

"Remords posthume" : Baudelaire, "Les Fleurs de Mal", XXXIII

Autor(en): **Pot, Olivier**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **44-45 (2003)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268616>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

« REMORDS POSTHUME »
Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, XXXIII

L'exercice singulier qu'il est convenu d'appeler « analyse de texte » repose pour nous aujourd'hui sur la question préjudicielle de l'unité textuelle. Qu'il s'agisse d'un fragment arbitrairement découpé par l'analyste ou d'un segment délimité comme tel par l'auteur, tout commentaire ou explication de texte se doit de procéder à l'intégration des différents niveaux textuels : du phonème au mot, du mot à la syntaxe, de la syntaxe à l'œuvre opère une continuité modulée et convergente d'effets morphologiques ou sémantiques, selon un principe d'homologie ou d'analogie qui unifie soit des faits de même plan (style, composition, sonorité) soit des valeurs de niveaux différents (un fait de syntaxe peut signifier tout un corps de pensée). Née d'une réaction contre la « philologie atomisante » des néogrammairiens, cette vision « humboldtienne » subordonne depuis Croce, Vossler ou Spitzer, les éléments hétérogènes de la langue au jeu d'une « unité organique » : l'œuvre comme totalité se répète dans le détail de la partie qui en constitue en retour la matrice, le miroir concentrique. « Dieu est dans le détail », disait Spitzer à la suite d'Aby Warburg. « Au premier chef dans un bon poème, une seule période du discours peut représenter l'œuvre entière »¹, avait déjà remarqué Hölderlin. Le structuralisme érigea en critère de poéticité (de « littérarité ») cette surdétermination formelle d'un système censé unifier les interrelations entre les éléments internes et constitutifs du texte. Le principe d'équivalence qui projette l'axe paradigmatique de la sélection sur l'axe syntagmatique de la combinaison induira, chez Jakobson, un parallélisme perceptible à tous les niveaux (phonétique, phonologique, syntaxique, sémantique) et propre à légitimer aux yeux de l'interprète la « clôture » du texte sur lui-même (le texte englobe

¹ *Sämtliche Werke: Frankfurter Hölderlin Ausgabe*, Frankfurt am Main, Verlag Roter Stern, 1979, t. 14, p. 130.

tous ses variants saisis simultanément ou les uns après les autres)². Quant à la théorie de l'herméneutique, elle fait de l'interprète – dont la fonction est moins de « trouver » le sens que de l'« allégoriser » (tout interprète est toujours un interprète allégorisant) –, un garant de la cohérence du texte contre le scandale que constituerait le non-sens du sens littéral. Pour autant que, comme dit Grégoire le Grand dans ses *Commentaires sur Job*, « le texte grandit avec ceux qui le lisent », c'est en définitive dans l'interprète que s'actualise le sens comme opération dynamique unifiante : en choisissant la *lectio melior*, en faisant confiance à l'intention droite (selon le même « principe de charité » qu'Evans-Pritchard revendiquait pour l'ethnologue), le lecteur de « bonne foi » assure dans un geste unique l'« intégralité » et l'« intégrité » du texte.

Dans la pratique, l'analyse de texte (qui se confond partiellement avec l'analyse stylistique) met en jeu deux principes contradictoires : le « principe d'identification » et le « principe de représentativité des faits »³. En laissant toute leur chance au foisonnement et à la multiplicité des sens virtuels possibles, au jeu ouvert des combinaisons, l'identification du détail garantit l'idiosyncrasie du texte, mais elle risque en même temps de conduire à une atomisation, voire à une déconstruction du texte. A l'inverse, l'exigence de représentativité sauvegarde la cohérence du texte et sa puissance d'intégration, mais le degré d'abstraction qu'elle implique menace du même coup de figer le texte. C'est pourquoi si, au terme d'une succession d'opérations de tâtonnements et d'essais, un fait est identifié comme représentatif, en retour l'hypothèse générale devra venir activer d'autres détails négligés au départ. Le travail interprétatif instituera ainsi un mouvement de va-et-vient continu et dialectique entre le particulier et le général, entre l'élément discriminatoire qui particularise et l'unité la plus englobante. La totalisation des relevés partiels d'une œuvre est, il est vrai, une opération utopique compte tenu du

² R. Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 220.

³ Georges Molinié, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, p. 189.

caractère discontinu de mes perceptions et de mes observations : je ne saurais par exemple tenir compte de tous les éléments discriminatoires de la langue (de toutes les « valeurs » selon la terminologie saussurienne). C'est pourquoi, quelle que soit la nature du marquage (répétition ou anomalie) et pour autant que la fonction de la structure poétique soit bien de rendre plus reconnaissable la forme du message par un lecteur⁴, la sélection du détail pertinent répondra à tout le moins à une « condition de perceptibilité ». Donner, comme le font Lévi-Strauss et Jakobson, une signification sexuelle à l'abondance des substantifs féminins ou des rimes féminines dans les « Chats » de Baudelaire revient à confondre les faits indifférents de la langue et les effets signalétiques du style : comme dit Riffaterre, « aucune analyse grammaticale du poème ne peut donner plus que la grammaire du poème »⁵. En revanche, le recours au pluriel « ciels » (au lieu de « cieux ») dans le poème initial des « Tableaux parisiens » préfigure avec préméditation le statut *pictural* (donc *imaginaire* ou *onirique*) des descriptions urbaines dans cette section des *Fleurs du Mal* comme le « Rêve parisien » le vérifie par la suite. Il existe de toute nécessité un « seuil interprétatif » qui fait passer le détail de son indifférenciation neutre au niveau de la langue, à une pertinence « poétique » relevant d'une *volonté de signifier* (intention d'auteur ou intentionnalité du texte, peu importe).

Soit donc le sonnet XXXIII des *Fleurs du Mal* intitulé « Remords posthume » :

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
 Au fond d'un monument construit en marbre noir,
 Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
 Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse ;

⁴ Je ne déciderai pas ici si ce lecteur est un « architecteur » (Riffaterre) ou un lecteur « herméneutique » (Iser).

⁵ Michel Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 88 et 235.

Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse
 Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir,
 Empêchera ton cœur de battre et de vouloir,
 Et tes pieds de courir leur course aventureuse,

Le tombeau, confident de mon rêve infini
 (Car le tombeau toujours comprendra le poète),
 Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,

Te dira : « Que vous sert, courtisane imparfaite,
 De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts ? »
 – Et le ver rongera ta peau comme un remords.

De la multitude des détails, des « minimal perceptions » qui, virtuellement, ont vocation à faire signe *pars pro toto* (et qui de ce fait entravent la remotivation infinie des signifiants), je sélectionnerai au point de départ deux indices, d'ailleurs corrélés entre eux, chacun signifiant en direction de l'autre.

Le premier indice est visuel : il s'agit de la ponctuation du vers 14 qui fait l'effet d'un symptôme dans la graphie. S'ajoutant à la conjonction de coordination « Et », l'emploi d'un *tiret* – tiret que M. Deguy propose d'appeler un « syncatégorème muet »⁶ – dégage en surcharge ou en surplomb le vers final. Ce dispositif graphique attire immédiatement l'attention sur l'organisation syntaxique (ou plutôt hypotaxique) qui fait entrer notre poème dans la catégorie du « sonnet en une seule phrase », selon un parallélisme syntactico-sémantique entre quatrains (les trois subordonnées temporelles : « Lorsque... Lorsque... Quand... ») et tercets (la principale « Le tombeau te dira », vv. 9-13, et sa coordonnée en hyperbate que forme justement la pointe ingénieuse du vers 14). Un tel déséquilibre « dynamique » de la syntaxe engendre deux segments égaux en intensité mais non en volume : les treize vers qui évoquent la *mort*

⁶ « L'infini et sa diction », *Poétique*, 40, nov. 1979, p. 441, n. 5.

sont opposés au seul vers 14 qui contient le *moto* du titre (« remords »).

