerne la portion de son système descriptif déployée dans le quatrième quatrain. La collocation

<sup>89</sup> Spenser, The Faerie Queene, Book I, Canto IV, stanzas 8 and 10.

beauté-riche n'en sort que plus consolidée, et les plaisirs lascifs et contemplatifs qui en découlent sont d'une ineffable préciosité. Allégorie de l'orgueil, Lucifera frétille de narcissisme, ce qui ne surprend guère quand on songe au caractère arbitraire de la réalisation égocentrique des désirs de la Beauté. On constatera que l'amour démentiel de soi est une source de plaisir supplémentaire dans «Lesbos». L'infatuation de Lucifera permet de rationaliser le mépris cinglant et extatique que la Beauté éprouve envers l'humanité : «So proud she shyned in her Princely state, / Looking to Heaven; for earth she did disdayne, / And sitting high»<sup>90</sup>. De surcroît, cette fascinante allégorie offre la possibilité de mettre en marche l'herméneutique de l'origine énigmatique de la déité suprême. Observons, en effet, les ascendants de Lucifera : «Of grisly Pluto she the daughter was / And sad Proserpine the Queene of Hell»<sup>91</sup>. Qu'ils soient grecs ou romains, il apparaît que ce sont les Enfers classiques qui ont donné naissance à la souveraine des péchés capitaux. Tout en poétisant les caractéristiques funèbres possédées par la Beauté, celle-là fait de celle-ci une nouvelle icône monumentale de la tergiversation épistémologique de Baudelaire. Par ses parents, Lucifera appartient à l'univers antique au sein duquel les Enfers cloisonnaient autant les Champs-Élysées que le Tartare; où, *ipso facto*, la dichotomie Bien/Mal ne détenait en rien l'efficacité conceptuelle fondamentale que lui a conféré le christianisme. Par son prénom, toutefois, Lucifera (certifiant de plus belle la féminisation généralisée du plaisir et même du divin dans les Fleurs du Mal) actualise la bipolarisation initiale en ne la résolvant pourtant que dans des limites exiguës. Est-ce à Lucifer-l'ange-radieux ou à Lucifer-le-démon qu'elle fait référence? Chrétieusement maléfique en étant l'incarnation de l'Orgueil, sa position semble claire, et le caractère satanique de la Beauté s'amplifie. Les hésitations conceptuelles nécessitent néanmoins une rationalisation plus vaste.

Les vers 17 et 18 effectuent l'expansion d'un nouveau système descriptif organisé par le caractère gigantesque et omnipotent de la Beauté : celui du *bûcher* - ou, si l'on préfère, de *l'incinération*. Le terme de «chandelle» (v.18) est un métonyme adéquat pour notre déesse vu les dimensions microscopiques auxquelles on a affaire. Flammèche de bouge ou flamboiement infernal, la Beauté consume tout par

<sup>90</sup> Spenser, The Faerie Queene, Book I, Canto IV, st.10.

<sup>91</sup> *Ibid.*, st.11.

l'intermédiaire de son inégalable resplendissance. Elle attire l'«éphémère» (v.17), tout insecte misérable et frêle qu'il est; de ce fait, il vole, volontairement mais inconsciemment, dans le but de l'atteindre, pour la simple et bonne raison d'avoir été «ébloui». Pris dans un incendie coloré de masochisme, le papillon allégorique de la fragilité humaine persiste dans sa reconnaissance incongrue et stupéfiante pour l'objet causant son trépas. D'où sa lapidaire louange : «Bénéissons ce flambeau» (v.18). La toute-puissance de la Beauté se trouve en outre corroborée par l'intertextualité mythologique qui soutient l'utilisation du code *feu* à l'égard de ses effets : Zeus irradiant son amante Sémélé de ses flammes divines, et la faisant périr à cause d'une supercherie d'Héra qui s'était arrangée pour qu'il lui apparaisse dans toute sa splendeur olympienne. Le plaisir par la Beauté est donc résolument dangereux (au risque d'être récurrent) : il est inéluctable du fait du magnétisme qu'elle exerce; il est délicieux car elle provoque une symbiose unique des sensations visuelles et de la volupté; il transforme tous ses adeptes en martyres à cause de l'altière et ludique aisance avec laquelle elle (ab)use de ses capacités destructrices (et en quelque sorte sataniques). Encore une fois est attestée l'importance des hypogrammes de *soumission totale*, de *compromission* et de *capitulation*. Ceux-ci sont valides dans toute l'étendue des pouvoirs de la Beauté, et s'appliquent autant à l'«éphémère» qu'à l'«amoureux» (v.19). Cet homme voluptueux envoûté par les charmes de sa «belle» est en réalité emprisonné dans une dynamique incoercible d'auto-destruction. En dépit de son épanouissement sensuel, tout ce que le texte retient de lui est sa servitude douloureuse à l'égard de Thanatos - c'est un «moribond» qui s'ébat sexuellement avec son propre «tombeau». L'image est très forte et elle réactualise principalement la collocation Beauté-Mort qui justifie l'intégration de l'«Horloge» dans «Hymne à la Beauté». Contrairement à cette pernicieuse prosopopée, l'allégorie qui nous intéresse est simultanément délectable et redoutable. C'est dans cette concomitance doublée d'indissociabilité que la Beauté s'érige en clef de voûte du plaisir baudelairien. La nature étrangement grave de la Beauté est d'impact universel, et l'on sent, à mesure de notre progression dans le poème, qu'une insolite insouciance frappe le poète ainsi que les autres victimes. C'est dans cette déclaration de Lord Byron que l'osmose Beauté/Plaisir est intertextuellement poétisée : «Pleasure

(Whene'er she sings, at least)'s a siren, / That lures to flay alive the young beginner»<sup>92</sup>. Cette sentence du Don Juan fait de notre *topos* l'hypogramme dynamique exact de la sublime déesse, et cela sédimente une charnière sémiotique indissoluble où l'ensemble de nos conclusions étancheront leur soif de légitimité. Bien que le poète sache que la Beauté est à la fois cruelle et infemale, c'est avec un dilettantisme foncier et une complète insouciance qu'il se livre à ses sortilèges.

Le sixième quatrain réactualise une fois encore la grande bipolarisation de départ, en y arrimant pourtant une forme opaque de résolution. En effet, la dichotomie Bien/Mal refait surface, mais non plus afin d'élucider l'essence profonde de la déesse, mais plutôt pour aboutir à une assertion libératrice : «Que tu viennes du Ciel ou de l'Enfer, qu'importe, / O Beauté!». Ce «qu'importe» est précisément un constituant majeur de l'indifférence baudelairienne à l'égard de toutes les conséquences funestes pouvant être engendrées par la vassalisation de la Beauté; il s'agit du plus beau témoin textuel de ce que le poète est enclin à immoler dans le but de savourer le Plaisir. On finira l'intellectualisation de cette facette dans la strophe de clôture. En attendant, s'édifie une élaboration intéressante du système descriptif de la Beauté; observons donc ces nouveaux attributs. La périphrase du vers 22, «monstre énorme, effrayant, ingénu!» par laquelle Baudelaire apostrophe sa déité suprême insiste sur le péril qu'elle recèle et sur, malgré tout, le fait qu'elle soit loin d'être entièrement coupable des catastrophes qu'elle génère. Ce vers correspond à un signe double unique poétisé par un vers de Virgile où il décrit l'avènement du Cyclope : «Monstre horrible, informe, immense», dont la version latine est : «Monstrum horrendum, informe, ingens»<sup>93</sup>. Volontaire de faire voeu d'humilité, je reconnais que cette rationalisation intertextuelle n'appartient pas à ma compétence littéraire, mais plutôt à celle de Riffaterre qui donne cet exemple dans sa Sémiotique de la poésie. Les deux premiers épithètes sont de directes traductions du texte de L'Énéide tandis que le troisième est une réécriture de l'adjectif «ingens», agissant en tant que palimpseste pour le terme linguistiquement voisin d'«ingénu». Quoique ce mot-ci possède des sèmes relativement positifs, notamment à travers l'idée d'être *inoffensif*, n'oublions pas que la Beauté a pour hypogramme

<sup>92</sup> Lord Byron, Don Juan, Canto III, stanza 36.

<sup>93</sup> Virgile, L'Énéide, Chant III, vers 659.

*Polyphème*, et qu'elle demeure principalement un symbole terrifiant. Créature anthropophage, il s'agit d'une icône de la destruction de l'homme à l'instar de Cronos : les deux fonctionnent par l'intermédiaire du code *dévoration*. Ceci relance la collocation Beauté/Temps, *a fortiori* que les deux entités détiennent un pouvoir immense et néfaste, mais qu'elles n'y sont pour rien et ne peuvent, en quelque sorte, amenuiser une influence qui découle de leur propre existence. Transcendentale, la Beauté s'approprie à la fois la toute puissance de Dieu et la dimension maléfique. Les vers 23 et 24 présentent de nouvelles synecdoques nourrissant la construction de l'allégorie : «ton oeil, ton souris, ton pied»; cette variation sur l'expression familière de la tête aux pieds indique que c'est bien l'ensemble de son corps ineffable qui «[ouvre] la porte / De [l'] Infini» (v.23-24). Le sourire de la Beauté rappelle l'importance de la séduction autant dans le processus conduisant au plaisir que dans la réalisation même de la velléité de libération, nécessaire au bien-être. L'agrammaticalité centrale qui néanmoins demeure est la métaphore des éléments corporels qui «ouvrent la porte». Mot on ne peut plus prosaïque à la base, la porte acquiert, notamment dans ce contexte, une signifiante tout à fait cruciale du fait qu'elle actualise parfaitement une des bipolarisations essentielles aux Fleurs du Mal, c'est-à-dire l'antithèse entre la réalité spleenétique et l'idéal. Dès lors, ce signe double invoque une double rationalisation intertextuelle, qui elle-même accentuera la nébuleuse bipolarisation liée aux origines de la Beauté. Cet extrait de Mademoiselle de Maupin était le bris mimétique en soi : «Si vous voulez, vous pouvez m'ouvrir le paradis de mes rêves. Vous êtes debout sur le seuil comme un ange gardien enveloppé dans ses ailes»<sup>94</sup>. Ce passage épistolaire rédigé par d'Albert est destiné à celle qu'il considère comme l'incarnation de la beauté sur terre : Madeleine de Maupin. La logique sémiotique de l'agrammaticalité est ainsi soudée, et le poème absorbe par cette brèche une grande partie de la signifiante d'«Élévation», dans la mesure où la déesse fait office de gardienne du bonheur. Est-ce dans la volupté de son corps ou dans une pure contemplation platonicienne que la libération et l'atteinte de l'extase puisent les ressources nécessaires pour se dresser? Ni la mimésis ni l'intertextualité sous-jacente à l'«Hymne» ne permettent clairement de trancher cette question, car c'est au creux de son éternelle quintessence que la Beauté transcende et outrepassa la brièveté de

<sup>94</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, p.319.

l'épanouissement lubrique. A présent, il me faut exposer le second intertexte dont s'imbibe notre signe double, et qui s'avère beaucoup plus puissant dans sa poétisation sémantique que le premier. Il nous mène au second livre de Paradise Lost, à la fin duquel Satan abandonne temporairement ses Pairs et ses légions avilies afin d'opérer la vengeance envers Dieu. Parvenu aux confins de l'Enfer, une créature hybride mi-femme mi-serpent semble entraver sa course céleste. Il s'agit en fait de sa fille, Sin, dont la fonction est ainsi dépeinte :

At which Time this powerful Key  
Into my hands was giv'n with charge to keep  
Those Gates for ever shut, which none can pass  
Without my op'ning<sup>95</sup>

L'incestueuse fille du diable finira bien entendu par obtempérer à ses séduisantes requêtes, ce qui lui confère dès lors une infinité de possibilités d'accomplissements plus charmants les uns que les autres pour ses sinistres desseins. C'est ce thème de la démesure spatiale qui enclenche la corrélation de notre déesse et de l'allégorie du péché au niveau de leurs effets. De toute évidence, les connotations maléfiques s'amplifient par les liens de cette poétisation miltonienne et le sème de *liberté* est définitivement greffé à la Beauté (ce qui permet d'intégrer d'autant plus les envolées d'«Élévation»). Par ailleurs, si Sin et la Beauté peuvent être de même acabit, c'est notamment sur le plan de leur influence dévastatrice quant à la corrosion des êtres humains. Toutefois, ce que l'on retient est que l'agent bénéficiant de ces largesses et profitant de la libération, occulte volontairement le vitriol de sa rédemptrice dans son éblouissant désir de la vénérer.

