

Les Chats De Charles Baudelaire: Une Image De Palimpseste

Dr. Ali Assad*

(Accepté 8/5/2005)

□ Résumé □

Cet article est consacré à l'étude d'une image de palimpseste dans "Les Fleurs du Mal" de Charles Baudelaire, et ce à partir de l'analyse d'un poème intitulé Le Chat.

Aux VIIe et XIIe siècles, c'était l'usage de gratter l'écriture des parchemins pour écrire un nouveau texte, qui prit l'appellation de palimpseste.

Ainsi, sous le texte baudelairien, il y a un autre texte plus ancien, dont le dernier n'est que le souvenir ou le pressentiment

En effet, le poème baudelairien publié pourrait, à très haut degré de réception, passer, au stade de brouillon, ou d'avant-texte, donc d'hypotexte, et laisser la place aux impressions plus récentes de la lecture. Ces impressions s'appuient sur l'avant-texte de manière médiatisée par une opération mentale, comme s'il s'agissait d'un procès de réduction par condensation.

Mais la condensation est en rapport avec les opérations du rêve et de l'inconscient. Et il est à remarquer que Genette qui a abordé la "condensation" dans "Palimpsestes" (1982) n'a pas pris en compte l'identité de nature entre "travail du rêve", produit de l'inconscient, et "travail du texte", surtout qu'une analogie frappante semble relier organiquement "condensation" et "déplacement", deux des quatre "opérations" effectuées par le travail du rêve, avec la métaphore et la métonymie.

* Enseignant Au Département De Français De L'université Tishrine – Lattaquié - Syrie.

الصورة "التطريسية" في ديوان "أزهار الشر" للشاعر الفرنسي شارل بودلير

الدكتور علي يوسف أسعد*

(قبل للنشر في 2005/5/8)

□ الملخص □

هذا البحث هو دراسة لـ "الصورة التطريسية" في القصائد التي كتبها شارل بودلير في ديوانه "أزهار الشر"، وذلك انطلاقاً من تحليلنا لقصيدة له عنوانها "الهر" *Le Chat*. الطرس في اللغة العربية (أشبه بمعنى palimpseste ذات الأصل اليوناني) هو الكتاب المحو، وطرس الكاتب الكتاب يعني أعاد الكتابة على المكتوب، والطرس هو الصحيفة عموماً، وتخصيصاً الصحيفة التي مُحيت ثم كُتبت. ومن هذا المنطلق الاستعاري، يمضي الناقد الفرنسي جيرار جينيت G. Genette في دراسة التعالق النصي hypertextualité بين نص لاحق ونص سابق في كتاب له عنوانه "تطريسات" *Palimpsestes* صدر سنة 1982.

هكذا يبدو وكأن الشاعر الفرنسي شارل بودلير يكتب نصاً ويطمس نصاً آخر كُتب قبله، أو كأنه يكتب ويمحو في الوقت نفسه، لكنّ ما يمحوه يظل قابلاً بين سطور النص الجديد. لذلك وبصورة عكسية، فإن قراءة النص الجديد، هي في آن واحد قراءة جامعة للقصائد التي كتبت قبله أو "تحت" بتعبير أدق؛ أي أن أوابد النص الراسخة في ذاكرة القارئ هي التي تستحضر النص الفعلي. هذا ما يذكرنا بالتعالق النصي القائم على التكثيف Condensation الذي تحدّث عنه جينيت في كتابه "تطريسات".

بيد أن التكثيف في دراستنا مرتبط بأوليات الحلم واللاوعي. ومن الملفت إغفال جينيت في كتابه الأنف الذكر لعمليات الحلم واللاوعي (مثل "التكثيف" والإزاحة "Déplacement") وعلاقتها بعمل النص الشعري، ولا سيما أنه يوجد علاقة وثيقة تربط بين التكثيف والإزاحة من جهة، والاستعارة والكناية من جهة أخرى.

Cet article est consacré à l'étude d'une image de palimpseste dans les poèmes écrits par Charles Baudelaire sur les chats.

Dans l'Antiquité, un palimpseste était une tablette d'argile destinée à l'écriture et dont on avait la possibilité de se resservir plusieurs fois grâce à la propriété malléable de l'argile. Aux VIIe et XIIe siècles, c'était l'usage de gratter l'écriture des parchemins, ou de laver les papyrus, pour écrire un nouveau texte, qui prit l'appellation de palimpseste. Sous le premier texte, il y avait donc un autre texte plus ancien, dont le dernier n'est que le souvenir ou le pressentiment.

À partir de l'analyse du sonnet intitulé *Le chat*, nous allons montrer que le poème baudelairien est un mixte de souvenirs intratextuels ayant un impact pragmatique sur le récepteur. Aussi, n'étant pas linéaire, notre lecture ne produit pas le sens (en tant que réceptacle d'un contenu), mais la *signifiante* : elle amène le texte vers des implications latentes et subtiles¹ d'ordre artistique et poétique se mesurant uniquement à réception. Il ne s'agit donc pas pour nous d'ordonner des significations, mais de saisir un mouvement dynamique d'engendrement textuel.

Notre propos est fondé sur l'hypertextualité² (dont G. Genette étudie plusieurs figures: *la parodie, le travestissement, le pastiche, l'imitation, la transposition, la mise en prose, la stylisation, la réduction, etc...*) mais l'hypertextualité dans *Les Fleurs du Mal*, quoique massive, reste fugitive et non déclarée malgré la pratique affichée de remploi. Elle accorde donc un rôle à l'activité herméneutique du lecteur.