Le second indice est générique. Son repérage tient à « la forme contraignante » du genre du sonnet, à sa « beauté pythagorique » qui fait « jaillir l'idée plus intense »⁷. En effet, la rime finale « morts-remords » constitue une infraction à l'infraction dans la mesure où elle forme la seule dérogation notable à la structure du sonnet type qui réserve le distique aux vers 9 et 10, structure scrupuleusement respectée par ailleurs dans les quatrains (ce qui est assez rare pour créer ici un signal herméneutique supplémentaire, Baudelaire utilisant de préférence le sonnet « libertin » selon l'expression de Gautier). Or je remarque immédiatement que cette rime fait sens par rapport au titre lui-même : « Remords posthume », dont elle redéploie la structure syntagmatique (horizontale) sur l'axe paradigmatique (vertical) de la versification. Du titre à la rime finale, le sonnet est ainsi « compris » dans un effet de chiasme *remords-posthume-morts-remords* dont les termes, au demeurant, mettent en scène une aporie : sinon en recourant à une fiction *juridique*⁸ ou à moins de considérer l'acception étymologique de « dernier » (*postumus*)⁹, le lecteur ne comprend pas comment les morts pourraient éprouver du « remords » à titre « *posthume* », problématisation que souligne justement le point d'interrogation opposant à la rime « morts ? » et « remords ». (Notons toutefois que, à la différence du titre, la rime finale modalise la formulation par une comparaison qui n'est pas nécessairement raison : « *comme un remords* ».) Une incongruité sémantique

⁷ Selon les termes que Baudelaire emploie dans sa lettre à Fraisse (18 février 1860).

⁸ D'origine juridique, l'adjectif *posthume* désigne un enfant né après la mort du père, une œuvre parue après la mort de l'auteur, ou les honneurs accordés aux morts (Dictionnaire de Bescherelle, 1843-1846).

⁹ Bescherelle signale la fausse étymologie qui remotive *postumus* (dernier), en *posthumus* à travers « humus » (terre). Il n'est pas impossible que Baudelaire ait joué sur cette équivoque : si elle rationalise l'impossible « remords posthume », cette hypothèse détruirait en revanche l'énigme sur laquelle doit reposer pour nous le sens même du sonnet.

répéterait donc une incongruité générique, elle-même indexée par une bizarrerie syntaxique et une ponctuation inattendue. Enfin le « seuil de perceptibilité » de l'association *mort-remords* se voit aussi augmenté par le fait que la langue française ne contient aucun autre terme susceptible de constituer une rime riche avec *mort* et *remords* (à l'exception de *mors* qui n'est à la vérité, comme nous le verrons, qu'une variante étymologique de *remords*). En renforçant le caractère programmatique du distique final qui se trouve être, à l'instar du titre mais *a fine*, à l'origine du poème qu'il génère, l'*hapax* institue notre sonnet, nous le verrons, comme un « sonnet allégorique de lui-même »¹⁰.

Une question de méthode s'imposerait à ce stade. Quelle est la légitimité d'une interprétation qui procéderait à partir d'un détail situé à la fin du texte ? L'interprète ne devrait-il pas plutôt respecter le « processus normal » de la lecture qui ménage les effets séquentiels du texte, respecte son « suspens » ? A la vérité, ce ne sont pas tant les « effets » (stylistiques) du texte que l'interprète cherche à saisir – il le fait déjà comme lecteur – que le mode de construction, le principe de structuration tel que ce texte l'affiche, le fait voir, le met en scène dans le dispositif spatial d'une *synopsis* avant de l'« opérer » dans une série de transformations. Par définition, toute lecture est une *relecture* qui recycle rétrospectivement les informations antérieures du texte, les active ou les réactive dans la synchronie du motif, du *moto* (la pointe finale des « sonnettistes »)¹¹ ? Après tout,

¹⁰ Dans *Sed non satiata* (no 26), l'effet d'étrangeté naît de l'exclusivité de la rime en *-ane* réduites à quatre mots (*havane-savane-pavane-caravane*) : Mallarmé retiendra la leçon dans le sonnet en *-yx* en faisant de cette contrainte formelle une ressource heuristique dans l'exploration des virtualités créatrices du langage. Curieusement, le mot *Styx* qui engendre l'inexistant *ptyx* se trouve déjà dans *Sed non satiata*, ce qui laisserait à penser que l'expérimentation de Baudelaire pourrait bien être à la source du sonnet « allégorique de lui-même » de Mallarmé.

¹¹ Contestant l'interprétation non linéaire des « Chats » que donnent Jakobson et Lévi-Strauss, Riffaterre invoque l'image du *volumen* antique (*op. cit.*, p. 327) : le lecteur est condamné à dérouler matériellement le texte sans pouvoir anticiper la suite. Mais c'est oublier la structure même du *codex* qui, les travaux de Mac

rien n'interdit d'imaginer, par une sorte de fiction critique oulipienne, que Baudelaire ait commencé à écrire son sonnet en posant d'abord les deux conditions minimales du titre et de la rime finale.

Un autre détail de ponctuation fait signe : c'est, au point de rupture des quatrains et des tercets, à l'articulation syntaxique subordonnée-principale, la *parenthèse* (vv. 9-10) qui souligne la connivence entre le poète et le tombeau à travers deux énonciations distinctes et superposables. Les huit premiers vers développent l'apostrophe du poète à la « belle ténébreuse » tandis que les six suivants mettent en scène la voix du tombeau qui vient relayer ainsi l'énonciation du poète, ou plutôt s'« encarter » en elle, l'hyperbate du vers 14 pouvant être attribué conjointement tant au tombeau qu'au poète. D'une voix l'autre, dans ce processus d'hybridation polyphonique, des changements ou des décalages sont intervenus qui rectifient, approfondissent ou modifient les « valeurs » ou les « valences » du texte, ses repères axiologiques ou ses effets de sens : celle que le poète nomme « (s)a belle ténébreuse » se révèle être une « courtisane imparfaite » dans le langage du tombeau, l'« imperfection » étant en l'occurrence proportionnelle au « rêve infini » que le poète partage confidentiellement avec le tombeau (« confidant de mon rêve infini », « le tombeau toujours comprendra le poète »). Cette traduction se double du changement des pronoms : le « tutoiement » familier utilisé par le poète (« tu dormiras », « tu n'auras », « ta poitrine », « tes flancs », « ton cœur », « tes pieds », « ta peau ») cède la place au « vouvoiement » de distanciation qui caractérise l'énonciation du tombeau (« Que vous sert ? »)¹². Il arrive souvent, dans le sonnet Baudelairien, que le sixain se donne comme une sorte de remise en

Luham ou d'Ong nous l'ont appris, permet au contraire de rompre avec une lecture « évolutive » au profit d'une lecture « synoptique » favorisant prolepses et analepses, allers et retours dans le corps du texte.

¹² Claude Pichois voit dans « ce passage répété du vous au tu » « un phénomène de distanciation et de rapprochement » (Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975, t. I, p. 933). Fréquentes depuis Pétrarque ou Ronsard, ces ruptures de « ton » passionnelles sont néanmoins d'une autre nature que la double énonciation du sonnet « Remords posthume ».

cause du huitain dont l'expansion lyrique ou la ratiocination sont réévaluées d'un point de vue critique¹³. Dans le cas particulier, cette réévaluation critique se double d'un glissement de l'énonciation poétique (lyrique) vers une énonciation méta-poétique (critique) censée originer la vérité de la voix du poète dans l'*allégorie* d'une voix d'outre-tombe. *Allegorein*, c'est pour la poésie « parler d'ailleurs », à travers le masque de la mort : « Le tombeau te dira ».

Cette allégorisation de l'énonciation donne lieu à d'autres changements de perspective qui constituent autant d'énigmes pour l'interprète. Ainsi l'euphémisme initial qui réduit la mort à l'illusion du *sommeil* (« Lorsque tu *dormiras*, ma belle ténébreuse ») se transforme, avec le « *rêve* infini » que le poète confie au tombeau, en une véritable *insomnie* qui se perpétue indéfiniment (« Durant ces grandes nuits d'où *le somme est banni* »)¹⁴, en une sensation douloureuse d'une conscience vigile (« le ver du remords »). Si l'incipit du sonnet paraît se conformer au topos traditionnel qui associe la mort et le sommeil¹⁵, l'oscillation des quatrains et tercets amène donc une aporie de même nature que dans le syntagme « remords posthume » puisque le sommeil de la mort se change, sous l'effet de l'énonciation du tombeau, en une vigilance ou un éveil accru de la conscience. (La paronomase « *dormiras/remords* », qui prend en écharpe le sonnet, souligne cette transformation paradoxale en même temps qu'elle la construit.) Au repos définitif que la symbolique attribue à la mort le

¹³ David H. T. Scott, *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-Century France : Sonnets on the Sonnets*, Hull, The University of Hull Press, 1977, p. 51.