Ce n'est qu'au sein de l'accumulation de périphrases qu'expose le septième quatrain qu'achève de s'assembler le système descriptif de l'hypocoristique diabolique vers qui Baudelaire dirige ses plus profondes louanges : «fée aux yeux de velours / Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine» (v.26-27). La caractérisation pourrait *a priori* paraître foncièrement morcellée; cependant, c'est dans la fusion symbiotique de tous ces éléments de natures diverses (mais pourtant apparentés car tous catalyseurs de plaisir) qu'une figure allégorique unique surgit dans la solennité de ses splendeurs chatoyantes. Ainsi, le salmigondis des composants est subsumé par l'incomparable eurhythmie du sourire papelard de la perfide déesse, ce qui est surdéterminé par ces

<sup>95</sup> Milton, Paradise Lost, Canto II, 774-777.

lignes de d'Albert : «L'air, le geste, la démarche, le souffle, la couleur, le son, le parfum, tout ce qui est dans la vie entre pour moi dans la composition de la beauté; tout ce qui embaume, chante ou rayonne»<sup>96</sup>. Cette lecture intertextuelle confère à la toute-puissante préséance sur la vie; or, on a déjà fait valoir l'ampleur de ses tentacules funèbres. Correspondant autant à la vie qu'à la mort, nourricière et faucheuse à la fois, elle transcende la dichotomie fondamentale de la condition humaine, et va au-delà grâce au déploiement de ses éternels voiles d'orfroi. La strophe insiste, en outre, sur le caractère émollient des effets (contemplatifs et sensuels) de la Beauté, qui rend «L'univers moins hideux et les instants moins lourds» (v.28). A toutes ces facettes enfin franchement positives de la déité se confronte jusqu'à un certain point le problème de sa nature profonde; mais à l'instar du vers 21, le vers 25 n'actualise la bipolarisation Bien/Mal que pour en dissoudre la fonctionnalité réelle. Le chiasme Mal-Bien / Bien-Mal, étayé par nos conclusions ultérieures, cristallise pourtant l'aspect diabolique de la sublime déesse : «De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène, / Qu'importe?» (vv.25-26). Deux fois l'interprétant lexématique contenant l'insouciance baudelairienne fait surface, et c'est derechef la conception gautiérienne de la Beauté qui poétise cette indifférence exaltée : «Qui que tu sois, ange ou démon, vierge ou courtisane, bergère ou princesse, que tu viennes du Nord ou du Midi, toi que je ne connais pas et que j'aime! Oh! [...] Descends de la sphère où tu es; quitte le ciel de cristal, esprit consolateur»<sup>97</sup>. L'invocation de cet intertexte met en lumière l'importance extrême de la réécriture : la «Sirène» de l'«Hymne» se substitue au «démon» chrétien, et ceci est imposé par la dichotomie structurelle. Le glissement est crucial : par delà le bien et le mal, il y a le beau; il y a la Beauté transcendant le beau par son envoûtante féminité; il y a la mielleuse Sirène qui détermine Baudelaire à abandonner définitivement le christianisme pour se plonger avec Enthousiasme dans l'univers classique, ce qui rappelle l'assertion de d'Albert : «Je suis un homme des temps homériques». C'est pourquoi la suave Sirène s'érige en interprétant autant lexématique que textuel, en signe autour duquel pivotent la signifiante et même la matrice de cette pièce sans égal. Dès lors, nous réutilisons sans vergogne les deux vers

<sup>96</sup> Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, p. 150.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 80.

de Lord Byron qui sous-tendaient la fin du cinquième quatrain :

Pleasure (whene'er she sings, at least) 's a siren  
That lures to flay alive the young beginner<sup>98</sup>

Cette citation, qui féminise à tout jamais la notion de plaisir, lapidifie toute la charpente sémiotique du poème. Mélodieuse et pernicieuse en dépit d'elle-même, la Beauté devient incontestablement une force satanique et l'«Hymne» intègre la signifiante de «Toute entière», où l'on trouve ce commentaire à propos de la nébuleuse créature qui pourrait bien être notre déesse métamorphosée : «Puisqu'en elle tout est Dictame / Rien ne peut être préféré»<sup>99</sup>. De façon analogue, «Les Litanies de satan», aisément perceptibles tel un hyperbolique manifeste de provocation, se transmutent en une obsécration pertinente et dont l'appartenance au missel baudelairien suit la logique de sa vision du monde. Socialement et temporellement cloîtré dans un environnement chrétien, le poète demeure en quête de la radieuse suprématie que possédait sa déesse dans le monde antique, grec en particulier. La Beauté supplante sémiotiquement la vie, la mort, et même le temps tel qu'on l'a constaté plus tôt, le tout dans un inextricable amalgame où domine le plaisir. Quoiqu'elle soit l'incarnation du Mal, elle désarçonne cette notion étant donné qu'elle est Sirène : rendu vulnérable par une transcendance à laquelle il ne parvient pas, le christianisme s'essoufle en elle. Plaisir de la chair et plaisir des yeux, on s'immoie volontiers sur son autel, dans la mesure où elle est l'unique véritable catalyseur de la liberté. C'est par le culte de la Beauté que le poète respire enfin la liberté intellectuelle, et donc épistémologique. C'est pourquoi la Sirène guide nos pas vers «Lesbos».

**J'encense avec insouciance une puissante déesse grecque,**

Gautier (panégyrique)      Gautier (indifférence)      Platon (omnipotence)  
Ronsard(transfiguration)/Coleridge(magie) Platon/Spenser (allégorie)  
Lord Byron (Bouleversement épistémologique)

**S i r è n e**

**à la fois sublime, altière et dangereuse**

Spenser (narcissisme et inexorabilité)      Lord Byron (oripeaux du plaisir)

<sup>98</sup> voir note 92.

<sup>99</sup> Baudelaire, Les Fleurs du Mal, p.42.



## 2. Analyse de «Lesbos»

Il eût été inconcevable de mener à bien une étude du Plaisir dans les Fleurs du Mal sans aborder «Lesbos». Condamnée en 1857 aussi bien que le «Léthé», cette pièce recèle, à travers certains vers poignants et de nombreux signes essentiels dont la quantité est aidée par sa longueur, une des densités les plus extrêmes du suc sémiotique qui alimente le recueil entier. Du fait des soixante-quinze alexandrins qui composent ce poème, je m'astreins à faire preuve d'une concision plus grande que pour l'analyse des huit pièces précédentes. Pour ce faire, je me permets, sans plus les expliciter, de prendre pour acquises l'ensemble des conclusions antérieures, notamment celles issues d'«Hymne à la Beauté» auxquelles «Lesbos» offre complémentarité et précision. Enfin, la récurrence du premier vers au cinquième vers de chacun des quintils facilitera la mise en évidence des signes majeurs.

L'incipit entérine la définitive périclitation du christianisme ostracisé depuis le superbe hymne, étant donné non seulement le titre mais les épithètes renvoyant à l'antiquité : «Mère des jeux latins et des voluptés grecques» (v.1 et 5). Ces adjectifs font office d'expansion pour le choix épistémologique de Baudelaire, et l'on saisit d'emblée l'équivalence des deux substantifs qu'ils complètent, centrés sur l'hypogramme *sexualité*. Réactualisé au vers 2 par l'apparition éminente du signe «baisers», ce sème entraîne un transfert sémantique immédiat de «jeux» à «voluptés», terme lui-même incorporé aux «baisers». La toute première agrammaticalité qui surgit correspond à l'équivalence Mère/Lesbos, puisqu'il y a personnification de cette célèbre île de la mer Egée. L'analyse tâchera de sédimenter mon hypothèse selon laquelle la rigoureuse logique idiolectique de la pièce érige en fait Lesbos en véritable allégorie monumentale du Plaisir. L'étape initiale de cette démonstration s'effectue naturellement par un indissoluble gémellité que le texte semble ourdir entre l'île de Lesbos et la myriade de baisers dont elle est la génitrice. C'est la formule «Lesbos, où les baisers» qui justifie la copulation qui se transformera graduellement en équivalence complète, *a fortiori* qu'elle se trouve aux vers 2, 6 et 10. Il est donc important, avant même d'élucider l'agrammaticalité annoncée, d'observer en détail la nature du système descriptif des baisers. Les «soleils» signes de plaisir, ainsi que les «pastèques» (v.3), fruits

délectables à saveur exotique, deviennent de purs métonymes des contacts labiaux. A la fois «chauds» et «frais», ceux-ci éliminent d'ores et déjà la dichotomie thermique après en avoir éradiqué tout simplement le pôle négatif de *froid*, signe de la prostration du poète dans le cycle des «Spleen». En outre, le sème *exotisme* appartient désormais à ces baisers mordorés et balsamiques échangés au sein de volutes délirantes et méditerranéennes. De plus, le mot «ornement» semble s'ajouter à la liste des métonymes infusant aux baisers le sème de *décoration*, d'où l'hypogramme d'*enjolivement*. Or, ceci est essentiel puisque cette indéniable incarnation textuelle du plaisir devient dès lors un producteur de beauté. Sans que ceci ait d'excessives répercussions, il incombe de mettre en relief l'inversion épisodique du schéma sémiotique : le plaisir est transfiguré en catalyseur de beauté, alors que celle-ci semblait irréversiblement indispensable à l'émergence de celui-là. Ainsi naît une inédite interchangeabilité. Responsables de la dignité de l'île en rendant les «nuits et [les] jours glorieux», les baisers invalident derechef une autre dichotomie en abolissant la distinction lumière/obscurité. Ceci est intéressant car seule la nuit est connotée voluptueusement dans les autres pièces à cause du cliché littéraire. En se souvenant donc du fait que la «gloire» et donc que toute forme de valorisation dépend désormais de l'épanouissement sexuel, rationalisons sans circonlocutions la personnification de l'île lubrique. En prenant pour interprétant local le terme de «Mère» qui brise la mimésis et incite le lecteur à la recherche intertextuelle, exhumons cet extrait d'un sonnet de Ronsard trop peu cité et intitulé «Voeu à Vénus» : «Belle Déesse, amoureuse Cyprine / Mère du Jeu des Graces & d'Amour»<sup>100</sup>. La poétisation de l'heureuse formule qui soude le paganisme à notre *topos* s'accompagne d'un éclaircissement extrêmement riche de l'agrammaticalité. Si l'on comprend ici que Lesbos détient, en s'y substituant, la fonction de déesse possédée par Vénus, chose qui justifie l'animation de l'île, il faut aussi constater que celle-ci devient l'icône d'une succulente parthénogénèse de plaisir. Par delà son rôle de lieu d'accueil de la volupté, Lesbos est signe de *beauté*, particulièrement celle des jeunes filles en fleur qu'elle abrite.