Baudelaire s'est appliqué à la "prosification" au moins par deux fois, pour la *Chevelure* et pour *l'Invitation au voyage*. Toutefois, la comparaison des deux états de chacun de ces deux poèmes est un exercice rituel des études baudelairiennes, auquel Barbara Johnson a donné un accomplissement remarquable dans *Défigurations du langage poétique*³. Un même exercice rituel concerne le moment génétique enfoui dans le secret des brouillons disparus. Or, le poème baudelairien publié pourrait, à très haut degré de réception, passer, au stade de brouillon, ou d'avant-texte, donc d'hypotexte, et laisser la place aux impressions plus récentes de la lecture (hypertexte). Ces impressions s'appuient sur l'hypotexte "de manière médiatisée par une opération mentale", comme s'il s'agissait d'un procès de réduction par condensation⁴. Mais la condensation dans notre article est liée au travail onirique: dans le rêve, "une représentation unique représente à elle seule plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles elle se trouve"⁵. La notion de condensation, telle que nous l'entendons, se rapproche de celle de "l'objet auratique" qui serait, selon G. Didi-Huberman, "l'objet dont l'apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer ses images, ses images en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en ouvrir l'aspect autant que la signification, pour en faire une oeuvre de l'inconscient"⁶. Et il est à remarquer que Genette qui a abordé la "condensation" dans "Palimpsestes" n'a pas pris en compte,

¹ - La signifiante "apparaît lors de la lecture rétroactive, lorsque le lecteur se rend compte que la représentation (ou *mimésis*) se réfère, en fait, à un contenu qui demanderait une tout autre représentation dans la langue non littéraire" (Cf. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, p. 211)

² - C'est l'un des cinq types de transtextualité (l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité) énumérés par G. Genette dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982).

³ - Flammarion, 1979.

⁴ - Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 341.

⁵ - Daniel Briole, *Le Langage poétique, de la linguistique à la logique du poème*, p. 52.

⁶ - Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 105.

l'identité de nature entre "travail du rêve", produit de l'inconscient, et "travail du texte", surtout qu'"une analogie frappante semble relier organiquement "condensation" et "déplacement", deux des quatre "opérations" effectuées par le travail du rêve, avec deux figures essentielles à la maîtrise du langage articulé que sont, d'après Jakobson, la métaphore et la métonymie"⁷.

Le point de départ de notre travail c'est l'analogie instaurée par Baudelaire entre la femme et le félin. Cette question d'analogie appelle celle de l'image. Mais l'image, dans cet article neutralise l'opposition métaphore / comparaison. D'ailleurs, la parenté entre métaphore et comparaison est particulièrement présente chez Baudelaire. Ainsi, dans un passage du "poème du hachisch" (*Les Paradis artificiels*) par exemple, il décrit les effets de la drogue sur l'appréhension du réel et donne en même temps une idée précise de l'évolution subjective qu'il y a de l'une à l'autre, de la simple analogie à l'identification qui crée une autre réalité⁸.

La métaphore revient donc à un raisonnement par analogie dont nous allons, pour commencer, abrégier la forme en passant sous silence l'outil même de l'analogie. C'est d'ailleurs sur cet aspect-là que Quintilien fonde sa définition de la métaphore : *une comparaison sans outil comparant*⁹. Ensuite, nous allons chercher les points communs aux deux pôles de l'image et qui permettent que métaphore il y ait.

Dans un texte poétique, l'image¹⁰, notamment quand elle est arbitraire soulève une série de questions, auxquelles l'imagination propose des réponses. À ce titre, elle s'avère défier la compétence du lecteur¹¹ lequel se trouve contraint à solliciter tout le texte, mouvement autotélique où Jakobson voyait le propre du poétique. Mais la résolution¹² de l'image (en réaction à l'*impertinence*¹³ de ses termes) peut dépasser parfois l'existence matérielle du texte. Ainsi, l'exemple de Charles Baudelaire nous permettra dans cet article d'examiner une métaphore corréative d'un fond intratextuel invisible révélant une épaisseur masquée par le caractère de produit fini de l'objet POÈME.

⁷ - *Ibid.*, p. 52. *Déplacement* : Une chaîne associative unique relie une seule représentation à plusieurs autres. Le déplacement est, en quelque sorte, préparatoire à la condensation. La troisième opération du rêve s'appelle "prise en considération de la figurabilité". La quatrième est "l'élaboration secondaire", celle qui marque, dans la construction du récit, l'intervention du "processus secondaire". A ce dernier appartient l'ordre du langage, par opposition avec le "processus primaire", domaine des opérations non linguistiques de *condensation* et de *déplacement* (*ibid.*)

⁸ - "Votre oeil se fixe sur un arbre harmonieux, courbé par le vent; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir et votre mélancolie, ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre". Cité par Michel Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Librairie Générale Française, 1993, p. 177.

⁹ - *Ibid.*

¹⁰ - Ici, le terme "image" neutralise l'opposition "comparaison"/ "métaphore"; il dénote l'ensemble des procédés qui instituent une relation d'analogie entre deux éléments hétérogènes.