¹⁴ Mis à part les paroles attribuées au tombeau et en dehors du « assouplit » du v. 6 (qui est un embrayeur de la situation interlocutoire), cette proposition contient le seul verbe au présent dans un sonnet par ailleurs tout entier conjugué au futur.

¹⁵ La similitude trompeuse entre *hypnos* et *thanatos* connaît une riche tradition poétique et iconographique dont sauront jouer, en sens inverse, le « Dormeur du Val » de Rimbaud (le titre contient toute l'ambiguïté du texte : « dort »-« meurt ») et l'« Albertine endormie » de Proust : « Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre [...] ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre ».

processus d'allégorisation intervenu au milieu du sonnet substituerait le tourment d'une vie que le « rêve infini » du poète prolonge indéfiniment dans la mort. En d'autres termes, sommes-nous tout à fait morts lorsque nous sommes morts ? Et si les morts peuvent encore souffrir, s'ils peuvent avoir du remords à titre « posthume », ne serait-ce pas que le tombeau révélerait « l'éternelle soif de l'impossible mort » qu'illustre « Le Squelette laboureur » (la « maladie à mort » comme dira Kierkegaard) ? A l'évidence, en jouant de la surprise qui révèle dans la *fausse dormeuse* une *fausse morte*, le paradoxe de « Remords posthume » sacrifie au motif de la « mort vivante » ou de « l'immortalité mélancolique » que J. Starobinski a dégagé de l'analyse des « Spleens »¹⁶. Avec une inversion significative toutefois : dans notre sonnet, ce n'est pas la matière vivante qui se fige, mais c'est la matière morte qui se remet à vivre, tout au moins à éprouver « comme un remords ». La pétrification ou l'*encryptage* du corps de la « belle ténébreuse » (« la pierre empêchera ton cœur de battre, etc... ») entraîne paradoxalement le sentiment d'une torture extrême que cause une décomposition *in vivo*.

L'isotopie de la « morte vivante » est renforcée, dans le mouvement rhétorique du sonnet, par l'analogie attendue entre la *sexualité* et la *mort*. « Tu n'auras pour *alcôve* et manoir qu'un *caveau* pluvieux et qu'une *fosse* creuse » (vv. 3-4) : comme souvent chez Baudelaire, la restriction vaut pour une comparaison laquelle, en l'occurrence, identifie la *bière* et l'*alcôve* (pour reprendre les expressions qui, dans « Les deux bonnes sœurs », désignent la Débauche et la Mort)¹⁷.

¹⁶ J. Starobinski, « Les proportions de l'immortalité (Baudelaire : *Spleen II*) », in *Furor*, 9, 1983, pp. 5-19.

¹⁷ « Et la *bière* et l'*alcôve* en blasphèmes fécondes Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes sœurs, De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs [...] Au poète sinistre, ennemi des familles, Favori de l'enfer, courtisan mal renté, *Tombeaux et lupanars* montrent sous leurs charmilles Un lit que le remords n'a jamais fréquenté » (« Les deux bonnes sœurs », CXII). « La sépulture » (70) figure spatialement cette identité de la mort et de la fornication : « Vous entendrez toute l'année Sur votre tête condamnée [...] Les ébats des vieillards lubriques ». Au

Aussi la question qui constitue l'enjeu du texte revient-elle à déterminer la cause du « remords posthume ». La « belle ténébreuse » se révèle-t-elle être une « courtisane imparfaite » parce qu'elle n'a connu que le libertinage, et non l'amour véritable ? Ou parce qu'elle demeure insensible au lieu de feindre de se donner comme le ferait une vraie courtisane ? Et la périphrase « ce que pleurent les morts » désigne-t-elle l'amour charnel que « la courtisane imparfaite » serait accusée de « n'avoir pas connu » (ce serait alors le sens biblique de « connaître ») ? Ou tout au contraire l'amour spirituel qui aurait dû répondre au « rêve infini » du poète ? En l'état, l'interprétation du sonnet ne permet nullement de résoudre l'énigme. Tout ce qu'il est possible d'avancer, c'est que l'avertissement du tombeau prétend révéler la nature inconsciente du désir qu'annonçait déjà, au début du sonnet et dans la tradition des blasons, la fragmentation du corps féminin : alors que le premier quatrain commence par évoquer une intégrité de la personne (« tu dormiras, ma belle ténébreuse »), le deuxième quatrain « anatomise », selon un ordre descendant, les divers organes physiques (*poitrine, flancs, cœur, pieds*) qui sont autant de métonymies figurant les automatismes de la passion, la pulsion aveugle et incontrôlée du désir. L'absence de sujet personnel – sujet perceptible seulement à travers les adjectifs possessifs (« ta poitrine », « tes flancs », « ton cœur », « tes pieds », « ta peau ») – souligne bien à quel point la « belle ténébreuse » est ici dépossédée de sa volonté (qui s'est en quelque sorte « volatilisée » comme dirait le poème « Au lecteur ») : ce n'est pas la personne, mais la « poitrine » qui ressent la peur, le « flanc » qui se montre « nonchalant », le « cœur » qui « veut », les « pieds » qui courent, enfin la « peau »

demeurant, « Remords posthume » met à jour, avec la lucidité propre à la poésie, l'inconscient de l'art funéraire bourgeois du XIX^e siècle : non contentes de s'orner de figures de « dormeuses » ou de songeuses « mélancoliques », les tombes se transforment en de véritables « alcôves » conjugales où les époux s'exhibent dans l'intimité de leur lit (comme au Cimetière Montmartre). En clair, la sexualité fait le « lit » de la mort.

qui éprouve le « remords »¹⁸. Au surplus, la dissection ignore toute instance autre que physiologique : la mention de l'*âme* fait entièrement défaut, et seule une sensation « épidermique » représente *in fine* la « conscience » (« Et le ver rongera *ta peau* comme un remords »). Dans un tel contexte, la mention du *cœur* n'en acquiert que davantage de relief : selon le répartitoire des facultés que Baudelaire emprunte à l'« anatomie morale » de la psychologie aristotélicienne et baroque, cet organe vital (*cœur*, *thumos*) désigne explicitement l'instance désirante (responsable du « vice ») par opposition à l'*âme* (où s'origine idéalement la « vertu »)¹⁹.

En l'occurrence, c'est la cruauté de la dissection qui crée la prise de conscience. Certes l'« acharnement » sur le corps de la femme justifierait l'accusation d'un « sadisme » baudelairien. Pourtant, si René Char voit dans le poète des *Fleurs du Mal* un de ses « deux porteurs d'eau » et « le génie *le plus humain* de toute la civilisation chrétienne »²⁰, c'est bien que l'observation la plus cruelle de la réalité représente aussi la forme la plus aiguë de la compassion. Le poète des « Petites Vieilles » ne saurait ressentir l'universelle fraternité de la destruction (« Ruine, ô ma famille ») qu'au prix de se faire un observateur « géomètre » enclin à calculer froidement la « forme » que l'« artisan » (où il faut voir l'« artiste ») devra donner au cercueil. La lucidité esthétique (et toute esthétique est lucidement

¹⁸ Cette dépossession concerne aussi le poète dont la présence se réduit au possessif (« ma belle ténébreuse », « mon rêve infini »).

¹⁹ « Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices. Mon âme resplendit de toutes vos vertus », « Les petites Vieilles », vv. 79-80. Par ailleurs, l'*âme* se différencie chez Baudelaire du *cerveau*, organe purement anatomique. Dans le sonnet 39, le mot « cervelle » démystifie les prétentions dérisoires de la poésie : « Je te donne ces vers afin que si mon nom Aborde heureusement aux époques lointaines Et fait rêver un soir les cervelles humaines ». Et « La Mort des artistes (« La Mort fera épanouir [...] les fleurs de leur cerveau ») en fait l'équivalent de *poitrine* ou *front*. Il est symptomatique que l'adresse « Au lecteur » localise les « helminthes » qui sont des vers intestinaux dans le... « cerveau ».