La première remarque qui s'impose à l'orée de la deuxième strophe est l'importance de l'anaphore qui surplombe tout le début du poème : «Lesbos», reprenant

<sup>100</sup> Ronsard, Les Amours, p.340.

et le titre et l'un des signes essentiels. Le quintil actualise principalement des avatars du modèle incarné par la jonction personnificatrice qui sublimait Lesbos en déesse. D'où la fusion des caractéristiques humaines et des éléments naturels, inspirée du romantisme, qui se concrétise sous la forme de l'une des plus fortes images dont la pièce est dotée : «Lesbos, où les baisers sont comme les cascades!» (vv.6 et 10). Figure on ne peut plus efficace au niveau sémiotique, l'analogie fait de la cataracte un constituant prépondérant au sein du système descriptif du baiser - et donc du plaisir. La puissante collocation qui en découle développe, de façon relativement insolite, un double processus de personnification du baiser par la cascade et vice-versa. L'animation de ces deux signes se dresse grâce à l'emploi du code *mobilité*, caractéristique du liquide depuis «Rêve Parisien», avec les verbes «jettent» et «courent» (v.7 et 8), la locution «par saccades» (v.8), ainsi qu'à travers une dynamique actualisation de la dichotomie Plaisir/Douleur. Celle-ci se note avec aise, étant donné l'opposition de la larme et du rire, ici hyperbolisée par la coordination «sanglotant et gloussant» (v.8); la résurgence de la dichotomie enclenche une bipolarisation foncée des «baisers» tout comme des «cascades»; de plus, elle pousse à une lecture rétroactive *ad hoc* de la formule «languissants ou joyeux» (v.2). Tel qu'on l'eût pu supputer d'emblée, le cycle plaisir/douleur est indissociable des métonymes du pôle positif. C'est précisément par cette coloration des deux versants que l'on peut affirmer la confusion symbiotique du système descriptif du plaisir avec celui de l'île : le baiser et la cascade sont foncièrement interchangeables désormais. Le vers 9 est composé d'une accumulation d'épithètes dont le genre masculin brise totalement la syntaxe mimétique voulant que les «cascades» soient le sujet de la phrase, ce qui ne fait que renforcer la fonte des deux éléments : «Orageux et secrets, fourmillants et profonds». Le troisième de ces adjectifs, la pluralité des baisers et le motif de l'*élargissement* assuré par l'expression «gouffres sans fond» (v.7), contribuent à l'idée d'hégémonie et de panacée du plaisir sur l'île de Lesbos. En dépit de l'ampleur de ces conclusions préliminaires, je ne jugule pas mon utilisation de l'engrenage intertextuel, afin de mettre en lumière certaines dimensions que le texte, isolé de ses veinules hypogrammatiques, ne saurait suffisamment certifier. La présence du code *liquide*, justifiant la collocation baiser/cascade, ainsi que la vivacité

poétique des personnifications, sont les agrammaticalités qui nous guident vers un passage crucial de la magistrale oeuvre de Goethe. Il s'agit de la scène où, pour la toute première fois, Faust confie à Méphistophélès que l'extase produite par le pacte est maculée par un douloureux sentiment d'évanescence qui le rend craintif à l'égard de ses propres actions. La poétisation est assez phénoménale, notamment à cause de la trace textuelle du terme «gouffre» et de la rapidité du rythme :

Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste?	<i>Ne suis-je pas le fugitif, celui qui n'a pas de toit?</i>
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh, Der wie ein Wassersturz von Fels [zu Felsen brauste	<i>L'être inhumain sans but ni repos, Qui, telle une cascade, se jette de rocher en rocher,</i>
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?	<i>Et vers le gouffre avec une joie furieuse?<sup>101</sup></i>

L'image de la chute d'eau dans ces vers en fait un incontestable métonyme du plaisir; de surcroît, cette description effrénée indique à la fois l'insouciante compromission de l'âme reliée à la jouissance, et l'irrépressible édacité du plaisir qui permet d'intégrer sa définition dans «L'Horloge» à ce quintil de «Lesbos». En outre, cet intertexte goethéen auréole d'autant plus le caractère divin et enivrant de la délectation sur l'île étant donné que les plaisirs de Faust sont régis par le puissant souverain des Enfers. Il y a aussi surdétermination de la démesure de la volonté individuelle telle que la conçoit Baudelaire; mais celle-ci apparaît entachée d'une nébuleuse angoisse existentielle dont le plaisir permettrait l'occultation. La dirimante dichotomie Plaisir/Douleur est donc ineffaçable, ce qui sous-tend l'alternance des éclats de rire et des pleurs.

L'anaphore éponyme ceint la troisième strophe par sa présence aux vers 11 et 15 : «Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent». Voici la toute première mention du cliché d'abord littéraire puis devenu linguistique en ce qui a trait à l'île de Lesbos : son statut d'icône unique périphrasant l'homosexualité féminine. Cependant, le terme qui évoque ce type on ne peut plus grec d'union outrepassé largement la mimésis et accroît considérablement les perspectives définitoires du plaisir : «Phrynés». D'une part, cette célèbre courtisane réactualise vigoureusement l'hypogramme *sexualité* dans la mesure où elle en incarne l'avatar le plus débridé car le plus excessif. D'autre part, elle correspond à une représentante de la Beauté, possédant une essence

<sup>101</sup> Goethe, *Faust*, p.152. Jugeant la traduction de Jean Malaplate trop éloignée du texte original, j'offre ma propre version.

fondamentalement grecque qui redonne ton à l'univers païen où la pièce nous transporte, et dans lequel ni la débauche ni l'homosexualité n'étaient vitupérées; et malgré la misogynie notoire de la Grèce classique, n'oublions guère que nous avons ici affaire à l'éden isolé d'une île célébrant la femme. De plus, ce signe important des «Phrynés» intègre dans le troisième quintil une notion qui ne surgira mimétiquement qu'une dizaine de vers plus bas : celle du rapport unissant la volupté à la justice. Effectivement, notre interprétant est entre autres étayé par cette déclaration de Montaigne résumant bien notre propos : «Phryné perdoit sa cause entre les mains d'un excellent avocat si, ouvrant sa robe, elle n'eust corrompu ses juges par l'esclat de sa beauté»<sup>102</sup>.

L'évocation de cette courtisane est donc une première louange de la victoire de la beauté sur la loi et la justice, en tant que force supérieure : l'«Hymne» a démontré que son anarchie ludique transcendait les autres formes de pouvoir. Phryné fut donc absoute pour ses charmes; cependant, sa pluralité engendre ici une agrammaticalité qu'il faut s'empresser de résoudre. *A priori*, ceci pourrait n'être qu'une judicieuse désignation des jeunes filles lascives et superbes qui habitent la terre égéenne, périphrase d'autant plus perspicace qu'elle édifie l'image de l'union de deux corps identiques. Ne négligeons point l'apparition de Sapho au vers 14, puisqu'elle est l'icône même de la pratique depuis baptisée lesbienne : «Phrynés» est en fait un métonyme de celle que l'île vénère. Mais cela va plus loin : le pluriel qui affecte la jeune fille démontre que l'attraction physique est en réalité suscitée par l'existence de sa propre réplique. C'est le double exact d'elle-même que semble chérir Phryné. Le vers 12, sublime manière de relater l'indicible et inespérée profusion des ébats, arrime une intertextualité mythologique absolument indispensable à toute glose légitime de ce poème : «Où jamais un soupir ne resta sans écho». L'interprétant monumental qui s'impose est ce substantif «écho» qui interpelle en fait son origine étymologique de nom propre. C'est bien entendu par la nymphe Echo que cette strophe prend sens, du fait de son aventure avec Narcisse. Éperdument exalté et passionné par sa propre image, cet illustre éphèbe avait répudié l'infortunée Echo avec autant d'éréthisme que celui avec lequel il se contemplait dans l'onde. Le poème de Baudelaire effectue une magnifique conversion positive de cette affligeante légende. Alors que les désirs qui bourrelaient respectivement Narcisse et

<sup>102</sup> Montaigne, Essais, Livre 3, «De la Phisionomie», p.269.

Echo demeurèrent dramatiquement scindés de l'objet convoité, les jeunes filles de Lesbos comblent leurs aspirations charnelles dans la ferveur et la plénitude. Il est extrêmement intéressant de mettre en lumière l'art grâce auquel Baudelaire sut jongler avec l'équivoque polysémie du mot «sourir». De son pôle négatif de vaine imploration, où il est icône du regret, notre poète l'a propulsé vers sa signification de velléité positive et même vers son statut d'icône de l'orgasme. Quoi qu'il en soit, l'hypogramme d'*infatuation* perdure du mythe au poème et suggère avec vivacité l'ultime visage revêtu par le plaisir dans Les Fleurs du Mal. Il est fort important, malgré le fait qu'on ait à peine pu l'effleurer antérieurement : l'amour excessif et exclusif de soi-même. Bien que cet aspect ne soit guère stupéfiant, il est essentiel d'y insister car il sédimente l'équivalence sémiotique du Plaisir et de la Beauté. Celle-ci n'avait-elle pas pour figure intertextuelle Lucifera, emblème de l'orgueil, qui n'avait d'yeux que pour son propre éclat? De ce fait, «Lesbos» devient une ode enthousiasmée chantant les dithyrambes de la réussite du narcissisme. Narcisse et Echo sont tous deux les hypogrammes de «Phrynés», l'un symbolisant l'adoration de soi-même, l'autre étant l'élément féminin nécessaire et l'agent du désir vers autrui. Ce sont ces conclusions qui président à l'élucidation du manifeste saphique des vers 13 et 14 : «A l'égal de Paphos les étoiles t'admirent,/ Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho». Ce parallélisme engendre l'irruption de deux dichotomies dont la polarisation est audacieuse : - Paphos / Lesbos + et - Vénus / Sapho + . Quoique la vénération des sanctuaires semble identique, la déesse éprouve du ressentiment envers la célèbre poétesse - ce qui est logique, après tout, puisqu'une simple mortelle ne devrait pas être tant révéérée. De toute évidence, le poème ne mentionne Aphrodite qu'afin de mieux faire l'apologie de Sapho, et le triomphe de Narcisse est forcément une victoire contre Vénus qui prône l'amour de l'autre... Par ailleurs, la construction analogique de ces deux vers entraîne une greffe de connotation religieuse dans le réseau sémantique de Lesbos, étant donné que la comparaison ne peut être fondée que sur l'hypogramme *lieu de culte* : on sait que Paphos abritait un temple des plus renommés consacré à Aphrodite. Il y a donc permutation des marques auxquelles on s'attendrait d'après les références culturelles grecques : la sacralisation de Lesbos s'accompagne, en toute logique, d'une déification de Sapho, chacun de ces deux procédés

s'accomplissant au détriment de l'autre île de la déesse. Bien. Toutefois, l'ultra canonisation de Sapho a une portée fort notable. Dépassant en gloire le symbole antique de l'amour et de la beauté, elle devient un nouveau double de Baudelaire par leur partage de l'hypogramme *toute-puissance*. D'où l'intégration de «Rêve Parisien» dans «Lesbos» par l'intermédiaire de cette poétesse, homologue travesti du «je» lyrique dans cet univers exclusivement féminin. Le plaisir par la mégalomanie apparaît comme étant plus accessible et plus durable dans la mesure où il se tempère par le narcissisme et où il se satisfait de l'encensement religieux.

La quatrième strophe présente deux nouvelles résurgences de l'anaphore galopante, complétée cette fois par une périphrase définissant l'île par le ressac de la volupté qui la fouette : «Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses» (v.16 et 20). Le vers est une catachrèse exemplaire du système descriptif de la sexualité tel que les précédentes analyses l'avaient montré : la nuit voluptueuse, la chaleur des étreintes, et la langueur, équivalent sémiotique et quasi sémantique de l'indolence qui caractérisait la lubricité latente dans le «Léthé». De ce fait, et de par le narcissisme ambiant, les deux pièces intitulées «Femmes damnées» sont intégrées dans notre poème, puisqu'elles sont de pures expansions de l'homosexualité féminine dans son état le plus languissamment lascif. L'épanouissement sexuel est omniprésent : la «nubilité» (v.19) indique l'exaltante nudité des Phrynés, le verbe «caresser» (v.19) est univoque à cet égard, les «fruits mûrs» (v.19) sont une somptueuse référence aux seins des jeunes femmes. On remarque aisément la prédominance du narcissisme dans l'expansion de ce système descriptif, car c'est «à leurs miroirs, stérile volupté!» que «les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,/ Caressent les fruits mûrs de leur nubilité». L'essentiel est de souligner l'érection du miroir en tant qu'icône sexuelle puissante. Symbole de la contemplation de soi-même, il est aussi cliché littéraire afin de concrétiser l'orgueil et la fatuité - ce qui ne laisse pas d'alimenter l'actualisation du narcissisme. Notons en outre l'équivoque insoluble de cette strophe, qui nous fait tergiverser entre une rationalisation par l'union sexuelle et une rationalisation par l'infatuation : se caressent-elles chacune séparément devant leur conseiller des grâces? celui-ci serait-il le témoin silencieux de toutes les fusions charnelles? ou alors, le miroir serait-il une

pure métaphore avant de désigner le dédoublement de soi ressenti par la pratique saphique? Dans tous les cas, la sexualité est affectée de l'épithète «stérile» qui est fort ardu à jauger. L'interprétation mimétique, se basant sur l'union de deux femmes, constitue une lapalissade insuffisante. L'adjectif serait-il connoté négativement, dû, par exemple, à son opposition avec la «féconde paresse» de «La Chevelure»? Je crois plutôt que sa teneur péjorative habituelle est convertie positivement dans la mesure où, d'une part, il n'entrave guère l'envahissement du poème par le système descriptif du plaisir, et d'autre part, il convient parfaitement à tout objet resplendissant de pureté esthétique. Le terme «stérile» indique sans doute, en contrepartie et tacitement, les limites d'une volupté qui se doit d'être quasi incessante pour éviter la chute dans le marasme. A Lesbos, les baisers sont comme les cascades; mais il incombe qu'ils le soient.