¹¹ - C'est ce que Daniel Delas a montré dans son analyse d'un court poème de G. Scéhadé (Cf. "Vrai/ faux / absurde : pour une approche pragmatique de la métaphore poétique", p. 266-274).

¹² - Jean Cohen affirme que la figure est fondée sur la violation de la loi de la non-contradiction. Il établit toutefois que la figure ne devient lisible qu'à travers un processus de décodage dont le but est de corriger cette violation : " Toute figure en fait comporte un processus de décodage en deux temps, dont le premier est la perception de l'anomalie, et le second sa correction par exploration du champ paradigmatique où se nouent les rapports de ressemblance, de contiguïté.." (J. Cohen, " Théorie de la figure", *Communications*, p.22).

¹³ - Entendez la non-convenance, le non-sens (Cf. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, pp.116 et suivantes).

Notre analyse d'un sonnet baudelairien, *Le chat*¹⁴, mettant en scène l'image de la femme métamorphosée en félin, montre que l'impropriété métaphorique devient une adéquation différée, une propriété découverte, avec un temps de retard, par la prise de conscience d'un intratexte.

Cependant, cette propriété métaphorique découverte après coup dans un surcroît qui se produit avec le mouvement de reconnaissance, reste un agent de mise en perspective; elle permet de fusionner texte et intratexte, de manière à ce qu'on puisse les percevoir comme une seule unité globale. Dès lors, le décalage cesse d'être rupture et la lecture devient une praxis, une expérience continue d'une vision donnant à l'image la sensation de la profondeur et du relief.

De fait, l'objet verbal baudelairien est, on va le voir, obscur; ou plutôt dans l'obscurité. Il est dissimulé par les symboles qui le remplacent, toujours pareil à un palimpseste et deviné à travers une série de signes qui ne sont pas lui, sous lesquels il est, et sans lesquels il n'est pas.

Si nous lisons l'un des *Chats* de Baudelaire, ce merveilleux animal renvoie manifestement, d'abord, à l'univers dont chaque poème construit l'atmosphère, puis à celui de tous les poèmes de Baudelaire qui en édifient la thématique. En d'autres termes, le texte baudelairien se manifeste dans un acte de dévoilement et de dénudation dont la limite extrême n'est pensable que par un mouvement de l'intérieur même du texte voilé.

L'examen des *Chats* de Baudelaire nous permettra particulièrement d'assister à la perte de la contradiction *Femme/chat* au profit de la simulation et de la persuasion rhétorique, et à la neutralisation du système d'oppositions sur lequel est fondé cette contradiction (oppositions entre animal et humain, rêve et réel...). Toutefois, ces oppositions ne se réduiront pas à l'identité du même, d'autant plus que, la différence entre littéral et figuré étant suspendue, on aboutira à un éclatement des contours du domaine figural.

En outre, les *Chats* nous feront remonter à un niveau d'élaboration recevable comme artistique, une élaboration qui n'est pas d'abord celle du sens, *stricto sensu*, mais celle des sens et des affects. Aussi bien, la portée sémiotique du poème baudelairien se réalise non dans l'acte de *dire*, mais dans celui d'*indiquer* du monde et d'*exprimer* de la mondification dynamique, non figée. Un tel comportement sémiotique est caractéristique du non-verbal qui "indique du monde, fait signe qu'il y a du monde, signale un espace de monde"¹⁵.

Nous ne nous engagerons pas toutefois dans la voie, tentante mais hasardeuse, qui consisterait à traiter la relation entre l'art verbal baudelairien et les arts plastiques, même si certains procédés figuratifs concrétisent et motivent les polarités constituantes de l'image verbale¹⁶. De tels procédés figuratifs dépalcent, en effet, vers le perceptuel le conceptuel

¹⁴- *Les Fleurs du Mal*, Librairie Générale Française, Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, Préface de Marie-Jeanne Dupry, 1972, p. 51.

¹⁵- Georges Molinié, *Sémiostylistiques. L'effet de l'art*, p.33.

¹⁶-Souvenons-nous par exemple de l'affiche publicitaire, dessinée par Julian key à l'intention du café "Chat noir", et représentant un objet complexe tenant à la fois du chat et de la cafetière. Le dessin reflète des propriétés (perceptives) communes aux deux objets dénotés: le trait "oblong, vertical et sinueux" peut se référer à la fois au "chat", pour désigner sa queue, et à la "cafetière", pour en désigner le bec verseur. Les deux objets "chat" et "cafetière", correspondant à nos habitudes perceptives, s'imbriquent l'un dans l'autre de manière à constituer une entité nouvelle originale : une "chafetière"(voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, "L'image dans l'image", p.201-203):

sémantique, et ce selon un mode particulier, celui du *voir comme*, qui implique que l'on rentre dans l'ambiguïté des visions. Ainsi, motivent-ils incontestablement l'analogie instaurée entre deux signifiants élémentaires en relation de disjonction.

Pour nous en tenir donc à un domaine plus restreint, celui du texte, nous allons voir que la figure (ou l'image) du poème baudelairien n'appelle pas une lecture "corrigéante" qui la ramène à la contradiction; elle nous introduit plutôt dans l'espace d'une autre logique où il serait difficile de l'arrêter, étant donné qu'elle se constitue sur le principe même de l'incertitude de ses propres frontières. Cette inarrêtabilité est source de plaisir et de jouissance esthétique, d'autant plus qu'elle implique un développement discursif permettant d'échapper à la limite de la phrase et des micro-structures sémantico-stylistiques.