²⁰ R. Char, « Baudelaire mécontente Nietzsche », in *La Nuit talismanique*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1983, pp. 495-496.

cruelle) est la seule éthique : ne s'agit-il pas d'infliger à la « belle ténébreuse » (et par conséquent à ce destinataire second qu'est le lecteur) une *blessure* symbolique qui, entamera, ouvrira la *conscience* ?²¹

Le démon de l'allégorie ou la poésie impersonnelle

« Remords posthume » ne se satisfait pourtant pas d'opposer le *corps*-désir de la « courtisane imparfaite » au « rêve infini » du poète qui en serait comme l'« âme », le « sens » ou le *moto*²². Car c'est bien par la souffrance physique, au moins sous l'espèce d'un « remords posthume » qui « ronge » son corps, que la « belle ténébreuse » prendra conscience du sentiment d'incomplétude (d'« imperfection ») attaché au désir qui l'a agitée durant sa vie. A cet égard, l'image du « ver rongeur » n'est qu'une autre expression de la loi de « réversibilité » pour reprendre l'expression théologique développée dans le poème du même nom. Inspirée de Maistre qui fondait la théorie expiatoire du sang sur l'existence d'une communauté supra-

²¹ « Ce mot de cruauté, si souvent prononcé à propos de Ducasse (et par lui-même d'abord) doit aussi être pris dans un sens formel, assez comparable à celui que lui donnait Artaud : non pas seulement une tendance à se montrer cruel, mais un style, une tension, une manière incisive et *crue* d'infliger au lecteur (comme au spectateur) la blessure d'une forme esthétique, qui entamera et "ouvrira" sa conscience », Raymond Jean, *La poétique du désir*, Paris, Seuil, 1975, p. 337. A propos des « Petites Vieilles », Proust commente : « Et cruel, il [Baudelaire] l'est dans sa poésie, cruel avec infiniment de sensibilité [...] Peut-être cette subordination de la sensibilité à la vérité de l'expression, est-elle au fond une marque du génie, de la force, de l'art supérieur à la pitié individuelle », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1990, pp. 250-252.

²² « Remords posthume » serait en ce cas structurellement l'équivalent de l'emblème baroque dans lequel l'image (la description du cadavre) est au *moto* sous-jacent (la parole du tombeau) ce que le « corps » est à l'« âme ». La définition de l'emblème (ou de l'« allégorie ») comme articulation de l'*âme* et du *corps* bénéficie d'une large compréhension dès la Renaissance.

individuelle liant les vivants et les morts²³, cette loi qui présuppose une correspondance entre le monde moral et le monde physique prend plus précisément chez Baudelaire la forme d'une économie des compensations, ou des équilibres psychiques, selon une morale de l'immanence qui peut apparaître comme une parodie de la notion chrétienne de punition : « Ni remords ni regrets. Qu'importe de souffrir beaucoup quand on a beaucoup joui ? C'est une loi, un équilibre. Trouver l'algèbre morale de ce dicton. Refrains variés »²⁴. Serait-ce alors parce qu'elle n'a pas été jusqu'au bout de la souffrance attachée à sa jouissance que la « courtisane imparfaite » restera redevable, dans la mort, d'une dette qui serait expiée par le « remords posthume » ? En tout état de cause, cette « réversibilité », c'est l'*allégorie* qui l'assume par sa capacité à passer du concret à l'abstrait, du physique au moral, de l'objectif au subjectif à travers l'effacement des frontières entre le comparant et le comparé. Par exemple, si « L'Irréparable » (54) présente « l'implacable Remords » comme le comparé (« le long Remords [...] se nourrit de nous comme le ver des morts »), en revanche il devient le comparant dans *Spleen* (76) (« comme des remords se traînent de longs vers »). Chez Baudelaire, la théorie des correspondances se fonde en partie sur de telles inversions des axes de la comparaison, inversions que Jean Starobinski a décrite sous le nom de « répondants allégoriques » du poète : « Dans la poétique baudelairienne, la comparaison est le

²³ L'idée aurait pu aussi être suggérée par Aubigné : selon le principe de « juste analogie » (*contrappasso* ou « loi du talion » chez Dante), la punition emprunte au forfait sa « forme » et sa « qualité ». Ainsi dans les *Tragiques* (« Vengeances », vv. 789-794 et 821-826), la « vengeance divine » utilise « la vermine Pour en persecuter les vers persecuteurs » comme l'inquisiteur De Merindol qui meurt « son estomac rongé et percé de vers ».

²⁴ Pléiade Gallimard, *op. cit.*, t. I, p. 591. Cette loi des équilibres est théorisée dans *Un mangeur d'opium*, *op. cit.*, t. I, p. 507 : « Dans le spirituel non plus que dans le matériel, rien ne se perd. De même que toute action, lancée dans le tourbillon de l'action universelle, est en soi irrévocable et irréparable [...] de même toute pensée est ineffaçable ». En un sens, le « remords posthume » est une autre formulation de l'*irréparable* (voir aussi le poème LIV, « L'Irréparable »).

commencement d'une délégation [...] Le comparant prend alors l'aspect d'un sujet "originaire" »²⁵. En intervertissant les instances de la comparaison, l'allégorie baudelairienne œuvre en somme comme le « démon de l'analogie » qui travaille le sens dans tous les sens, brouille les catégories du propre et du figuré²⁶. En l'occurrence, l'allégorie du ver-remords bénéficie d'une remotivation étymologique qui légitime l'inversion du comparant et du comparé : entre le « remords » qui torture l'esprit et la « morsure » du ver qui « ronge la peau », il y a une parenté linguistique susceptible de donner à l'image sa force évocatoire et magique. Dans l'iconographie baroque que Baudelaire pouvait connaître, une morsure *physique* emblématise le *remords* (en allemand *Gewissensbiss*) : ainsi la *synderesis* (c'est le mot savant pour désigner les remords de conscience) est figurée par un enfant mordu au bras par un serpent²⁷, association que confirme l'emblème : « *Mordet mens conscia tandem* »²⁸. La seule différence est en l'espèce que le régime de l'allégorie baudelairienne donne à la « juste analogie » un fondement proprement poétique, et non métaphysique ou théologique.

²⁵ J. Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète (à propos de Baudelaire) », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, 67, 2, pp. 402-412.

²⁶ Ainsi au début d'« Une Charogne », la carcasse du chien s'exhibe « comme une femme lubrique » alors que la fin du même poème verra dans la femme aimée une future « charogne ». L'allégorie visualise en somme le pouvoir de *métamorphose* inhérent à la *métaphore*.

²⁷ Comme le montre par exemple une statue de la Galerie des Glaces du Palais Royal de Gênes (XVII^e siècle). Dans *Thérèse Raquin* de Zola, la morsure à la gorge que la victime a infligée à son agresseur matérialisera aux yeux du coupable la réalité de son « remords » (au XIX^e siècle, l'immanence du châtement prend ainsi la forme « scientifique » de la théorie de l'hérédité).

²⁸ A. Henkel et A. Schöne, *Emblemata-Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1967 et 1996, p. 1360 (avec référence à I, Corinthiens, III, v. 21). Un autre emblème montre Hérode et Sylla dévorés par les vers de leur vivant en punition des crimes qu'ils ont commis (p. 1857), en vertu d'une « juste analogie », cf. *supra*.