Dans le sillage du narcissisme lascif des jeunes filles égéennes, se dresse un interprétant permettant de faire le pont avec le cinquième quintil : «de leurs corps amoureuses». Cette caractéristique de la nuptialité suscite de vives réactions de désapprobation de l'édile de la pensée grecque : «Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère». Cette relation de cause à effet, dont l'anachronisme sidérant confère à l'île de Lesbos une dimension atemporelle d'endroit unique où Baudelaire peut encore étancher sa soif d'idéal, provoque l'exhumation intertextuelle d'un passage de l'antique apôtre de Socrate. Observons donc cette sentence tirée du Banquet : «Or, le Pervers, c'est cet amant dont j'ai parlé, le populaire, celui qui est plus amoureux du corps que de l'âme»<sup>103</sup>, ce que, de toute évidence, l'auteur, par le truchement de la verve de Pausanias, déprécie avec véhémence. Ce catilinaire platonicien, vouant aux gémonies toute personne n'ayant pour intérêt que les couches superfétatoires de l'esthétique, guide Baudelaire vers une prise de parti contre le maître de la philosophie antique. Ceci ne signifie pas pour autant que notre poète s'oppose à la quête du Beau suprême, ou encore qu'il juge oiseux et dérisoire la recherche de l'Idée de Beauté. En fait, si Baudelaire et Platon nourrissent pour finalité l'atteinte du même objectif, ils divergent totalement en ce qui a trait aux moyens : l'un favorise la volupté, tandis que l'autre n'encourage que la contemplation. Voici une raison supplémentaire démontrant qu'il faut éviter de

<sup>103</sup> Platon, Le Banquet, p.726.



mésestimer ou de négliger le rôle de la sexualité dans Les Fleurs du Mal. Ceci dit, afin d'hyperboliser l'antithèse qui le sépare de Platon, le «je» lyrique exacerbe l'éloge de la lubricité; par là même, il y profession de foi de l'abandon définitif de l'épistémologie chrétienne, dont la logique est totalement subvertie : «Tu tires ton pardon de l'excès des baisers» (v.22). La mimésis présente la collocation de façon on ne peut plus naturelle; mais cette agrammaticalité apparente est extrêmement facile à résoudre par la permutation des marques de l'évaluation chrétienne ou platonicienne. De plus, nous sommes ici à l'intérieur d'un univers foncièrement homérique où Vénus, et donc ce qu'elle allégorise, détient un immense pouvoir. Lesbos correspond au règne de l'amour et de la beauté, mais aussi de la sexualité et de la féminité : n'oublions pas la rivalité épineuse qui étrangle la relation Vénus/Sapho. Le plaisir y est digne des chants les plus apologétiques par l'intermédiaire de son icône, les baisers, qui pullulent plus que jamais, et dont l'île de Lesbos est l'ineffable effigie. Les vers 23 et 24 sont précisément une expansion dithyrambique du système descriptif de la souveraine, désormais inculqué au système descriptif de l'île : «Reine du doux empire, aimable et noble terre/ Et des raffinements toujours inépuisés». Pouvoir, magnificence, aristocratie, goût mêlé d'opulence tel qu'on eut l'habitude de le concevoir : voici tous des éléments indiscutablement mélioratifs, tous reliés au système descriptif du plaisir ou de la déesse Beauté. Leur succession lapidifie une fois pour toutes la polarisation épideictique de cette île qui, par l'exotisme autant spatial que temporel qu'elle incarne, possède bel et bien la totalité des attributs de l'idéal baudelairien. Enfin, la répétition du vers 21 au vers 25 sera hissée au stade d'interprétant par la lecture rétroactive.

Le vocatif à la deuxième personne du singulier, notamment visible par la répétition de la formule «Tu tires ton pardon» au vers 22, 26 et 30, réactualise la personnification de Lesbos et corrobore la confusion totale de la terre et de ses habitantes par métonymie. Autre résurgence advenant dans le sixième quintil : le retour de la dichotomie Plaisir/Martyre. Ainsi que le fit valoir le «Léthé», les martyrs sont, dans Les Fleurs du Mal, ceux qui ont recherché le plaisir et s'adonnent à sa quête avec acharnement. Le caractère incessant de ce cycle crucial se traduit ici au moyen de l'épithète «éternel» dont la redondance est frappante par la locution «sans relâche»

(v.27). Lorsque le texte déclare que ce sont les «cœurs ambitieux» qui pâtissent de cette souffrance sacrée, il est aisé de rationaliser qu'il s'agit de ceux ayant fait preuve d'hybris. Cet hypogramme engendre une confirmation supplémentaire de l'interchangeabilité sémiotique de Baudelaire et de Sapho, tous deux ayant aspiré à s'exhausser en divinités. Néanmoins, les vers 28 et 29 sont loin d'explicitier ce que notre méthode d'intégration nous permettait de supputer au départ. Observons l'expansion que reçoivent les ouailles du Plaisir : «aux coeurs ambitieux / Qu'attire loin de nous le radieux sourire / Entrevu vaguement au bords des autres cieux!». La mimésis décrète qu'un sourire de nature céleste («radieux», «autres cieux») obsède ou plutôt harcèle par son souvenir ou par son mystère («attire loin de nous») les fidèles de la jouissance qui, pour l'avoir «entrevu vaguement», possèdent une prérogative dont le spleen est le lourd tribut. L'agrammaticalité qui persiste nécessite donc une élucidation intertextuelle correspondant à la collocation de cette éblouissante vision et du martyr qui semble en découler logiquement. Notre méthode se révèle particulièrement efficace dans la rationalisation de ces vers maculés par le manque sémantique. D'où l'interpellation de deux intertextes complémentaires, le premier fournissant le modèle de l'agrammaticalité, le second permettant de définir l'essence de ce radieux sourire marqué par la fugacité. Tout d'abord, ce passage de Mademoiselle de Maupin qui fait étrangement songer à la conception platonicienne de l'immortalité de l'âme telle qu'exposée dans le Phédon : «C'est un de ces hommes dont l'âme n'a pas été trempé assez complètement dans les eaux du Léthé avant d'être liée à son corps, et qui garde du ciel des réminiscences d'éternelle beauté qui le travaillent et qui le tourmentent»<sup>104</sup>. Le privilège de pouvoir être illuminé par le splendide souvenir du monde intelligible ne peut que littéralement torturer la personne qui le conserve, car elle n'a que plus conscience de sa chute. A cet égard, et d'Albert et Baudelaire font songer au Satan de Milton. Citons à présent ces lignes du Voyage en Orient de Gérard de Nerval afin de chapeauter l'analyse de cette strophe. Il s'agit d'un passage qui détaille la saga vécue par le néophyte égyptien, par laquelle il est initié aux mystères d'Isis :

Là, son étonnement était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient pris tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la

<sup>104</sup> Gautier, Mademoiselle de Maupin, p.169.

plus parfaite. Au moment où il tendait les bras pour la saisir, elle s'évanouissait dans un nuage de parfums. [...] Un seul regret lui était resté, c'était de n'avoir admiré qu'un instant la divine apparition qui avait daigné lui sourire... Ses rêves allaient la lui rendre.<sup>105</sup>

La reprise du motif du sourire crée une indestructible soudure entre l'aventure du néophyte nervalien et le poète-poétesse de la pièce de Baudelaire. J'en déduis que c'est l'apparition à la fois subite et fugace de la déesse Beauté qui provoque l'épouvantable et perpétuel bourrèment qui s'ensuit. D'avoir pu apercevoir un instant la fabuleuse Sirène imbibée de vénusté devient un critère d'élection au sens le plus religieux du terme. Serait-ce donc à la Beauté que serait dédié le superbe pantoum «Harmonie du soir», où le poète déclare «Ton souvenir en moi luit comme un ostensor»<sup>106</sup> à une instance féminine sans quoi totalement absente? Il se pourrait bien que ce fût aussi le cas de l'énigmatique personnage louangé dans «Un Fantôme», *a fortiori* puisqu'on a démontré que le pouvoir de la Beauté supplantait celui du Temps et triomphait de «L'Horloge» : «[O Temps] Noir assassin de la vie et de L'Art, / Tu ne tueras jamais dans ma mémoire / Celle qui fut mon plaisir et ma gloire»<sup>107</sup>. Derechef, la réminiscence demeure et elle est jalousement défendue par le poète car elle génère la plus indicible des exaltations; peu importe si elle martyrise, à partir de là. Baudelaire et Sapho tentent donc de retrouver cette opaque figure idéale à travers la beauté des jeunes filles nubiles. Cependant, l'imperfection relative de ce qui est obtenu justifie une incoercible concomitance du narcissisme et de la quête de la Beauté.

Ainsi que l'avait présagé le cinquième quintil, le système descriptif du jugement, dont on avait déjà conçu l'importance sémiotique dans «Le Léthé» et «L'Horloge», inonde la septième strophe de «Lesbos». Ces cinq vers sont caractérisés par l'expansion de trois grands réseaux qui nous sont on ne peut plus familiers : le *jugement*, le *paradigme du liquide* et celui de la *douleur* reliée au *martyre*. Leur efficacité signifiante culmine ici grâce à une judicieuse imbrication. Présentons-les séparément, pour commencer. Le terme de «juge» enclenche une intégration du mot «Dieux» dans le système descriptif dont il est nucleus en rappelant le motif de la divinité vindicative. Tout naturellement, le verbe «condamner» accroît la dimension judiciaire de la réflexion. Enfin, afin de

<sup>105</sup> Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, p.292.