Au niveau de la phrase, une image *fausse* par exemple paraît possible dans un monde possible mais erronée dans notre univers de croyance. Ainsi, les deux phrases :

****Cette femme miaule***

****Cette femme est un chat***

Sont erronées parce que, normalement (c'est-à-dire dans la normalité de notre appréhension du monde), ce sont, d'une part, les chats qui miaulent et que, d'autre part, la femme, jusqu'à preuve du contraire, n'est pas un chat. Ce qui ne signifie pas pour autant que la femme, ayant une bouche et des organes vocaux, est incapable de miauler; cela signifie tout simplement qu'il y a une erreur d'appartenance à l'intérieur d'une même catégorie.

À moins de recourir à une lecture émotionnelle, il serait difficile d'établir un lien évident entre "femme" et "chat". Douceur ? Cruauté ? Séduction ? Amour de soi et agressivité voluptueuse ? Refus de passivité et de subordination ? La réponse à ces questions n'est pas aisée, étant donné l'absence de tout contexte ou de tout poids textuel susceptible de créer entre féminité et félinité un semblant de transparence. Autrement dit, la stratégie interprétative analogique n'aboutit pas facilement à la mise en place d'un monde de "rêve réaliste" où se satisfait l'imaginaire¹⁷.

Quoiqu'il en soit, mon énoncé n'est pas absurde, car "femme" et "chat" sont pourvus d'un même sème générique commun, à savoir le trait /animé/¹⁸. Il suffit, du reste, qu'on remplace "chat" ou "femme" par n'importe quel objet inanimé pour basculer dans l'absurde :



On peut citer également l'exemple du lapin-canard de Jastrow (voir G. Genette, *L'oeuvre de l'art*, Seuil, 1994, p. 267). Il s'agit d'une figure ambiguë qu'on peut lire soit comme la tête d'un lapin tourné vers la droite, soit comme celle d'un canard tourné vers la gauche.

¹⁷- Cependant, nous assistons dans le texte baudelairien, comme on va le voir, à ce rêve réaliste, à ce paradoxe d'une sensation à la fois fantasmagorique et matérielle, s'exhibant dans une immédiateté de présence-absence, comme un filigrane, ou un palimpseste.

¹⁸- "Pour qu'un énoncé ne soit pas absurde, il faut qu'il compte au moins deux sèmes pourvus d'au moins un sème générique commun" (François Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 156).

**Cette femme est un chapeau* ¹⁹

**Ce chapeau est un chat*

Passons maintenant au plan du texte et méditons, à titre illustratif, sur le premier *Chat* des *Fleurs du Mal* :

*Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.*

*Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton dos électrique,*

*Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,*

*Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun.*

Une division bipartite oppose le huitain au sizain de ce sonnet . Dans le huitain, le chat est le pivot d'un monde réel, palpable, attesté par les injonctions "viens", "retiens", "laisse-moi" et par les indications tactiles. Dans le sizain, la femme, elle, est en revanche le pivot d'un monde fictionnel ou imaginaire : "Je vois ma femme en esprit" dit le poète.

La division bipartite, entre monde réel et monde fictionnel, est provoquée par l'électricité du pelage du chat. Mais les deux mondes finissent par se court-circuiter. Ainsi, le regard de la femme, comme celui du chat, "*coupe et fend comme un dard*" :

Son regard /COMME le tien/ = /coupe et fend/ COMME un dard

Cette analogie est renforcée par une mesure ternaire équivalente ($3 / 3 = 3 / 3$) et surtout par le modalisateur *comme* qui neutralise les traits génériques /humain/, /animal/ et sélectionne le trait spécifique /avoir un regard profond/, permettant ainsi l'établissement d'une isotopie spécifique entre "chat" et "femme". Et ce n'est pas tout : le "beau chat" du monde réel est discrètement présent dans le sizain du monde fictionnel : *aimable bête*.

Le point de départ du poème est le chat, son point d'arrivée est la femme, d'autant que le poète fait alterner "chat" et "femme" :

Mon beau chat → ma femme → aimable bête → son corps brun

¹⁹- Le neurologue Olivier Sacks nous a pourtant raconté l'histoire d'un patient qui prenait sa femme pour un chapeau ! Ce patient était atteint de lésions de l'hémisphère gauche. L'*animé* chez lui faisait l'objet d'une absurde erreur de perception et, visuellement, il était perdu dans un monde d'abstractions inertes (Cf. Olivier Sacks, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, pp.23-40).

Figure I

La correspondance métaphorique, posant sa fiction par petites étapes, fait de la transposition entre “chat” et “femme” la progression imperceptible d’une élimination de littéralité. Il ne s’agit plus d’une femme, ni d’un chat, mais d’un être fabuleux impossible, d’une femme-chat. Soulignons, à cet égard, que Jakobson, dans son analyse des *Chats* de Baudelaire a montré que les chats et les êtres humains qui leur sont identiques se rejoignent dans les monstres fabuleux à tête humaine et à corps de bête, à savoir les sphinx²⁰.