Aussi convient-il de revenir, à ce stade de l'analyse, à la question de la double énonciation qu'induit la parenthèse : « (Car le tombeau toujours comprendra le poète) ». Dans la mesure en effet où le processus de l'allégorisation donne à voir ici l'opération du poète qui transfère la parole au tombeau, « Remords posthume » inclut son mode d'emploi herméneutique (ce que le texte nous donne à lire et à comprendre, c'est son statut d'objet textuel), et on peut dire de ce sonnet ce que Pasternak disait du roman, à savoir qu'il est « le récit de sa propre genèse » (la seule différence, je dirais, est que la structure poétique, du fait même de la surdétermination de sa forme ou de ses éléments structurels, *montre* sa genèse, l'*indexe* alors que le roman aurait plutôt tendance à la *raconter*). A cet égard, la dimension métopoétique du texte (son statut auto-réflexif) que souligne la substitution de voix entre la *persona* allégorique du tombeau et la *personne* du poète se laisserait saisir au moins à deux niveaux. D'une part, le poème relève du genre littéraire du « tombeau » : ce qu'il met en scène, c'est donc son statut de *monumentum*. La composition du texte descriptif coïncide avec la construction du tombeau (« un monument *construit* en marbre noir ») selon une poétique de la négation qui fait de la décomposition du corps décrit (ou écrit) l'acte même de la composition du texte. La voix du poète s'identifie avec la voix du tombeau (comme le ferait proprement une inscription ou une épitaphe : *ci-gît*), et l'avertissement donné à la « belle ténébreuse » (le « memento mori ») devient le monument du poème conformément à l'étymologie : *monumentum*, c'est ce qui avertit, *monere*. D'autre part, le caractère autoréflexif de l'écriture-monument s'infère du dédoublement de la voix poétique à l'origine du discours : le sonnet répond pleinement à sa vocation lyrique lorsqu'il met en œuvre une énonciation transpersonnelle, celle d'un « Je transcendantal » qui englobe la personne singulière du poète (désigné par la même occasion par une minuscule) et la *persona*

allégorique du tombeau²⁹. Si la première personne n'est lexicalisée que deux fois et seulement sous la forme de l'adjectif possessif (au premier vers du premier quatrain et au premier vers du premier tercet : « ma belle ténébreuse », « mon rêve infini »), c'est que dans cet effacement, dans cette « disparition élocutoire » du « je » qui délègue à vrai dire sa position énonciative à la voix d'outre-tombe (« le tombeau te dira »), s'affiche le processus de *dépersonnalisation* de la poésie lyrique qui se traduit, comme l'a montré V. Brombert³⁰, par l'agrandissement, la démultiplication, voire l'ubiquité du sujet énonciateur (le poète est présent partout et visible nulle part jusqu'à se faire pour l'occasion le ventriloque de la tombe). L'anamorphose que produit le changement de perspective énonciative dans « Remords posthume » effectuerait en somme ce passage du particulier au général, du singulier au générique, de l'indéfini au défini qui rythme le sonnet (« un monument », « un caveau », « une fosse creuse », « la pierre », « un charmant nonchaloir », « le tombeau », « le poète », « les morts », « le ver », « comme un remords »).

Cette *impersonnalisation* n'est pas étrangère au mouvement d'« encryption » ou de pétrification de la matière vivante (« la pierre empêchera ton cœur de battre ») dans le sentiment d'une douleur infinie (« le ver rongera ta peau ») ; elle vérifie la relation que Brombert signale, à propos de « Spleen », entre la dépersonnalisation et la catégorie du posthume : « La douleur évoquée semble en effet être celle d'un deuil permanent, c'est-à-dire de ce qui a lieu après la

²⁹ Sur la question de la *transcendance* du « Je lyrique », voir en général le collectif *Figures du sujet lyrique*, éd. D. Rabate, Paris, PUF, 1996 et particulièrement l'article d'Y. Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique ».

³⁰ V. Brombert, « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire (Spleen, 75) », in *Romantisme*, 6, 1973, pp. 29-37, p. 31. Pour Pierre Laforgue qui se réfère aussi bien à Hugo et Nerval qu'à Baudelaire, « une des caractéristiques les plus visibles du second romantisme, celui des années 1850, est la difficulté, voire l'impossibilité de tenir un discours poétique à la première personne. Le *je* semble entré dans une crise qui interdit son emploi », *L'éros romantique : représentation de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998, p. 100.

mort »³¹. Ce que signifierait en l'occurrence le statut de la parenthèse métapoétique, c'est l'idée que la voix poétique ou lyrique dérive sa force évocatoire d'une conception proprement *fantomatique* ou *spectrale* de l'existence et du rôle du poète (« Pluviôse » par exemple met en scène le « fantôme d'un vieux poète » qui « erre dans la gouttière » tandis que la « pendule enrhumée », le « beau valet de pique » et « la dame de pique » « causent sinistrement de leurs amours défunts »). Si cette « impersonal theory of poetry » (T. S. Eliot), si cette instabilité d'« un *moi* insatiable du *non-moi* »³² permet une projection du *moi* dans *l'en-soi* d'une souffrance *post-mortem*, c'est que la parole lyrique ne parvient à s'énoncer à ce niveau de généralité que dans le contact avec les morts, dans un dialogue des morts : « Volontiers je n'écrirais que pour les morts », reconnaît la Préface de 1860 aux *Paradis artificiels*. En fin de compte, la catégorie du *fantomal* à laquelle se réfèrent du reste la plupart des poèmes entourant « Remords posthume » cautionne la « magie évocatoire » de l'art, son pouvoir de proférer une vérité venue de l'au-delà. Or cette association du tombeau et de la poésie, de la décomposition du corps personnel et de la composition impersonnelle du poème qui lui sert de mémorial, l'invocation initiale (« ma belle ténébreuse ») semble à vrai dire la suggérer d'emblée. Souvenir possible de la tradition du « *nigra sum sed pulchra* » ou chiffre autobiographique de Marie Aubrun, en tous les cas prolepse qui anticipe sur l'image du « tombeau » (un amateur inconditionnel du jeu du signifiant retiendrait la paronomase « *ma belle* »/« *ton beau-tombeau* »), l'*enténébrement* désignerait ici le mode de recreation imaginaire propre à la poésie comme dans *Obsession* : « Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers, Des êtres disparus aux regards familiers » (vv. 12-14). Dans le premier sonnet d'*Un Fantôme* intitulé « Les ténèbres » (où

³¹ Brombert, art. cité, p. 34.

³² Comme dit le texte « Les tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », voir Brombert, art. cité, p. 36, qui se réfère aussi à *Mon Coeur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là ».

l'hémistiche de « Remords posthume » : « ma belle ténébreuse » se retrouve d'ailleurs sous la variante : « ma belle visiteuse »), ce sera par la médiation des ténèbres que se réalisera la fantasmagorie spectrale de la réminiscence poétique : « Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres »³³. Une fois encore, c'est de l'obscurité, des « *caveaux* d'insondable tristesse », que le poète-medium fait surgir le spectre brillant de la femme : « C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse ».

Un lecteur « déconstructionniste » qui se plairait à « désactualiser » le sens par une dérive incontrôlée du signifiant à travers tous les possibles de la langue³⁴ pourrait alors se risquer à interpréter les « vers qui rongent la peau comme un remords » comme les « vers » du poète qui, relayés par la voix du tombeau, tentent d'éveiller la conscience de la « chère ténébreuse ». Loin de simplement « pétrarquiser sur l'horrible » (selon l'expression de Sainte Beuve), « Remords posthume » proposerait alors un art poétique au même titre qu'« Une Charogne » où le bruit de la décomposition du corps « d'où sortaient de noirs bataillons De larves » est comparé à « une étrange musique » ou à « une ébauche lente à venir, Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève Seulement par le souvenir »³⁵. Comme le suggérerait la conclusion de cette analogie macabre (qu'introduisent

³³ L'adjectif « ténébreux » semble associées au *souvenir* comme dans *Confession* (45, vv. 3-4) : « A mon bras votre bras poli S'appuya (sur le fond ténébreux de mon âme Ce souvenir n'a point pâli) » ; et bien entendu à la *création poétique* (« créer sur la toile féconde des ténèbres, tout un monde de vision ») (*Un mangeur d'opium*, Pléiade, *op. cit.*, p. 462). Les *ténèbres* sont associées au chat (dont la « voix perle et filtre Dans mon fond le plus ténébreux », « Le Chat », 51, vv. 9-10), animal à qui est dédié aussi un poème placé à la suite de « Remords posthume ».

³⁴ C'est ainsi que Paul de Man suggère de lire dans les « pâles Bouchers » du poème « Les Phares » non les tableaux du peintre mais une allusion à la « boucherie ».