<sup>106</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p.47.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.40.

métaphoriser l'ensemble, apparaît l'objet même du jugement, les «balances d'or», dont le rôle est de «[peser]» l'âme du trépassé; cette oeillade approximative à la conception égyptienne du passage dans l'au-delà, avec la plume de Maât, serait une piste édifiante du fait de l'intertexte nervalien. D'où la collocation jugement-liquide, étant donné que ce sont les larmes qui seront à juger. Les actualisations du réseau centré sur le *nucleus liquide* submergent littéralement le vers 34 où s'entremêlent et fusionnent d'erechef la personnification de l'île et les émotions des êtres qui y vivent. Témoin initial de ce paradigme, le «déluge» (v.33) est en fait constitué de «larmes» (v.34) qui se fondent avec les «ruisseaux» que la terre allégorisée charriera à la «mer». Ce déluge de pleurs «versé» à l'océan pourrait d'ailleurs faire allusion au châtement infligé autant par le Dieu chrétien que par les divinités pélasges, ce qui conforte l'entremêlement des réseaux. Il est donc logique que le paradigme de la douleur et du martyr se greffe aux deux premiers, vu qu'il les surplombe déjà sur le plan sémiotique. Une étrange sorte de spleen se dessine, étant donné qu'il semble provenir d'une forme coercitive d'expiation, et qu'il s'actualise par les termes de «travaux» (v.32) et de «larmes» (v.34). Là encore, il est clair que le «front pâle» (v.32) de Lesbos évoque par métonymie celui de chacune des jeunes filles éreintées par le cycle plaisir/martyr. Malgré l'apparente structure du tableau que nous venons de présenter, le phénomène de purgation que l'on a noté rend le raisonnement aporétique et fait voler la mimésis en éclat. Qui, en effet, oserait dignement punir quelqu'un qui expie d'avance tous les péchés que l'on pourrait éventuellement lui imputer? C'est par là que passe l'éloge de Baudelaire et qu'il parvient à justifier, à travers les religions mêmes qu'il persifle, l'apologie de sa religion du plaisir. C'est le verbe «oser» qui met en lumière le caractère intempestif de tout jugement, et qui stigmatise, par une conversion négative tout à fait subreptice, le pouvoir des Dieux, agents du jugement des liquides douloureux. La récurrence, aux vers 31 et 35 de la question rhétorique centrale, «Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge?», incarne dans toute sa splendeur la rodomontade baudelairienne sur le plan épistémologique. Il faut, d'ailleurs, prêter une attention toute particulière à la graphie du mot «Dieux» que le poète apostrophe puisqu'elle tient lieu de confirmation de ce qu'exprimait l'emploi d'«oser». Effectivement, si la majuscule affectée à ce terme fait

référence au Grand Architecte de la chrétienté, la pluralité du sujet renvoie sans équivoque à la mythologie grecque. Le culte délirant du plaisir et de la beauté détient désormais une transcendance propre, et va au-delà de ces conceptions à présent réinterprétées. Afin de lapidifier l'entrelacement des codes jugement-eau-douleur, qui servent à textualiser l'expiation, ainsi que pour poétiser de plus belle l'affranchissement individuel face à toute forme de pouvoir supérieur, il est perspicace de se plonger dans ce passage des Métamorphoses d'Ovide, qui raconte l'histoire de Byblis et Caunus. Soeur de celui-ci, celle-là est passionnément éprise de son frère, et le récit est palimpseste de notre quintil dans la mesure où l'hypogramme *amour interdit* tisse un rapprochement intéressant entre l'amour incestueux et l'amour lesbien. Voici l'extrait de la lettre que Byblis rédige à l'intention de son jumeau :

Laissons aux vieillards la science du droit; à eux de rechercher ce qui est permis, ce qui est crime et ce qui ne l'est pas; à eux d'observer les balances de la loi; la téméraire Vénus convient seule à notre âge<sup>108</sup>

Par lecture rétroactive, ces lignes soulignent la fonction signifiante de la sentence du vers 21, «Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère», qui trouve ici une hypogramme de choix. La légende que l'on a interpellée est d'autant plus efficace qu'elle insiste notablement sur le caractère crucial du narcissisme au sein de la pratique louangée par Baudelaire : la gémelleité des deux protagonistes remet en lumière l'importance de la similitude physique dans l'amour. En outre, la présence de Vénus n'est guère surprenante, et l'on sait qu'elle s'est sémiotiquement transmutée en Sapho dans notre poème, en tant que symbole de l'amour, du sexe, du plaisir et de la beauté. Le dénouement tragique de l'histoire de Byblis accentue l'imbrication de l'eau et du martyr, par l'hyperbole finale qui rappelle celle du déluge : «Byblis resta étendue, muette, elle serre avec ses ongles les herbes vertes et arose le gazon d'un ruisseau de larmes. Les Naiades en formèrent une source qui ne devait jamais tarir»<sup>109</sup>. Inutile de longuement commenter la trace textuelle des mots *larmes* et *ruisseaux*...

La huitième et strophe centrale du poème est tout simplement fascinante, dans la mesure où elle condense un versant crucial de mon mémoire. Elle pourrait servir de matrices à bien des poèmes du recueil. A première vue, ce quintil s'organise aussi

<sup>108</sup> Ovide, Les Métamorphoses, p.308.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.312.

autour d'une question rhétorique dédoublée : «Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?» (v.36 et 40). L'hypogramme *justice* revient ici à titre de leitmotiv de ce paroxysme du poème, et n'est réactualisé qu'afin d'être refoulé à plus forte raison. L'emploi de la première personne du pluriel est tout à fait remarquable puisque jusque là, l'instance auctoriale ne s'était guère manifestée que par le truchement du vocatif, par la qualité de ses encensements et ses objurgations diverses. Etant donné l'adresse subséquente aux «Vierges» de l'île paradisiaque, l'on saisit qu'elle sont incluses dans ce «nous», qui symbolise sans doute Baudelaire lui-même, mais aussi Sapho et Vénus, déesses protectrices et suprêmes. Dédiés aux «Vierges», les vers 37 à 39 épaississent le dithyrambe général grâce aux épithètes mélioratifs qui se succèdent, «sublime»(v.37) et «auguste» (v.38) auxquels s'ajoute la périphrase «honneur de l'archipel» qui accroît la polarisation positive. Si tout ceci n'est guère ébahissant, une agrammaticalité monumentale persiste : l'utilisation du mot «religion» (v.38) que l'on ne saurait rationaliser autrement qu'en tant que métonyme stupéfiant de la pratique homosexuelle féminine. Cette audacieuse sacralisation est nettement poétisée par une brève pièce de Coleridge intitulée «Kisses», où les baisers sont érigés en objet de culte. Ce poème, que nous avons précédemment cité lors de l'analyse d'«Hymne à la Beauté», démontre une très grande pertinence dans le cas de «Lesbos», et justifie notre jumelage des deux oeuvres :

Each tender pledge of sacred Faith he join'd,  
 Each tender Pleasure of th'unspotted mind [...]  
 The steamy Chalice bubbled up in sighs;  
 Sweet sounds transpired, as when the enamour'd Dove  
 Pours the soft murmuring of responsive Love [...]  
 And "Kisses" was the precious Compound's name»<sup>110</sup>

Ces charmants vers cristallisent la grandiose force poétique détenue par les baisers et soulignent *a fortiori* leur rôle d'icône parfaite du plaisir dans Les Fleurs du Mal. Le champ lexical de la célébration religieuse poétise incontestablement le caractère sacré de l'épanouissement infini de la volupté tel que visible dans le texte baudelairien. Sapho mérite donc bel et bien son titre de déesse, et ses nombreux fidèles prêchent en son nom la religion du plaisir et du beau, celle de l'amour et du narcissisme. Le rejet total du christianisme apparaît dans «Lesbos» de façon encore plus draconienne que dans

---

<sup>110</sup> Coleridge, «Kisses», p.44.

l'«Hymne» qui le devançait à travers une sentence délicieusement blasphématoire et libératrice : «Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel!» (v.39). Le sacrilège est d'autant plus cinglant qu'il atteint le niveau d'une parodie enjouée démantelant, notamment grâce au point d'exclamation, toute valeur et toute validité qu'un envisageable jugement eût pu posséder. Mais ce n'est pas tout. On assiste, dans «Lesbos», à la conversion païenne d'une des images les plus doxiques et fondamentales de la chrétienté : celle de la Vierge, qui, à l'instar de la multiplicité des dieux, se pluralise. Tout en demeurant un objet idéal de vénération, sa fonction chrétienne d'icône de chasteté, de tempérance et d'austérité, est foncièrement subvertie. La Vierge se transforme en icône de volupté, d'excès et de jouissance charnelle - notions qui se sont substituées aux précédentes à titre d'idéal religieux. Par surcroît, sous la férule de la poétisation coleridgienne, la définition de l'amour est totalement bouleversée, dans la mesure où «Kisses» effectue définitivement la collocation amour-volupté, et rend le premier pôle fondamentalement indissociable de l'existence du second (qui s'y opposait pour sceller l'une des principales catégories conceptuelles chrétiennes). La dissolution de la dichotomie Bien/Mal ne s'accomplit donc plus seulement sous l'égide d'une saine insouciance comme dans l'«Hymne» : dans «Lesbos», on a affaire à une destruction merveilleusement ludique de cette opposition que la quête du plaisir a rendu parfaitement erratique - voire même pitoyablement dérisoire.

La neuvième strophe offre finalement une actualisation exclusive du «je» poétique, qui y fait irruption pour mettre en valeur l'éminence du rôle qu'il détient sur Lesbos. On ne peut qu'être ébahi de voir à quel point le poète se hisse lui-même sur le pavois, et semble réaliser sur cette île son désir de mégalomanie qui avait été voué à l'échec par «Rêve Parisien». En effet, la personnification de Lesbos a pour unique fonction de poursuivre l'expansion du dithyrambe généralisé, mais d'un éloge dont Baudelaire assure la position de centre. Tout ceci s'ourdit par l'intermédiaire d'un système descriptif ayant pour nucleus *chantre*. C'est ce qui explique la présence sémiotiquement prépondérante du thème de l'élection, au sens fort de ce terme, par lequel il acquiert des connotations religieuses et apologétiques : d'où la répétition du vers 41, «Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre», mettant en relief l'extrême unicité

des qualités poétiques dont le «je» lyrique s'affuble. Le paradigme de l'élection se pare de celui du mystère afin de compléter et de rendre cohérent le système descriptif annoncé. D'une part, celui-là est perceptible par l'expression «admis au noir mystère» (v.43) qui décrit l'apothéose du poète quittant la vile sphère de l'exotérisme; d'autre part, le terme de «secret» est un cliché métonymique allant de pair avec les épithètes «noir» et «sombres» évoquant traditionnellement les milieux occultes. La pénétration de Baudelaire dans l'on ne peut plus féminin ésotérisme lesbien est légitimée par le rôle de Grand Barde qu'il est censé remplir, particulièrement visible grâce au verbe «chanter» (v.42). De toute évidence, l'île égéenne est représentative de toutes les conditions les plus suaves et les plus enchanteresses que l'univers pût rassembler en un seul lieu; il semblerait même qu'elle incarne l'idéal *u-topos* dont «Élévation» avait défini la quête; *ipso facto*, rien n'est plus logique ni cohérent que de voir le «je» poétique s'immiscer dans l'Aréopage des mystères grecs et de s'en faire le chantre. Sa vocation est donc de célébrer les «vierges en fleurs», cliché qui réactualise le système descriptif de l'île, et de s'attacher à ces femmes qui parcourent, à son instar, les deux pôles de la dichotomie Plaisir/Douleur surgissant au vers 44 ; «Des rires effrenés mêlés aux sombres pleurs». En dernier lieu, notons simplement que l'épisode de l'initié égyptien narré par Nerval démontre l'éclectisme de certains intertextes, puisqu'il poétise impeccablement l'entremêlement sémiotique auquel on assiste ici.