Pour savoir alors où le choc des mots risque de nous entraîner, il faudrait, selon l’expression de S. R. Levain, “prendre le poète au mot”²¹; ce qui donne lieu, en forçant un peu les choses, à la présupposition suivante :

Ma femme est un chat

Mais l’*impossible* se réalise par la “négation de propriétés élémentaires”²², par l’inversion ou la confusion des règnes; d’où les deux arguments suivants qui nous font assister à une démonstration du pouvoir de métamorphose :

Argument I : Le regard de ma femme est comme celui du chat :

.....*Son regard*

COMME le tien, aimable bête,

Profond et froid, coupe et fend COMME un dard,

La structure comparative de ce fragment est, tout ensemble, ternaire et syllogistique : A (le regard de la femme) est comme B (le regard du chat), or B est comme C (le dard) donc A est comme C. Le fait que les yeux du chat soient “Mêlés de métal et d’agate” renforce alors l’analogie, l’isotopie /métal/ étant supportée aisément par ‘dard’. À ce propos, le recours à l’intertexte, par exemple au poème de Verlaine intitulé “Femme et Chatte”²³ exalte les affinités électives qui se découvrent entre la femme et le félin:

*Elle jouait avec sa chatte,
Et c’était merveille de voir
La main blanche et la blanche patte
S’ébattre dans l’ombre du soir.*

*Elle cachait –la scélérate!-
Sous ses mitaines de fil noir
Ses meurtriers ongles d’agate,*

²⁰-Roman Jakobson “Les chats de Charles Baudelaire”, *Huit questions de poétique*, p. 177.

²¹-S.R. Levain, *The Semantics of Metaphore*, Baltimore, p. 114.

²² - André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, p. 47.

²³ -“ Poèmes Saturniens”, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1962, p.74-75.

*Coupants et clairs comme un rasoir*²⁴

Argument II –Le corps brun de ma femme laisse s'exaler un parfum :

*Et, des pieds jusques à la tête
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun.*

Le poème *dit* bien que le “corps brun” de la femme laisse s'exaler un parfum, mais il *indique* seulement (il ne *dit* pas) que celui du chat en fait autant. Le “dangereux parfum”, censé être celui de la femme, suggère-t-il également la séduction opérée par le félin? Ou bien alors tout uniment le “ motif du parfum-poison”, déployé dans un poème intitulé *Le Flacon*, qui symbolise, selon M. Riffaterre, l'inspiration baudelairienne ?²⁵. Et le “ corps brun” de la femme, est-il en même temps celui du chat ? L'incertitude de la réponse signifie que la métamorphose n'est qu'une image inscrite dans une temporalité, faisant de surcroît, comme on va le voir, l'objet d'un récit. De toute manière, ce que le poème baudelairien affirme ne peut ni s'exprimer par d'autres mots, ni être contredit, mais seulement complété, c'est-à-dire conforté dans la reprise d'un autre texte. De fait, un autre poème de Baudelaire intitulé *Le chat*²⁶ également, nous apprend que le corps brun du félin laisse s'exaler un parfum :

*De sa fourrure blonde et brune
Sort un parfum si doux, qu'un soir
J'en fus embaumé, pour l'avoir
Caressée une fois, rien qu'une.*

Cet intratexte supplétif permet de modifier l'argument II comme suit :

Le corps brun de ma femme, COMME LA FOURRURE BRUNE DU CHAT, laisse s'exaler un parfum

Là ne s'arrête pourtant pas la transmutation des substances: “fourrure” a beau désigner la pelure du chat, il ne désigne pas moins le corps de la bien-aimée! C'est ce qu'on peut constater dans le poème *Le parfum*²⁷ :

*De ses cheveux élastiques et lourds,
.....
Une senteur montait, sauvage et fauve*

²⁴- Il est vrai que Verlaine parle des ongles d'agate coupant comme un rasoir, et non pas des yeux mêlés de métal et d'agate Pourtant, le rapprochement s'impose ne serait-ce qu'à cause de la présence du mot “griffes” à proximité du mot “yeux” dans le premier quatrain du “Chat” de Baudelaire. D'ailleurs, il est facile de repérer dans les *Fleurs du Mal* cet éclat froid et métallique des yeux : *Tes yeux, où rien ne se révèle/ De doux ni d'amer / Sont deux bijoux où se mêle/ l'or avec le fer...* (*Le Serpent qui danse, Les Fleurs du Mal*, p.41)

²⁵-“Le motif du *parfum-poison* a été mis à la mode par le romantisme...(il) paraîtra (...) si apte à symboliser l'inspiration baudelairienne que Mallarmé le reprendra dans son “Tombeau de Charles Baudelaire” : *poison tutélaire/ Toujours à respirer si nous en périssons.* (M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, p.73).

²⁶- *Les Fleurs du Mal*, p. 69.

²⁷-*Ibid.*, p. 189.

Et des habits, mousseline ou velours,

.....
se dégageait un parfum de fourrure.

Le mouvement du langage baudelairien va, on le voit bien, de la réalité au rêve et non l'inverse. Il annexe le rêve à la vie réelle comme un prolongement vers où l'esprit se dirige. L'annexion du rêve à la réalité est obtenue par la présence simultanée de plusieurs poèmes, comme dans cette image de palimpseste que Baudelaire donne des tableaux de Delacroix :

“De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante ; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection”
 28 .

On peut considérer *Le chat* et *Le parfum* comme deux de ces couches successives qui donnent au rêve “plus de réalité” et le “font monter d'un degré vers la perfection”. Ces deux couches intratextuelles viennent se superposer à d'autres couches immanentes au texte, déjà symbolisées par la figure (I).