³⁵ N° 29, vv. 17-32. Au demeurant, la comparaison avec le « mouvement rythmique » du « vanneur » qui « agite et tourne le grain dans son van » est familière aux odes horatiennes de Ronsard et de Du Bellay où elle sert justement à décrire l'harmonie poétique.

d'ailleurs les mêmes signes inhabituels de ponctuation, le tiret suivi de la conjonction de coordination : « – Et pourtant ») (v. 37), les vers que *compose* le poète lutteraient pour sauver la forme idéale du corps aimé contre la *décomposition* des « vers » destructeurs : « Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine Qui vous mangera de baisers, Que j'ai gardé la forme et l'essence divine De mes amours décomposés ! » (vv. 45-48). Dans « Remords posthume » qui se donne également comme un « tombeau poétique », cette « esthétique » de l'horrible insiste toutefois moins sur le processus d'idéalisation de la poésie (« garder la forme et l'essence divine ») qu'elle ne vise à démontrer que cette idéalisation poétique est indissociable de la prise de conscience éthique (appelée par le « rêve infini » du poète et allégorisée par le « ver du remords ») : pour échapper à son « imperfection », le désir doit s'élever à la compassion pour la souffrance générale des morts. « Remords posthume » serait ainsi à reconsidérer comme une version poétique de la philosophie de Schopenhauer : le *vouloir-vivre inconscient* qui se manifeste dans ses formes individuelles, multiples et illusives (le sonnet évoque le « vouloir » du cœur et la « course aventureuse » du désir) nous conduit irrémédiablement de la douleur à l'ennui, comme le tombeau le révélera à la « courtisane imparfaite »³⁶. En revanche, nous sommes délivrés de cette servitude par l'*art* qui est contemplation désintéressée de l'idée (ce que le « rêve infini » du poète invite à faire)³⁷ et par la *pitié* qui nous fait prendre conscience de l'identité du vouloir-vivre en nous et

³⁶ Le « ver » incarnerait peut-être la nature inconsciente du « vouloir-vivre ». L'« Irréparable » (54) l'appelle « ce vieil ennemi, *Destructeur* et *gourmand* comme la *courtisane* ». Pour « Le Mort Joyeux » (77), les vers sont des « philosophes viveurs » que le poète invite à aller « à travers [s]a ruine *sans remords* », leur demandant « s'il y a encore quelque torture Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts ». Le ver désignerait les forces obscures et aveugles de la nature : « Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux ».

³⁷ En tant qu'expression immédiate de la volonté, la musique nous délivre aussi de ce « vouloir-vivre ». Pour Baudelaire, l'idéal n'existe, contrairement à Platon, que dans l'Art qui nous arrache à la fragmentation douloureuse de l'individuel.

en autrui, et nous libère ainsi de l'égoïsme (« connaître ce que pleurent les morts »)³⁸.

L'hypogramme du texte

Pour que le principe d'une homologie structurelle entre élément discriminatoire et expansion textuelle soit pleinement satisfait, je devrais aussi en vérifier la validité au plan de la structure phonologique ou phonétique. Le syntagme inducteur du titre « Remords posthume » comme la rime programmatique *remords-mort* possèdent une valeur *littéralement* séminale, à la façon des paragrammes ou des hypogrammes saussuriens, dans la mesure où ils contiennent en puissance autant de lettres et de sons, de « lettrismes », appelés à se propager dans le poème telle « une virtuelle traînée de feux sur des pierreries », dirait Mallarmé. Prenons par exemple l'adjectif *posthume* : le *m* génère les mots-phonèmes *dormiras, monument, marbre, manoir, opprimant, charmant, somme, comme, remords, ma, mon* ; le *p* se réfracte dans une séquence qui réunit *poitrine, peureuse, empêchera, pieds, poète, imparfaite, pleurent* ; le *t* ou le *s* se retrouvent dans *ténébreuse, tu, tes, ton, ta, te, toujours, tombeau, lorsque, construit, assouplit, course, aventureuse, ces, somme, sert*. Enfin le *r* de *remords* (ou de *morts*) entre dans la composition de *construit, noir, n'auras, pour, creuse, nonchaloir, cœur, battre, vouloir, courir, course, rêve, car, comprendra, durant, grandes, dira,*

³⁸ Par son pouvoir de dépersonnalisation, la poésie institue par définition l'*acte de compassion*. « Quand je parle de moi, je vous parle de vous [...] Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » : cet avertissement de V. Hugo, dans la Préface des *Contemplations*, annonce l'« hypocrite lecteur » des *Fleurs du Mal*. L'adjectif « hypocrite » ajoute néanmoins une nuance proprement baudelairienne : le lecteur « hypocrite » refuse, comme la « courtisane imparfaite », cette égalité de tous devant la force inconsciente du désir qui est pulsion de mort. Comme le dira Breton, c'est cette reconnaissance lucide de l'inconscient qui nous rend égaux : « Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux dans le message subliminal », A. Breton, « Le message automatique », in *Le point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 241.

courtisane, n'avoir, ver, rongera, remords. D'autres chaînes phoniques se constituent à travers des relais sémantiques que fondent des isotopies (*posthume / tombeau*) ou le travail de la synonymie (*monument / caveau*) : d'où les séries en *c* (*alcôve, caveau, confident, connu*), en *v* (*pluvieux, vous, vouloir, ver*), en *n* (*ténébreuse, noir, n'auras, manoir, nonchaloir, infini, nuits, banni, n'avoir*), ou en *b* (*belle, ténébreuse, marbre, battre, tombeau, banni*) qui sont autant d'expansions de second rang. Enfin la série du *f* (*flancs, confident, infini, imparfaite*) peut apparaître comme des allittérations issues de la synonymie de premier rang *tombeau-caveau-fond-fosse*. Bref, sur une donne d'une centaine de mots dont se compose à peu près le sonnet, les deux tiers au moins sont un développement morphosémantique des mots clés du titre dans lesquels prévalent, parmi les consonnes, des *occlusives* instantanées ou plosives (*p, t, k, b, d* ; *g* est uniquement représenté par *grands*) ou plus continues (*m, n*), des *dentales* (*d, t, s*) et des *labiales* (*b, p, m* ; le *l* est moins représenté), quelques *spirantes* (*s, v, f, l*) et une *fricative* (*r*).

Hormis leur simple constat d'existence, l'interprétation de ces relevés « lettristes » fait problème. Certes, le profil phonologique du texte peut-il induire des effets de sens de l'ordre de l'harmonie imitative ou onomatopéique ; mais ces suggestions ou ces impressions ont une fonction moins herméneutique que structurelle ou expressive (elles renforcent la cohérence du texte par un parallélisme morphosémantique). Je sens bien sûr l'harmonie des occlusives (*k*) et des spirantes (*v, f*) dans les vers 3-4 (« pour alcôve Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse »), mais il m'est plus difficile d'en inférer un indice interprétatif. Toutes les oppositions phoniques n'entraînent pas obligatoirement des oppositions sémantiques : interpréter, comme le font Jakobson et Lévi-Strauss, la légère régression de *r* devant *l* entre les quatrains et les tercets des « Chats » comme le « passage du félin empirique au félin fabuleux » impliquerait une coextension entre actualisations linguistiques et actualisations poétiques qui n'est pas recevable. Au surplus, il conviendrait de ne retenir de préférence que des effets « massifs », isolés sur des segments relativement limités pour lesquels la perception des

répétitions paraîtrait vouloir faire sens³⁹. En tout état de cause, ce qu'il conviendrait surtout que j'analyse, c'est moins la musique des mots, la musicalité des phonèmes, que la « musique du sens » (Mallarmé disait que la poésie est « la musicienne du silence ») : et c'est au niveau de la « forme des signifiés », de la forme-sens que l'interprétation devrait se situer, une esthétique de la perception (phonique) demeurant toujours assez subjective, compte tenu de la multiplicité des associations libres entre forme et sens. Ainsi sur le modèle du polyptote « courir leur course » affiché par le texte, je pourrais être tenté d'interpréter les multiples variations des pronoms ou adjectifs personnels (Q1 *tu, ma, tu* ; Q2 *ta, tes, ton, tes, leur* ; T1 *mon* ; T2 *te, vous, ta*) comme un symptôme de la *dépersonnalisation* poétique qui constitue un des interprétants majeurs du sonnet. Rapportés à une unité problématique de la personne, les rares recours à la forme plurielle des mots⁴⁰ me semblent rendre plus significative, par contraste, la fragmentation attachée respectivement au désir (« tes flancs », « tes pieds ») et à la mort (« les grandes nuits », « les morts »), et soutenir par là un mouvement d'expansion et de concentration. Tout aussi exceptionnels, les groupes de nasales relieront des antonymes (*opprimant / charmant*) ou indexeront des systèmes sémiotiques (*monument* et *flancs* s'opposent comme le « minéral » au « vivant »). Une assonance qui frise la « rime équivoquée » vient accréditer l'identification du « monument de *marbre noir* » et du « *manoir* ». Plus qu'un unificateur phonique, la rime sera en effet particulièrement pourvoyeuse de sens : si Baudelaire, comme Du Bellay par exemple, se plaît à construire les quatrains sur les rimes en *-euse* et *-oir* qui offrent le plus grand nombre de