L'analyse des strophes dix et onze doit être menée de concert du fait des liens à la fois mimétiques et sémiotiques qui les soudent. Elles représentent essentiellement l'expansion de deux grands codes : le système descriptif de la sentinelle, nouveau métonyme du poète assurant la continuité avec sa fonction antérieure de *barde*, et le paradigme du liquide, apparaissant ici principalement sous les traits de son avatar océanique. Il serait pertinent de souligner que les deux métonymes tacites de chantre et de sentinelle par lequel le «je» lyrique est ici dépeint sont unis par leur partage de l'hypogramme *dévouement par vocation*; un dévouement qui semble d'ailleurs franchement se confondre avec de la dévotion vu l'allure globale des rapports entretenus par le poète avec les vierges. Le premier réseau que l'on a énoncé apparaît d'une part au moyen des verbes d'action «veiller», réitéré au vers 50 à partir du vers 46, et



«guetter» qui renforce la dimension visuelle. Il faut bien entendu que ces indices aient un objet de focalisation afin de diriger leurs regards, et c'est ainsi que surgit, par catachrèse exacerbée, le code de l'eau entrelacé au premier. Perché sur la falaise fatidique dont on exhamera plus loin le pouvoir intertextuel historico-légitime, le «je» poétique attend «brick, tartane ou frégate / Dont les formes au loin frissonnent dans l'azur» (v.48-49). Espérant l'éventuelle arrivée de l'une ou l'autre de ces embarcations, qui néanmoins s'entêtent à garder le grand large, il surveille les mouvements maritimes avec une patience aussi langoureuse qu'anxieuse et exaspérée. Le point de mire où aboutissent ces regards n'est actualisé qu'au vers 54 : «le cadavre adoré de Sapho». Cette précision indispensable permet d'élucider la validité idiolectique de la mention toponymique du «sommet de Leucate», étant donné que la tradition veut que l'illustre pionnière de la poésie grecque se soit précipitée dans les flots depuis ce pic rocheux. Désespérée d'avoir été abandonnée par Phaon, Sapho se serait suicidée en se jetant du haut de Leucate, ce qui éclaire le choix de l'endroit où se fixe Baudelaire. Cette transformation sémiotique subie par le poète, qui, de chantre universel des vierges devient protecteur de Sapho, prouve une fois encore que celles-là n'ont d'autre intérêt que d'être métonymes de celle-ci. Empli d'une abnégation hors du commun, le Grand Prêtre de Sapho n'aspire plus qu'à une chose : que les vagues lui rendent celle qui, en plus d'être sa réplique identitaire, correspond aussi à son égérie et à son suprême objet de vénération. Quoique la mimésis ne pose pratiquement aucun problème au sein des deux quintils que nous scrutons, il incombe toutefois de mettre en lumière les agrammaticalités pouvant engendrer quelques obstacles de lecture. De façon analogue à l'île de Lesbos, la mer entre ici dans un processus de personnification intéressant. Pontos devient une allégorie de la tolérance du fait des épithètes «indulgent» et «bonne» que le poète voudrait lui attribuer à bon droit. Doublée des «sanglots dont le roc retentit» qui commémore l'affligeant trépas de la poétesse, la mer à son tour animée relance la signifiante du code liquide. L'apparent oxymore «cadavre adoré», qui périphrase l'objet de la quête acharnée, acquiert une importance tentaculaire dans la mesure où l'ensemble de l'île est conçu tel un sanctuaire immense et flamboyant à la gloire de la divinité dont on espère le retour. Etant donné l'atmosphère religieuse de la

pièce, le qualificatif «adoré» s'amplifie de connotations louangeuses. De surcroît, l'anatomie sèche de Sapho est dès lors d'autant plus importante à retenir afin de la sacrifier par fétichisme et d'éventuellement lui dédier une chasse... Il s'agit de la relique *sine qua non* pour la dorure du temple du Plaisir déjà décoré par les baisers. Enfin, boutade surrogatoire à l'encontre du christianisme, la voluptueuse île de Lesbos incorpore la mansuétude au sein de son système descriptif : elle «pardonne» (v.53). Cependant, la nature exacte de la miséricorde qu'elle accorde à Sapho ne sera élucidée que dans la quatorzième strophe lorsqu'on comprendra quelle faute souilla sa vie exemplaire.

Les deux quintils suivants feront à leur tour l'objet d'une étude conjointe à cause de leur poétisation par les mêmes intertextes. Ils consistent pour l'essentiel en un panégyrique démesuré de la déesse ayant supplanté Aphrodite. L'éloge se fonde sur cette antithèse, perceptible grâce à la récurrence de la comparaison superlative «Plus belle que Vénus» qui ponctue anaphoriquement les vers 57, 61 et 65. Cette formule s'érige immédiatement en signe double, à plus forte raison si l'on se souvient des analogies préliminaires qui valorisaient, en début de poème, Lesbos et Sapho par rapport à Paphos et Vénus. Les vers 56 à 65 mettent en lumière l'idée qu'à la superbe divinité grecque, aussi séduisante et enjôleuse que l'allégorie de la Beauté, se substitue cette mortelle, profondément humaine en dépit du fait qu'elle soit sublimée et déifiée par son interminable quête du plaisir. D'ailleurs, ses qualités poétiques lui font usurper jusqu'au pouvoir d'Apollon. Tout ce suc signifiant s'esquisse graduellement dans l'antithèse agrammaticale qui renverse abruptement les polarisations traditionnelles dans le choix même des éléments descriptifs. L'opposition se dessine d'abord et avant tout à travers la synecdoque favorite de Baudelaire : les prunelles. «L'oeil d'azur», qui fait bien sûr référence à Vénus, «est vaincu par l'oeil noir» de la poétesse, ce qui provoque l'édification de deux grands paradigmes antagonistes. D'une part se constitue une représentation notoire d'Aphrodite, faisant largement songer à la célèbre Vénus de Botticelli sur sa conque de nacre. Le paradigme de la lumière contribue beaucoup à cette image par l'intermédiaire du «rayonnement» qui émane de la déesse, ainsi que par la couleur «blonde» (v.63) de sa chevelure étincelante. D'autre part, le paradigme de l'obscurité domine très nettement l'évocation de Sapho : le caractère lugubre de son oeil

«noir» est accru par l'épithète «ténébreux» conféré à son iris, et par l'emploi du verbe «tacheter» (V.58). L'aspect resplendissant d'Aphrodite entre en collision avec les «momes paleurs» (v.57) de celle qui devint sa rivale malgré son teint blême. Par ailleurs, l'antithèse se nourrit de la dichotomie bonheur/malheur : Vénus apparaît «versant les trésors de sa sérénité», expression qui fait écho aux Ganges de la chimère parisienne, qui «versait les trésors de leurs urnes.». Manifestement, cet éclat répand de l'allégresse puisque son père, le «vieil Océan» en est «enchanté» (v.64). Par opposition à cette fresque béate de la nativité d'Aphrodite, la description de Sapho s'inspire davantage de sa mort, étant donné que son oeil est stigmatisé par les «douleurs» (v.59). Quoi qu'il en soit, malgré l'apparent encensement de la déesse au détriment de la poétesse, il est crucial de noter la permutation des marques qui est *a priori* inintelligible. L'interprétant que constitue le superlatif «plus belle que Vénus» interpelle deux intertextes distincts afin de solidifier sa validité sémiotique. Ces quelques vers d'un sonnet ronsardien dédiés à Astrée fournissent le modèle de l'éloge téméraire dans lequel Baudelaire se lance, et qui revient à une dépréciation de Vénus :

Au mois d'Avril, quand l'an se renouvelle,  
L'Aube ne sort si belle de la mer,  
Ny hors des flots la Deesse d'aimer  
Ne vient à Cypre en sa conque si belle,  
Comme je vy la beauté que j'appelle<sup>111</sup>

Il est facile de concevoir l'efficacité de ces adynata rhétoriques lorsqu'un écrivain aspire à littéralement sanctifier l'un de ses sujets. A présent, en ce qui concerne la divergence de la description à l'égard de la polarisation + Sapho / Vénus -, imposée par le texte, citons ce passage de Nerval bâti sur une dichotomie inversée par Baudelaire :

C'est l'étoile du soir, c'est Astarté, l'antique déesse de Syrie; elle brille d'un éclat incomparable sur ces mers sacrées qui la reconnaissent toujours. Sois-nous propice, ô divinité! qui n'a pas la teinte blafarde de la lune, mais qui scintilles dans ton éloignement et verses des rayons dorés sur le monde comme une soleil de nuit<sup>112</sup>

Doit-on rappeler la pluriséculaire association de Vénus et d'Astarté, afin de justifier notre choix intertextuel? Est-il nécessaire de mettre en relief les traces textuelles, dans «Lesbos», de l'expression «verser des rayons dorés», ou encore des paradigmes

<sup>111</sup> Ronsard, Les Amours, p.254.

<sup>112</sup> Nerval, Voyage en Orient, p.330.

scindant les deux astres évoqués? L'essentiel est de constater que notre poète subvertit les polarisations nervaliennes en actualisant brillance - / noirceur +, afin de cristalliser l'hagiographie de Sapho. Avant de clôturer l'observation de ces quintils, lançons une oeillade aux périphrases étonnantes désignant la poétesse aux vers 56 et 60, puisqu'elles constituent l'ultime étape de son marquage épideictique : «De la mâle Sapho, l'amante et le poète». D'une part, tel qu'on l'avait mentionné précédemment, Vénus est implicitement infirmée du fait qu'elle ne soit qu'une amante, tandis que Sapho possède, par surcroît, les vertus apolliniennes actualisées par le second métonyme du vers. Si l'on voulait absolument cabotiner, nous dirions de plus que cette figure déifiée rassemble ainsi tous les paradigmes dionysiaques. Elle est portée aux nues par le fait que Baudelaire en fait le point de convergence de plusieurs paradigmes mythologiques aux allégories totalement inconciliables à la base. Bien que les deux métonymes composant le second hémistiche du vers 56 soient assez intelligibles sans rationalisation transcendante, il n'en va point de même en ce qui a trait à l'oxymore *a priori* aporétique «mâle Sapho». Serait-ce ses qualités de truchement des muses qui justifierait cet épithète paradoxal? Serait-ce, davantage, une ingénieuse façon d'asexuer cette Lesbienne qui n'a d'yeux que pour ses compagnes? On pourrait aussi croire, du fait de l'essence réelle que dissimulait l'horloge, que cette formule contradictoire reflète l'équivalence désormais insoluble du «je» poétique et de Sapho. Toutefois, notre interprétation finale ne s'inspire guère de ces considérations. Je pense avec fermeté que ce passage est entièrement surdéterminé par la fin d'un épisode tragique narré par Ovide dans Les Métamorphoses, mais qui pourrait fonctionner avec autant d'efficacité à pur titre d'intertextualité mythologique. Après qu'il ait été sauvagement déchiqueté par les félonnes Ménades, la tête d'Orphée, partie à la dérive à travers les eaux de la mer Egée, finit par échouer sur le littoral de Lesbos. Ce fragment de récit fait de la «mâle Sapho» l'interprétant le plus monumental des strophes dix à treize, étant donné que le retour de Sapho est directement calqué sur le sillage tracé sur les flots par la tête d'Orphée. L'association du fils de Calliope et de la sainte Patronne de Lesbos, naturellement édifiée sur l'hypogramme *poète*, poétise la spacieuse virilisation de Sapho qui n'en ressort qu'avec plus de panache.

La quatorzième strophe évoque rétrospectivement le trépas de la poétesse d'une manière on ne peut plus évasive qui fait culminer le manque sémantique; mais celui-ci est facile à combler grâce à l'intertextualité historico-mythique qui sous-tend le quintil. Après une existence surplombée par l'homosexualité, Sapho se serait éprise d'un homme, Phaon, ici désigné par la périphrase «un brutal» (v.69), et qui l'aurait soit abandonnée, soit répudié ses avances; cette douleur l'aurait conduite au suicide. Le texte présente néanmoins les choses de façon à l'inculper pour cette dérogation à la pratique lesbienne. Celle-ci ayant été exaltée et glorifiée en tant que nouvelle religion, la faute de Sapho se traduit par l'apparition d'un paradigme centré sur le nucleus *sacrilège*. On rencontre en effet deux fois le terme de «blasphème» qui l'actualise le mieux; sa quête hétérosexuelle est qualifiée de véritable opprobre contre soi-même au moyen de l'expression participiale «insultant le rite et le culte inventé» (v.67); le terme d'«impiété» (v.69) contribue à parachever ce réseau. En dépit du fait que la mimésis décrète que Phaon ait «[puni]» l'anathème qui fut commis, on sait fort bien, depuis la sixième strophe, que les jeunes filles de l'île, dont le comportement est directement transféré à celui de Sapho puisqu'elles en sont le métonyme, encourent une douloureuse expiation. Il n'est pas impossible que ce soit partiellement dans le but de racheter le sacrilège de leur Grande Prêtresse, qui se soumet déjà elle-même à son propre châtement en faisant de «son beau corps la pâture» de ce reître de Phaon. Derechef, Baudelaire met en lumière le caractère profondément latitudinaire de la morale qu'il sacralise, par la modalisation lamentatoire de sa façon de raconter la faute de Sapho. Nous n'irons pas plus loin que simplement mentionner l'utilisation du code chrétien pour décrire cette nouvelle religion qui vilipende l'autre.