Il importe de souligner enfin que c'est le parfum, ce “corps désincarné, vaporisé”²⁹, qui a joué le rôle de “messager idéal” entre “femme” et “chat”. C'est ce qu'on peut représenter par ce schéma de la figuration instantanée :

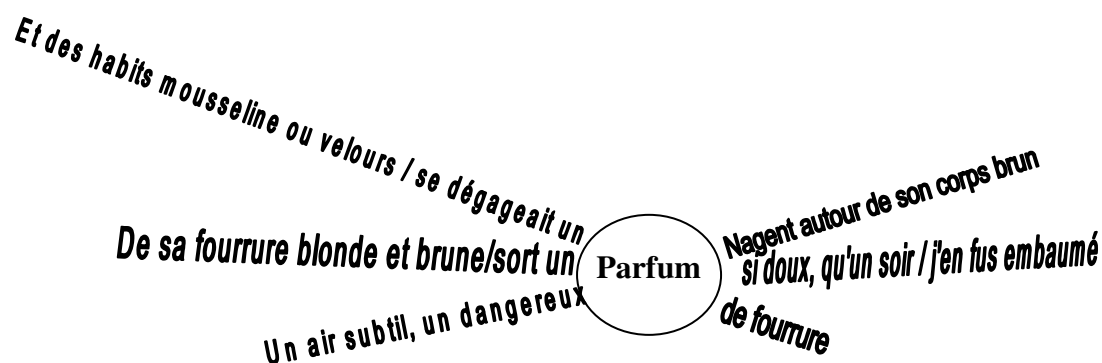


Figure II

De proche en proche, le poids de l'intratexte donne plus de réalité au scénario onirique dans lequel le corps visible de la femme se détache d'un espace de désir. D'ailleurs, Baudelaire tente de pallier les limites de l'image visuelle par l'évocation de

²⁸- Ch. Baudelaire, Salon de 1859, *Oeuvres complètes*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, t.II, p. 626. Cette esthétique réalisée à la fois dans la pratique picturale de Delacroix et dans la pratique verbale de Baudelaire relève d'une trans-sémiotique des arts : “Les arts, dit Baudelaire, aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles” (Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 24).

²⁹-J.-P. Sartre cité par J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, p.107.

l'image olfactive. Ainsi ne manque-t-il pas d'établir dans un autre poème, *La chevelure*³⁰, une équivalence entre le parfum et la mémoire:

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !*

La chevelure de la bien-aimée est le lieu privilégié des souvenirs et/ou des parfums. L'apothéose de la métaphoricité apparaît à la fin du poème où la femme devient le lieu de la reminiscence, le contenant idéal des souvenirs :

*N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?*

Mais l'indécidabilité rhétorique de cette question qui à la fois *questionne* et ne *questionne* pas³¹ est le signe de l'infini détour de la simulation et de l'illusion métaphorique.

L'odorat reste alors un refuge inaccessible, et le souvenir discursif ne nous libère jamais *exactement* de son pouvoir extatique. Il est alors difficile d'arrêter la figure qui se constitue ainsi sur le principe même de l'incertitude de ses propres limites. Une étendue gestuelle s'étend toujours en bordure de l'image comme son pouvoir d'expression, son ombre, en un sens son parfum :

*Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré !
Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise.*

*De ses cheveux élastiques et lourds,
Vivant sachet, encensoir de l'alcôve
Une senteur montait, sauvage et fauve,*

*Et des habits, mousseline ou velours,
Tout imprégnés de sa jeunesse pure,
Se dégageait un parfum de fourrure.*

Le parfum draine et charrie des sensations, associations et souvenirs qui sont d'ordre discursif. Ainsi, dans le poème précité, *Le parfum*³², la temporalité transpose "dans le présent le passé restauré!": l'imparfait "restitue au passé une sensibilité temporelle de présent"³³; il est l'amorce d'un passé ressuscité, plus que l'amorce d'un présent désactualisé. Mais ce passé n'est que le souvenir de moments intratextuels qui maintiennent le désir dans la durée et perpétuent le sens dans une aptitude permanente à sa propre re-production; ce qui donne plus de réalité à des formes qui "...n'étaient plus qu'un

³⁰ - *Les Fleurs du Mal*, p. 184

³¹ - Voir Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, p.51.

³² - *Les Fleurs du Mal*, p.189.

³³ - Anna Jaubert, *La lecture pragmatique*, p.54.

*rêve,/ Une ébauche lente à venir,/Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève /Seulement par le souvenir*³⁴

Il est clair à ce point de la réflexion qu'il n'y a plus de différence de nature entre rêve et réalité, puisque la création poétique puise et épuise sa propre substance dans un univers autonome qui les comprend ensemble et les dépasse. Le chat n'appartient plus au monde réel, ni la femme au monde fictionnel ou imaginaire. Tous deux appartiennent désormais à une certaine *image d'univers*³⁵ à la fois réel et fantasmatique qui répand sur le mouvement matériel du discours comme une sorte d'éclat, comme une voix riche et profonde. Cette voix remplit le lecteur "comme un vers nombreux" et le "réjouit comme un philtre"³⁶. Ainsi, en lisant le poème intitulé *Le léthé*³⁷ on est amené à penser au sonnet *Le Chat* où, on l'a déjà vu, le chat du monde réel se transforme en femme. Seulement ici, avec cette rivière de l'oubli qu'est le léthé, c'est le contraire qui se produit, car c'est la femme qui se métamorphose en félin:

*Viens sur mon coeur, âme cruelle et sourde,
Tigre adoré, monstre aux airs indolents;
Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseur de ta crinière lourde;*

*Dans tes jupons remplis de ton parfum
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon coeur défunt.*

La métamorphose de la femme en félin continue dans le poème intitulé "*Les bijoux*"³⁸.

*Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté
D'un air vague et rêveur elle essayait des poses
Et la candeur unie à la lubricité
Donnait un charme neuf à ses métamorphoses*

Et si l'on prend en compte les dénominateurs communs entre la femme et le félin, révélés par le premier *Chat* (à savoir le regard froid dans lequel le poète "plonge", et le parfum qui "nage" "des pieds jusques à la tête"), on ne peut que "plonger" à loisir dans l'épaisseur d'un autre poème :

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps

³⁴ - Ch. Baudelaire, *Une charogne, Les Fleurs du Mal*, p.44.

³⁵ - R. Martin décortique la situation paradoxale selon laquelle "les affirmations qui sont faites dans la fiction sont, comme toutes les affirmations, données pour vraies; or, nous savons qu'elles ne correspondent à rien ; et pourtant nous n'avons pas le sentiment d'être trompés". Martin arrive à une explication dans le cadre de sa théorie sémantico-logique, avec la notion d'*image d'univers* où se trouve prise en charge la vérité de ce qui est dit (voir *Le paradoxe de la fiction narrative. Essai de traitement sémantico-logique, Le Français Moderne*, octobre, 1988).

³⁶ - *Cette voix, qui perle et qui filtre/ Dans mon fonds le plus ténébreux/Me remplit comme un vers nombreux/Et me réjouit comme un philtre.* (Ch. Baudelaire, "Le chat", *Les Fleurs du MAL*,p.70)

³⁷ - *Les Fleurs du Mal*, p. 48.

³⁸ - *Les Fleurs du Mal*, p. 35.

*Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses
Déroulé le trésor des profondes caresses*

*Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles !
Obscurcir la splendeur des tes froides prunelles.*³⁹

Cependant, le mouvement qui va “*des pieds jusqu'à la tête*” peut s'effectuer en sens inverse, c'est-à-dire de la tête jusqu'aux pieds, comme dans ce passage extrait intitulé “*À une madone*”⁴⁰ :

*Je ferai pour ta tête une énorme Couronne
Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madonne,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes;
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes !
Ta robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon désir qui monte et qui descend
Aux pointes se balance, aux vallons se repose
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose
Je te ferai de mon Respect de beaux souliers
De satin, par tes pieds divins humiliés*

En fait, il s'agit d'un “*désir frémissant*” qui n'arrive jamais à ancrer le vocable sur le versant de la page, dans les limites d'un espace spécifique; c'est ce qui suspend le travail de la signification et brouille le signe en tant que substance du contenu.

Ainsi le régime de poéticité du poème baudelairien se définit comme un acte dont la seule fin est la jouissance⁴¹. L'*aura*⁴² du verbal jouissif n'est effectivement qu'un désir “*qui monte et qui descend*” en parcourant le corps textuel, simulacre du corps sexuel:

*J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux
J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;*

³⁹ - *Ibid.*, *Spleen et idéal*, XXXI. *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...*, p. 49

⁴⁰ - *Ibid.*, [suite à] *Spleen et idéal*, p. 195.

⁴¹ - “La littérarité se mesure à un certain régime de fonctionnement du langage, et non à une certaine fonction du langage. Ce régime s'apprécie exclusivement à réception. L'un des testes [...] de ce régime [...] apparaît dans le fait qu'il constitue un acte, un événement actif, productif, en train d'arriver et de réaliser quelque chose dans le monde, sur la subjectivité des récepteurs. Cet acte se définit lui-même dans sa fin: la jouissance” (G. Molinié, cité par Laurence Bougault dans “D'une théorie de la littérature comme simulacre du sexuel”, *Energeia*, n° 3, avril 1997, p. 90)

⁴² - “On entend par *aura* d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui” (Walter Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, (1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 196. p.105).

*Parcourir à loisir ses magnifiques formes
Ramper sur le versant de ses genoux*⁴³

Et même quand il s'agit de vieilles femmes, Baudelaire ne manque pas de parler d'"êtres singuliers, décrépits et charmants"⁴⁴ qui ont les "yeux divins de la petite fille"⁴⁵. Ainsi, en lisant ce fragment extrait d'un poème intitulé "Les petites vieilles"⁴⁶,

Des creusets qu'un métal refroidi pailleta... Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes Pour celui que l'austère Infortune allaita!

on ne peut qu'invoquer le *Chat*, à cause du "métal refroidi", de "Ces yeux mystérieux" et du lait impliqué dans le verbe "allaita" (le lait étant attribué au chat)⁴⁷. Cette invocation est renforcée par ce *Spleen*⁴⁸ évoquant l'"Héritage fatal d'une vieille hydropique" :

*Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux;
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.*

*Le bourdon se lamente, et la bûche enrhumée,
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,*

*Héritage fatale d'une vieille hydropique,
Le beau valet de coeur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts*

Ainsi, "une ténébreuse et profonde unité"⁴⁹ se révèle au lecteur; c'est le pressentiment confus de la participation de plusieurs poèmes les uns aux autres qui l'envahit de leur correspondance et de leur accord fondamental; c'est l'esthétique du palimpseste, soit le récit de cette voix qui n'est lisible qu'à perdre sa puissance narrative par l'intermédiaire d'une activité mémoriale dénarrativisant la structure énonciative.