³⁹ Comme dit Riffatterre à propos de l'usage non contrôlé que fait Ricardou du *l* de « gold » dans son analyse du *Scarabée d'or* de Poe, « pour qu'il y ait effet ici et qu'il s'impose à tous les lecteurs, il devra y avoir au moins une répétition qui donnera aux lettres un statut de groupe exceptionnel dans la phrase » (*op. cit.*, p. 277).

⁴⁰ Même quiescentes, des graphies peuvent faire sens comme le *-s*, marque du pluriel, dans l'analyse des « Chats » de Jakobson et de Lévi-Strauss.

vocables disponibles dans la langue française, n'est-ce pas en vue d'opérer dans les tercets un « étranglement » du sens à travers la rime unique *morts-remords* qui substitue à la vaporisation du désir la concentration d'une prise de conscience (au demeurant, ces rimes « faciles et langoureuses », proprement baudelairiennes, servent autant à évoquer la douleur – *ténébreuse, noir, creuse, peureuse, aventureuse* – qu'à connoter le plaisir – *manoir, nonchaloir, vouloir*) ? De plus, le surnombre des formes adjectivales (il y a sept adjectifs placés à la rime), participiales (*banni/infini*) ou infinitives (*vouloir, nonchaloir*) au détriment des formes verbales conjuguées donne une intelligibilité linguistique à la dépossession ou à la passivité qui forment une des isotopies du sonnet. Quant à la rime *poète/imparfaite* n'oppose-t-elle pas l'inconscience de la courtisane, victime de son désir, à la lucidité que la relation avec les morts confère à la poésie ? (L'emploi à la rime du premier vers des tercets des adjectifs *infini* et *imparfaite* aurait la même valeur.) En donnant une formulation « allégorique » à l'énonciation lyrique, la voix du tombeau pourrait bien à cet égard incarner la « musicalité profonde » de la signification qui résonne, au-delà des sens, comme le deuil de toute performance phonétique du poème. C'est « mentalement », à travers la synonymie, que « riment » les deux adjectifs placés à la fin des deux premiers vers : *ténébreuse / noir*.

De la mort lente à la mort violente

Choisir de commencer par une analyse immanente ne signifie pas pour autant à nos yeux que le sonnet « Remords posthume » doive être isolé de son contexte. En bonne méthode, toutefois, les relations in(dé)finies que le texte est susceptible d'entretenir avec l'intratexte de l'œuvre ou l'intertexte de la littérature n'ont de chance de se prêter à une sélection pertinente que si ses traits « structurels » ont été préalablement identifiés et inventoriés, la comparaison devant s'effectuer d'ensembles à ensembles, de structures à structures. Le contexte est en effet soumis à un critère de variabilité : une « métaphore obsessionnelle » constitue moins une référence stable et

prédéterminée qu'une somme d'opérations de transformations proposant des valeurs modulables selon le système propre du poème⁴¹ : ainsi, la présence du chat n'est pas toujours associée chez Baudelaire à la femme, la « structure psychologique » ne se superposant pas *de facto* à la « structure stylistique ». Et même si le recueil des *Fleurs du Mal* se désigne à moi comme « un Dictionnaire de la mélancolie » (Baudelaire), je n'ai toujours que le vocabulaire, mais pas encore la grammaire ou la syntaxe du texte, et encore moins ses règles de production. Contrairement à ce que croit par exemple Mario Richter, un dictionnaire d'époque ne nous fournit pas nécessairement le sens « baudelairien » d'un mot, lequel relève moins de l'enquête lexicographique qu'il n'est chaque fois à « réinterpréter » selon la configuration changeante et *idiomatique* de chaque poème. Par exemple, le « masochisme de style »⁴² de « Remords posthume » dépend d'abord du système mis en jeu par le sonnet : dans le vers final, l'hybridation d'expressions prosaïques, concrètes (*ver, ronger, ta peau*) et d'un terme plus abstrait (*remords*) ne fait pas que parodier les procédés du Romantisme noir réinterprétés à travers la langue baroque ou burlesque du XVII^e siècle familière à Baudelaire : conformément à la poétique latine⁴³, l'opposition existentielle entre « spleen » et « idéal » devient surtout une question de style mobilisant en profondeur toutes les ressources de la langue qu'elle trans-

⁴¹ « Un aspect essentiel de la notion de contexte, c'est qu'il n'y a pas de contexte constant, et l'ensemble de l'œuvre ne constitue pas un contexte, pas plus que l'idiolecte du texte ne constitue une norme. Il y a variation continue d'un fait de style à l'autre, transformation continue de la fonction des faits de style de contraste (par rapport à ce qui les précède) à contexte (par rapport à ce qui les suit). La notion de contexte intègre la notion de forme à celle de variable », Riffaterre, *op. cit.*, p. 360.

⁴² Selon l'expression de Riffaterre, *op. cit.*, p. 339.

⁴³ La poésie latine « élevée » recourt en effet paradoxalement à plus de mots du langage courant (*Umgangssprache*) que la prose qui, n'étant pas protégée par des formes conventionnelles, ne saurait faire usage de termes « ordinaires » sans perdre son caractère littéraire.

forme et problématise pour réfléchir à son tour sur l'« ironie romantique ».

Sur le plan macrotextuel, il convient néanmoins de tenir compte des modulations contextuelles relatives au genre même du *canzoniere* qui prévoit, au moins depuis Pétrarque, que les recueils de poèmes soient « composés ». Au degré maximal de composition, je devrais ainsi réinscrire « Remords posthume » dans l'ordre de l'« histoire », en tenant compte de la chronologie d'une aventure poétique et intellectuelle dont les diverses sections marquent le découpage : à l'exemple des *Contemplations* d'Hugo, les *Fleurs du Mal* sont les « mémoires d'une âme » proposant un parcours narratif qui va de la naissance (évoquée dans « Bénédiction ») à la mort (« Le Voyage »)⁴⁴. A l'ouverture minimale de compas, des poèmes se groupent autour d'un thème par « couronnes » ou « gerbes » (la critique baudelairienne parle de « cycles »). Dans « Remords posthume », l'incertitude que les embrayeurs du sonnet laissent planer sur la situation d'énonciation obligerait à prendre en charge le contexte immédiat : qui est ce « tu » auquel l'énonciateur s'adresse ? Et comment identifier ce « je » qui parle ? Certes, le sonnet fournit ses interprétants qui permettent de « désambiguïser » les paramètres de son énonciation ; mais nous avons vu aussi qu'il maintient un « jeu » à travers le dédoublement de l'énonciateur (le poète *et* le tombeau) et de l'énonciataire (à la fois et contradictoirement, « belle ténébreuse » *ou* « courtisane imparfaite »). Une mise en contexte imposerait en conséquence un saut interprétatif puisqu'elle « réduirait » l'effet proprement « lyrique » du poème qu'induit l'embrayeur dès lors que ce dernier origine le poème dans un « absolu » de l'énonciation, hors de toute situation énoncia-

⁴⁴ Le découpage en sections n'empêche pas toutefois les relations transversales. Ainsi, « Remords posthume » n'appartient pas à la section prévisible intitulée « La Mort » (consacrée à la mort des artistes ou des amants), car il décrit moins la mort qu'il n'est un *Memento mori* adressé à la femme, une méditation sur la relation entre l'amour et la mort.

tive repérable⁴⁵. Choisir en l'espèce entre l'*anaphorique* et le *déictique*, c'est en réalité trancher arbitrairement le conflit potentiel entre le *narratif* et le *lyrique* qui fonde l'ambiguïté intratextuelle du sonnet⁴⁶. Si j'identifie par le contexte « *ce* que pleurent les morts », j'enlève de même à « Remords posthume » son statut d'énigme ou de devinette qui pour une bonne part, fait partie de sa signification potentielle.