L'ultime quintil du poème est, tel qu'on l'attendrait, un excipit affligé qui célèbre le «passé lumineux» dont l'auteur «recueille tout vestige», pour paraphraser «Harmonie du soir». L'île est à nouveau personnifiée à cause du paradigme *gémissement* tracé par le verbe «[se lamenter]» (vv. 71 et 75), le substantif «cri» (v.73) et le verbe «[pousser]» (v.74). La présence intangible du poète dans ces derniers vers que nous analysons est en fait garantie par ces quelques lignes du Voyage en Orient de Gérard de Nerval qui en poétisent la signifiante. Seul sur la plage de l'île de Saint-Georges, les

pensées suivantes affluent en son esprit :

J'évoquais de la mer déserte et du sol aride les fantômes riants que  
révaient vos pères, et je m'étais dit en voyant si triste et si nu  
tout cet archipel des Cyclades, ces côtes dépouillées, ces baies  
inhospitalières, que la malédiction de Neptune avait frappé la  
Grèce oubliée<sup>113</sup>

Ce passage sous-tend indéniablement l'accablante formule des «rivages déserts» qui symbolise péniblement l'extinction de ce monde antique, jadis si envoûtant, et qui perdit inexorablement une partie de son âme lors du déplorable blasphème de Sapho. S'il avait employé les codes baudelairiens, nous aurions pu citer le passage où Lord Byron, après que Don Juan s'en fut allé de l'île d'Haïdée, narre avec mélancolie, le dépérissement incoercible de ces terres légendaires. Cliché romantique, donc? Point du tout, ou du moins, fortement individualisé par chacune de ces grandes figures. Tout en chapeautant le panégyrique de l'île par l'évocation des «honneurs que lui rend l'univers», Baudelaire concocte la plus belle stèle poétique qu'il eût été possible d'édifier au Temple du Plaisir.

### **Je suis (ou j'ai l'ineffable souvenir d'aboïr été) le chantre des voluptés**

Gautier (réminiscences)	Orphée	Platon (corps/âme)
Nerval (illumination par le passé)	<i>Male Sapho</i>	

### **saphiques de mon paradis païen, où, douloureusement évanescant,**

Narcissisme	Coleridge (Paganisme)	Goethe (fugitivité)
	Coleridge (dimension religieuse)	Goethe (impossibilité d'assouvissement)
	Nerval (îles grecques)	

*Echo Phrynés*

Gautier et Nerval (Plaisir/Martyre)

**Vierges** *au coeur sublime*

**Cascades**

### **Le Plaisir règne par son intensité au nom de la Beauté**

Goethe (myriade des baisers)	Nerval (idéal)
------------------------------	----------------

**Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel !**

<sup>113</sup> Gérard de Nerval, Voyage en Orient, p. 139.

## CONCLUSION

Au terme de ce long parcours analytique dans lequel je n'ai cessé de prêter serment de fidélité à la grille de Riffaterre, je crois venu le moment de faire le point quant à cette méthode. Il va sans dire que son utilisation est extrêmement ardue, voire parfois quelque peu chaotique. Il m'est impossible d'éluder le fait qu'un regard critique ambivalent a plané par moments au-dessus de ma plume autoritaire. Je ne cherche pas à limiter la force de certaines de mes conclusions afin de me rendre exempt de reproches, mais en louvoyant trop, une étude perd de sa force persuasive. L'intertextualité, telle que modelée par notre théoricien, est l'un des outils les plus précieux que j'aie rencontré dans le but de gloser des textes littéraires. Malgré le fait que je fasse suffisamment confiance à mon érudition pour avoir rédigé les mises en application antérieures, nul ne peut prétendre à la possession d'une culture qui dépasserait les capacités de la meilleure encyclopédie, fût-elle inspirée par la sémiotique. J'estime néanmoins que certaines poétisations provenant de mon crû devraient absolument être prises en considération au sein des études baudelairiennes. Par ailleurs, les neuf analyses ont ourdi des liens encore peu explicités en ce qui a trait aux rapports unissant notre auteur à d'autres écrivains. Je voudrais insister en particulier sur une facette de la glose intertextuelle dont l'impact s'est graduellement profilé à mesure de l'avancée des travaux : le concept de réécriture, épousant celui de poétisation. L'intertexte n'est jamais perçu, ni par Riffaterre ni par moi, tel un palimpseste dévalorisant dont l'existence même infirmerait automatiquement le texte scruté. En dépit du fait que mon étude lui a fréquemment attribué un pouvoir presque tyrannique sur l'interprétation, évitons d'oublier qu'il n'est pas univoque, et surtout, qu'il n'est pas supérieur au texte

initial. Celui-ci, toujours postérieur à celui-là, présente des traces héritées. Mais ces bribes ne lui sont pas seulement étrangères, sans quoi l'immanence idiolectique serait insensée, et sans quoi le texte perdrait sa différence. Tantôt structurel, tantôt lexical, l'intertexte peut être aussi paradigmatique, textuel, et même mythologique... Par l'utilisation de cette méthode, j'ai répondu à mon désir de sédimer l'interprétation en la projetant dans des limbes dont la position opaque se situe désormais entre la validité et la vérité.

Il est à présent temps de synthétiser rigoureusement les conclusions auxquelles nous sommes parvenus. En fait, ceci revient à dresser un portrait expéditif et efficace du système descriptif du Plaisir.

Tout d'abord, il y a les codes ayant servi à l'expression de cette notion à l'intérieur des Fleurs du Mal. Je vais les présenter de manière plus ou moins systématique, pour ensuite souligner leurs intégrations diverses dans les principaux signes illustrant le *topos*. Le premier grand code que nous ayons aperçu fut celui de *l'exotisme*, à travers les «tamariniers» et le «soleil monotone» de «Parfum exotique»; derechef engendrée par une odeur, la «féconde paresse» de «La Chevelure» est un nouveau signe utilisant ce code, tout comme le «soleil couchant» du «Poison». Intégrées sémiotiquement dans le code *liquide*, les «Ganges» de la chimère parisienne sont avant tout un substrat exotique, dont la signifiante sera finalement subsumée par la fière image des «cascades» de «Lesbos». Dans cette pièce, le système descriptif de l'île démontre par son importance celle du code de l'exotisme, au moyen d'images comme les «vierges en fleurs» ou par des références mythologico-toponymiques telles que «Leucate», «Lesbos» et «Paphos». A partir du moment où l'île devient l'interprétant le plus dense signifiant l'exotisme dans le recueil, ce code est sémiotiquement inséré dans celui du *liquide*, du fait des images maritimes. La «mer d'ébène» issue de la médéenne toison est convertie positivement à travers la formule de l'«océan dompté» de «Rêve Parisien», puisque l'eau y est soumise au poète plutôt qu'il en soit tributaire. Culminant dans la pièce tirée des «Tableaux Parisiens», ce code du liquide illustre à la fois le triomphe des «Ganges» et les intarissables «sanglots» du «Léthé» ou de «Lesbos», poème où ils formeront un véritable «déluge». Afin de dénoter la préciosité



ineffable du plaisir, les Fleurs du Mal emploient le code *luxe* afin de le décrire. Le sous-code *joyau* est manifeste dans l'«Hymne à la Beauté» par les «breloques» et les «bijoux» de la Beauté, mais aussi dans la «Chevelure» que le «je» poétique pare de «rubis» et de «saphir». Les impalpables «portiques» qui surgissent dans le «Poison» grâce au vin sont un signe avant-coureur de la gigantesque «Babel», dont la somptuosité sera incendiée par la douleur de la chute. Symbole du *carpe diem*, l'«or» des minutes dont parle l'Horloge a aussi recours à ce code dès lors fortement polarisé. Ces trois codes, ainsi que tous les autres que nous n'avons guère le temps d'énoncer sont subsumés dans le code prépondérant de *l'absorption*. C'est par cet intermédiaire que sont actualisées et la vie et la mort du plaisir. De manière quasi globale, le plaisir apparaît par l'ingestion ou par la transmission d'une substance : le fleuve de l'oubli, le philtre des baisers de la déesse suprême - qui affectent automatiquement ceux de Lesbos, *a fortiori* qu'ils sont jumelés aux cascades -, mais aussi le motif récurrent du vin, l'opium, le népenthès, le feu clair d'«Elévation», et j'en passe. Produit par l'absorption, le plaisir est déraciné par ce même procédé, à partir du moment où la «trompe» du temps «pompe» la vie de tous les mortels.

Il en ressort que le Plaisir est une notion fondamentalement bipolaire dans l'oeuvre de Baudelaire, et qu'il n'est pratiquement érigé que sur des dichotomies. A tous les catalyseurs, pourtant fort pléthoriques et variés, correspond au moins l'une d'entre elles et son action en est ainsi totalement surplombée. En premier lieu,

+ (Plaisir de l') Exotisme / (Spleen de la) Réalité -

où le parfum, générateur de jouissance, est d'abord concret mais résurgit dans la vision.

+ Plaisir / Lassitude -

est une opposition tragique car elle macule toute exaltation d'ennui, mais elle ne perdure pas : à partir du moment où la morale du *carpe diem* est adoptée, on ne la rencontre plus jamais.

+ Plaisir de la Liberté / Emprisonnement -

Ici, le pôle négatif possède deux volets : le sentiment d'étouffement carcéral est ressenti à la fois à l'égard du réel (ce qui intègre la première dichotomie dans celle-ci) *sed etiam* envers le christianisme ambiant. La liberté rêvée d'«Elévation» est anéantie par la

destruction de la tour de Babel, ce qui ouvre la porte à la dichotomie

+ Plaisir de la Transfiguration / Désillusion -

Autant la «Salive qui mord» que l'envolée onirique, les «Cheveux bleus» ou le Léthé sont catalyseurs du plaisir par l'illusion, mais tous sont des oripeaux, périlleux de deux façons différentes, ce qui entraîne l'apparition de ces deux nouvelles bipolarisations :

+ Plaisir de la Toute-Puissance / Faiblesse et soumission -

Aspirant à dépasser l'illusion, le poète a donc laissé rugir son *hybris* dans «Rêve Parisien», ce qui n'aboutit qu'à cette opposition qui recèle aussi le motif de l'assujettissement. Celui-ci ne sera définitivement accepté que dans «Hymne à la Beauté», étant donné que le «je» lyrique ne se soumet à la Beauté que dans la mesure où elle est la force suprême, et qu'elle répond à sa transcendance épistémologique. Dans l'univers chrétien, le plaisir notamment sexuel était douteusement coloré par

+ Plaisir de la Volupté / Danger -,

dichotomie qui souillait incoerciblement toute liberté de dépendance, de compromission, et qui rejoignait la spéciosité dont j'ai parlé plus tôt. Néanmoins, au terme des bouleversements épistémologiques constatés dans «Lesbos» et «Hymne à la Beauté», persiste la dichotomie

+ Plaisir / Douleur -

doublée de son avatar crucial

+ Plaisir / Martyre -

absolument indissociable de l'opposition dirimante sous-tendant l'hédonisme :

+ Plaisir du Carpe Diem / Evanescence du Plaisir -

Le lieu de plaisir semble donc être défini par un double exotisme, spatial et temporel. C'est l'île de Lesbos qui, en plus d'en abriter les fidèles, et par delà le fait qu'elle théâtralise sa célébration à travers les baisers, devient le sanctuaire suprême du Plaisir. Profondément païenne, elle devient le centre d'une nouvelle mythologie où Sapho joue un rôle quasi christique et où la radieuse Beauté se laisse parfois entrevoir au sein d'une révélation... Si le plaisir par la transcendance ne parvient ni à occire la douleur ni à rompre la dichotomie, ce n'est guère qu'à cause de son édacité, composante

indispensable de sa quintessence. Cette évanescence, qui d'une part exalte et d'autre part bourrèle, permet au plaisir de transcender le Bonheur dans les Fleurs du Mal, du fait d'une intensité que lui seul possède. Le panégyrique du narcissisme, en tant que catalyseur primordial du plaisir, doit aussi s'entendre sur le plan intellectuel. L'impétuosité de son hybris (terme foncièrement grec qui convient mieux qu'autre chose) démontre que le poète est son propre thuriféraire, et que le narcissisme est inséparable de toute une dimension de sensations délectables. Cet amour excessif de soi confère au «je» baudelairien une possibilité inouïe de liberté épistémologique, faisant en sorte que la reconceptualisation individuelle de l'univers stigmatise tout le reste. Illuminé par le nébuleux sourire de la Beauté, sa grande divinité, le poète franchit la porte qu'elle lui ouvre dans l'«Hymne»; guidé par les chants mélodieux de la Sirène, il arrive sur Lesbos, terme inespéré de son pèlerinage erratique. Dès lors, il incombe de souligner la dissolution de la dichotomie Bien/Mal, qui ne peut plus fonctionner en dépit de la permutation infernale de la polarisation. Malgré l'effondrement palingénésique de la Tour de Babel, et malgré l'impossibilité d'interrompre les flots de l'impitoyable clepsydre, l'essentiel est de pouvoir être ponctuellement éclaboussé par les cascades de Lesbos, et de savourer parfois l'éclat de la Déesse, dans l'eurythmie sublime de son son, de sa couleur, et de son parfum.