Finalement, il ne reste qu'une voix gravée comme d'un corps instable, caressant effectivement sans exister et dont l'accent vibrerait à chaque rencontre :

*Non, il n'est pas d'archet qui morde
Sur mon coeur, parfait instrument,
Et fasse plus royalement
Chanter sa plus vibrante corde,
Que ta voix, chat mystérieux,
Chat séraphique, chat étrange.
En qui tout est, comme en un ange,*

⁴³ - "La Géante" in *Les Fleurs du Mal*, p. 34.

⁴⁴ - "Les petites vieilles", *ibid.* p. 217.

⁴⁵ -*Ibid.*

⁴⁶ -*Ibid.*

⁴⁷ - On les retrouve appariés un peu partout, dans le proverbe breton " Chacun son métier et le chat n'ira point au lait", comme dans le proverbe bulgare "le lait couvert n'est pas lapé par les chats ". D'ailleurs qui ne s'est pas posé la question "Pourquoi le lait est attribué au chat et l'os au chien" ?

⁴⁸ - *Ibid.*, p.89.

⁴⁹ -"Correspondances", *Les Fleurs du Mal*, p.16.

Aussi subtil qu'harmonieux !

Au contact de l'art, il y a toujours le saisissement de l'ombre d'un ange disparu. Mais l'ombre, la trace, la résonance frémissent là, dans le texte profond.

Au terme de cet article, on voit que le mécanisme métaphorique du poème baudelairien requiert constamment l'activité du lecteur ; celui-ci est le "semblable" du poète et son "frère", ainsi qu'il le proclame hautement dans son apostrophe *Au lecteur* qui ouvre *Les Fleurs du Mal*. L'exemple des *Chats* montre bien que l'impertinence métaphorique génère un va-et-vient d'échanges textuels. Aussi, le lecteur, désirant restaurer une adéquation et une cohérence, passe-t-il de texte en texte dans les strates d'un recueil aux allures de gigantesque palimpseste.

Notre objectif dans cet article n'était pas la quête de données textuelles qui bloquent un sens littéral, dans la mesure où celui-ci n'existe pas vraiment : Baudelaire ne dit pas littéralement que la femme qui a un regard profond est un chat, ni par exemple que celle qui balaye l'air de sa jupe large est un navire⁵⁰. L'enjeu consistait à débloquent un sens littéral pour voir ensuite comment celui-ci se dilue dans la textualité.

Transformant son propre texte en intratexte, que cherche le poète, si ce n'est à se faire maître d'oeuvre d'une écriture autarcique en quelque sorte qui ne devrait plus rien qu'à elle-même. Ce qui assure, en tant que performance de plaisir, la poéticité du texte, et est peut-être à l'origine du charme mystérieux de Charles Baudelaire.

⁵⁰ - *Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large/ Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large* ("Le Beau Navire", *ibid.*, p.71).

RÉFÉRENCES:

- 1-A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1979.
- 2- A. Jaubert, *La lecture pragmatique*, Hachette, 1990.
- 3- B. Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, 1979.
- 4- C. Kerbrat-Orecchioni, "L'image dans l'image", *Rhétoriques, Sémiotiques*, numéro spécial de *Revue d'esthétique*, 10/18 U.G.E., Paris. 1979.
- 5- C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Librairie Générale Française, Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, Préface de Marie-Jeanne Dupry, 1972.
- 6- D. Delas, "Vrai/ faux / absurde : pour une approche pragmatique de la métaphore poétique", *Moderne Philology*, LXXXIII, 1985/1986.
- 7- F. Rastier, *Sémantique interprétative*, P. U. F, 1987.
- 8- G. Molinié, *Sémiostylistiques. L'effet de l'art*, P.U.F, 1998.
- 9- G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, les éditions de Minuit, 1992.
- 10- G. Genette, *L'oeuvre de l'art*, Seuil, 1994. *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
- 11-J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955,
- 12- J. Cohen : -"Théorie de la figure", *Communications*, n°16, 1970.
- *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- 13-J.-M. Adam "Pour lire le poème", éditions J. Duculot, Paris, 1992.
- 14- L. Bougault, "D'une théorie de la littérature comme simulacre du sexuel", *Energieia*, n° 3, avril 1997.
- 15- M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1978.
- 16- M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie José Corti, 1952,
- 17- O. Sacks, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Seuil,1988.
- 18- P. Verlaine, " Poèmes Saturniens", *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1962,
- 19- R. Jakobson "Les chats de Charles Baudelaire", *Huit questions de poétique*, Seuil, 1977.
- 20-R. Martin, " Le paradoxe de la fiction narrative. Essai de traitement sémantico-logique", *Le Français Moderne*, octobre, 1988.
- 21- S.R. Levain, *The Semantics of Metaphore*, Baltimore, 1978.
- 22- W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens" (1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982,.
- 23- *Introductions Aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Borads, Paris, 1990. (par Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini, Gisèle Valency)