## BIBLIOGRAPHIE

## CORPUS DES OEUVRES

*Oeuvre étudiée*

BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du Mal. Oeuvres complètes, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, «Bibliothèque de la Pléiade».

*Textes littéraires antérieurs à 1857*

Anthologie de la Poésie érotique, édition de Pierre Perret, éditions Nil, 1998 (Bochetel)

Romanticism. An Anthology., London, edited by Duncan Wu, Blackwell Publishers, 1998.  
(Byron, Manfred, citations de Shelley et de Keats)

BYRON, Lord. Don Juan, Penguin Books, 1986.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. La vida es sueño, Madrid, Anaya, 1985, Biblioteca Didáctica Anaya.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. La vie est un songe, Paris, Aubier, 1996.

CHRÉTIEN DE TROYES. Le Chevalier de la Charrette, Paris, Bordas, 1989, «Classiques Garnier».

COLERIDGE, Samuel Taylor. The Complete Poems, London, Penguin Books, 1987.

DANTE. Paradis Paris, Flammarion, édition bilingue, 1992, collection «GF».

DANTE. Purgatoire, Paris, Flammarion, édition bilingue, 1992, collection «GF».

DU BELLAY, Joachim. Les Regrets, Paris, Gallimard, 1967, collection «NRF».

GAUTIER, Théophile. Mademoiselle de Maupin, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Faust. Erster Teil, Berlin, Pantheon-Ausgabe, 1901.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Faust. I et II, Paris, Flammarion, 1984, collection «GF»

GÓNGORA, Luis de. Poesía selecta, Barcelona, Edicomunicación, 1997, colección «Fontana».

HOMERE. L'Odysée, Paris, Librairie Générale Française, 1996, «Livre de Poche».

- LAMARTINE, Alphonse de. Poésies diverses, Recueils poétiques, Garnier Frères, 1966, collection «Classiques Garnier»
- MILTON, John. Paradise Lost, London, Signet Classics, 1982.
- MONTAIGNE, Michel de. Essais I, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, collection «GF».
- MONTAIGNE, Michel de. Essais III, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, collection «GF».
- NERVAL, Gérard de. Voyage en Orient, Paris, Garnier-Flammarion, 1980.
- OVIDE. Les Métamorphoses, Paris, Gallimard, 1992, «Folio classique».
- PLATON. Le Banquet, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1950, «Bibliothèque de la Pléiade».
- POE, Edgar Allan. The Raven and other favourite poems, New York, Dover Thrift Editions, 1991.
- RACINE, Jean. Phèdre, Paris, Bordas, 1995, «Classiques Bordas».
- RONSARD, Pierre de. Les Amours, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, collection «GF»
- QUEVEDO, Francisco de. Antología poética, Barcelona, Edicomunicación, 1994, colección «Fontana».
- SAPPHO. Oeuvres complètes, Paris, Arléa, 1996.
- SPENSER, Edmund. The Faerie Queene, London, Everyman, 1993, «Everyman Classics».
- VIRGILE. L'Enéide, Paris, Garnier Frères, 1965, collection «GF».
- WORDSWORTH, William. Selected Poetry, London, Penguin Books, 1992,

## CORPUS CRITIQUE

### VOLUMES

- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée de capitalisme, Paris, Payot, 1982, 288 p., Pbp.
- BRUNEL, Pierre. Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal, entre «fleurer» et «défleurer», Paris, éditions du temps, 1998, 206 p.
- BULLEN, J.B. The Myth of Renaissance in Nineteenth-Century Writing, Oxford, Clarendon Press, 1994, 336 p.
- CASSOU-YAGER, Hélène. La Polyvalence du thème de la mort dans les Fleurs du Mal, Paris, Nizet, 1979, 171 p.

- DANIEL, Robert R. The poetry of Villon and Baudelaire : Two worlds, one human condition, New York, Peter Lang, 1997, 196 p.
- EIGELDINGER, Marc. Lumières du mythe, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 180p.
- EIGELDINGER, Marc. Mythologie et intertextualité, Genève, Slatkine, 1987, 278 p.
- HAMON, Philippe. Du Descriptif, Paris, Hachette Livre, 1993, 247 p.
- HOPKINS, J.A.F. Michael Riffaterre's Presentation, Critic of the Literary Semiotic Theory, New York, Sophia linguistica, 1994, 407 p.
- KNIGHT, Philip. Flowers Poetics in Nineteenth-Century France, Oxford, Clarendon Press, 1986, 306 p.
- LECONTE, Franz Antoine. La Tradition de l'ennui splénétique en France de Christine de Pisan à Baudelaire, New York, Peter Lang, 1995, collection «Reading Plus», 267 p.
- QUESNEL, Michel. Baudelaire solaire et clandestin, Paris, PUF, 1987, 333 p.
- RIFFATERRE, Michael. Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, 366 p.
- RIFFATERRE, Michael. La Production du texte, Paris, Seuil, 1978, 265 p.
- RIFFATERRE, Michael. Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983, 255 p.
- VIPREY, Jean-Marie. Dynamique du vocabulaire des *Fleurs du Mal*, Paris, Honoré Champion, 1997, 416 p.
- ZILBERBERG, Claude. Une lecture des *Fleurs du Mal*, Tours, Hame, 1972, 198 p.

#### **ARTICLES et PARTIES DE VOLUMES**

- ABOU GHANNAM, A. «Les métamorphoses de Béatrice», Revue de littérature comparée, vol.LVI, n°4, 1982, p.493-504.
- AMPRIMOZ, Alexandre. «La relativité de l'interprétant poétique : l'exemple de "Parfum exotique" de Baudelaire», Semiotica, vol. LX, n°3-4, 1986, p.259-277
- BABUTS, Nicolae. «Baudelaire's "Le Voyage" : the dimension of myth», Nineteenth-Century French studies, vol. XXV, n°3-4, 1997, p.358-369.
- BURTON, Richard D.E. «Baudelaire and Shakespeare : literary reference and meaning in "Les sept vieillards" and "La Béatrice"», Comparative Literature Studies, vol. XXVI, n°1, 1989, p.1-27.

- CELLIER, Léon. «D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron», Cahiers internationaux de sociologie, vol.VIII, 1965, p.3-14.
- COOKE, P. «The Dantesque and other intertexts in Baudelaire's "Chacun sa chimère"», French studies, vol. LIII, n°1, 1999, p.16-22.
- CULLER, Jonathan. «Intertextuality and interpretation : Baudelaire's "Correspondances"» dans Christopher PRENDERGAST, Nineteenth-century French poetry. Introductions to close reading, Cambridge, Cambridge University Press, 1990
- DEPRUN, Jean. «Du canard au cygne : Baudelaire et Bernardin de Saint-Pierre», Bulletin baudelairien, vol.XXIV, n°2, décembre 1989, p.69-73.
- GALAND, René. «L'esthétique de Baudelaire», Canevas : études sur la poésie française de Baudelaire à l'OULIPO, Paris, José Corti, 1986, p.23-31.
- HARTER, Deborah A. «Divided selves, Ironic counterparts : Intertextual doubling in Baudelaire's "L'Héautontimorouménos" and Poe's "The haunted Palace"», Comparative Literature Studies, vol. XXVI, n°1, 1989, p.28-38.
- HENRY, Freeman G. «Gautier/Baudelaire : homo ludens versus homo duplex», Nineteenth-Century French Studies, vol. XXV, n°1-2, 1996, p.60-77.
- JACKSON, John E. «Baudelaire, lecteur de Théophile Gautier : les deux Horloges», Revue d'histoire littéraire de la France, vol. LXXXIV, mai-juin 1984, p.439-449.
- JACKSON, John E. «Entre la faute et l'extase», Dix études sur Baudelaire, Paris, Honoré Champion, 1993, pp.45-60.
- JAKOBSON, Roman, et LEVI-STRAUSS, Claude. « "Les Chats" de Charles Baudelaire », Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1973, p.410-419.
- JAKOBSON, Roman, «Une microscopie du dernier "Spleen" dans Les Fleurs du Mal», Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1973, p.420-450.
- LAFORGUE, Pierre, «Falsi Simoentis ad undam : Autour de l'épigraphe du "Cygne" : Baudelaire, Virgile, Racine, Hugo», Nineteenth-Century French Studies, vol. XXIV, n°1-2, 1995, p.97-110.
- LAWLER, James. «Destiny and the poet : "Spleen et Idéal" LXV-LXXXV», Australian journal of French studies, vol. XXXII, n°3, décembre 1995, p.275-300.
- LEVILLAIN, Henriette. «Dante relu et réécrit par Baudelaire. Etude comparée, "le Purgatoire", Chant XXX et les Fleurs du Mal, "La Béatrice"», Traductions et réécritures, Presses universitaires de Caen, 1993, 130 p.
- MORICE, Louis. «La vie antérieure», Etudes littéraires, vol.1, 1968, p.29-49.

- OLMSTED, William. «The palimpsest of memory. Recollection and intertextuality in Baudelaire's "Spleen II"», Romantic Review, vol. LXXVII, n°4, novembre 1986, p.359-367.
- PEYLET, Georges. «Le mythe de Satan du Romantisme au Décadentisme», La Licorne, vol. XVIII, 1990, p.123-136.
- RASER, Timothy. «Barthes and Riffaterre : the dilemmas of realism in the light of Baudelaire's "Le Soleil"», French Review, vol. LIX, n°1, octobre 1985, p.58-64.
- RICHTER, Mario. «Le sublime dans Hymne à la Beauté», Dix études sur Baudelaire, Paris, Honoré Champion, 1993, pp.35-46.
- RIFFATERRE, Michael. «Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's "Les Chats"», Yale French Studies, vol. XXXVI-XXXVII, 1966, p.200-242.
- RIFFATERRE, Michael. «Sémantique du poème», Cahiers de l'association internationale des études françaises, vol. XXIII, mai 1971, p.125-145.
- ROULIN, Jean-Marie. «La sylphide, rêve romantique», Romantisme, vol. 17, n°58, p.23-38, 1987.
- STIERLE, Karlheinz. «Baudelaire and the tradition of the Tableau de Paris», New Literary History, vol. 2, hiver 1990, p.345-361.
- SUSINI, Jean-Claude. «Les dispositifs de concentration chez Baudelaire : géométrie de la "Vie antérieure"», Nineteenth-century French Studies, vol. 24, n°1-2, 1995, p.111-122.
- SUSINI, Jean-Claude. «L'empreinte de Tite-Live dans les Fleurs du Mal. Du "Pensum" à "Duellum"», Bulletin baudelairien, vol. XXXI, n°2, 1996, p.41-50.
- WEINBERG, Kurt. «Baudelaires "Une Charogne" : paradigmas ästhetik des Unbehagens in der Natur», Poetica vol.12, 1980, p.83-118.