Cette précaution admise, si je considère la série des trois sonnets 32, 33 et 34 (qu'apparente entre eux la rime commune en *-eux/-euse*), j'obtiens une configuration sémantique d'ensemble susceptible de combler certaines « lacunes » de « Remords posthume », lacunes à vrai dire indissociables de l'interprétation du texte⁴⁷. Le sonnet 32 (sans titre) insiste sur le pouvoir de *représentation* de l'énonciateur (« Je me pris à songer », « Je me représentai ») : le poète qui est auprès de la prostituée comme « au long d'un cadavre un cadavre

⁴⁵ On songe ici à l'analyse que J. Cohen, *Structures du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 157 sqq. a faite de l'embrayeur (ou *shifter*) dans le vers de Mallarmé, « Ce jourd'hui lampadophore ». Dans le cas de « Remords posthume », l'évacuation du contexte énonciatif fait non seulement du déictique un opérateur ou un producteur de poéticité mais constitue au surplus un indice générique : le poème se donne pour un tombeau littéraire qui par définition ne réfère qu'à lui-même, l'inscription funéraire constituant par nature sa propre situation d'énonciation (celle du tombeau : « Ci-gît »).

⁴⁶ Sur l'opposition *narratif/poétique*, voir Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, et sur la relation entre *épique* et *lyrique* au XIX^e siècle, voir Philippe Sudan, « Contribution à une histoire et à une rhétorique des Cycles poétiques au XIX^e siècle de Hugo à Mallarmé », in *Versants*, 39, 2001, pp. 65-110.

⁴⁷ « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours *une lacune complétée par l'imagination du lecteur* » (Baudelaire, *op. cit.*, t. II, pp. 781-782). Par l'énigme qu'elle pose (les « Leerstellen » d'Ingarden), l'allégorie de « Remords posthume » annonce la poésie symbolique : le poète symboliste, proclamera Albert Mockel, « doit chercher moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève en lui-même les paroles écrites », (cité in Patrick McGuinness, *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Les Belles Lettres, 2001).

étendu » imagine les « caresses » qu'il prodiguerait à la femme aimée si elle se montrait moins « cruelle » et « froide » ; le « *pleur* obtenu sans effort » qui viendrait dans ce cas « obscurcir la splendeur [des] froides prunelles » aiderait alors à identifier par anticipation « ce que pleurent les morts » et que n'a pas « connu » la « belle ténébreuse » de « Remords posthume », c'est-à-dire peut-être la compassion qui ne serait autre chose que la conscience de la douleur inhérente au désir. Le poème « Le Chat » (34) confirme cette interprétation : le poète transfère son besoin de tendresse sur le « corps électrique » du chat (l'invocation : « mon beau chat » « au corps brun », reprend l'adresse : « ma belle ténébreuse ») par une opération imaginaire (« je vois ma femme en esprit ») qui rappelle le pouvoir de « représentation » du sonnet 32. Parallèlement, là où « Remords posthume » insiste sur la décomposition d'un corps d'où s'absente l'âme ainsi que nous l'avons vu, les deux sonnets 32 et 34 substituent l'idéal d'un corps intégral dans lequel les parties nobles et spirituelles (« son regard », « ses cheveux » et « tes beaux yeux », « ta tête et ton dos élastique », « son regard comme le tien ») entrent en composition avec les organes physiques (le mouvement ascendant du sonnet 32 : « depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses » annonce la description du sonnet 34 « des pieds jusques à la tête »). Que « les profondes caresses » que le poète imaginerait prodiguer à la femme dans le sonnet 32 se trouvent finalement être celles que l'amant prodigue au chat, indique bien ici que la transformation relève de l'activité fantasmatique du poète qui est tant de l'ordre de la *représentation* dans le sonnet 32 (« Je me représentai sa majesté native ») que de l'ordre de la *personnification allégorique* (en jouissant du « plaisir enivrant de palper le corps électrique » du chat, le poète « voit sa femme en esprit »)⁴⁸. En somme, la séquence de sonnets dans laquelle s'insère « Remords posthume » insiste sur le

⁴⁸ Cette intervention du « poétique » est bien celle que mettait en scène « Remords posthume » en faisant parler cette fois le « tombeau » à la place du poète par un autre transfert, énonciatif cette fois (« Car le tombeau toujours comprendra le poète »).

pouvoir qu'a la poésie d'atteindre, à travers la conscience de la douleur, la volupté que procure le détachement d'un Art impersonnel libéré des tortures du désir individuel. Par une sorte d'humour animalier qui est aussi à mettre au crédit de l'allégorie, le chat pourrait bien présider – par sa promotion au rôle de sphinx ou de « coursier de l'Erèbe » – à cette libération poétique du vouloir-vivre dont le « ver du remords » dévoile le piège mortel.

A terme, la dépersonnalisation esthétique qu'effectue l'allégorie tend au dépassement *critique* des déliquescentes macabres où se complaît le Romantisme. Aux « chloroses », le poète préfère l'idéal antique d'une passion héroïque, sauvage et guerrière qu'incarnent tant le corps rêvé du sonnet 32 (« majesté native », « regard de vigueur et de grâces *armé* », « cheveux qui font un *casque* parfumé » et « dont le souvenir me ravive ») que le corps substitutif du chat (« beaux yeux, Mêlés de *métal* et d'agate », « corps électrique », regard qui « coupe et fend *comme un dard* », « air subtil et dangereux parfum »). Ce « rêve de minéralisation » où le corps amoureux dégage, comme le corps électrique du chat, une *energeia* plastique⁴⁹ culmine avec le sonnet 35 intitulé « Duellum » (« Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre ») : le combat amoureux « d'une jeunesse en proie à l'amour vagissant », combat poussé jusqu'à l'extrême de sa violence sur le modèle des combats antiques, combat fait non de mélancolie mais de « fureur » et de « haine », ne connaîtra plus le remords dans le paroxysme de la rencontre lucide de la mort et de l'amour : « Ce gouffre, c'est l'enfer [...] Roulons-y *sans remords*, amazone inhumaine, *Afin d'éterniser* l'ardeur de notre haine ». Une telle mort violente, orgasmique, n'abandonne plus désormais la *peau* de la « courtisane imparfaite » au destin d'une décomposition lente, mais la fait fleurir dans la coloration triomphale du sang, d'une vitalité libérée (coloration qui pourrait désigner au passage les *colores* et les *fleurs* vives de la rhétorique) : « Dans le ravin [...] Nos deux

⁴⁹ La devise de Mme Sabatier qui inspire peut-être certains thèmes d'*Allégorie* dont nous parlons plus bas était *vis superba formae* (Pléiade, t. I, p. 1066).

héros [...] ont roulé, Et leur peau fleurira l'aridité des ronces⁵⁰ ». Pour reprendre la distinction qu'Ariès suggère entre une représentation « pourrissante » du cadavre (qui caractérise le macabre médiéval) et représentation « sèche » (qui relève de l'allégorie baroque des « anatomies »), je dirais alors que la « couronne » de poèmes dont « Remords posthume » paraît être le centre oppose la mort par *décomposition* (qui correspond au stade égoïste et non critique de l'imagerie Romantique) à la mort *esthétique* (qui est dépassement lucide de l'individualité dans la dépersonnalisation de l'art et l'appartenance à une communauté de morts : « Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé », v. 12)⁵¹. Qu'en la circonstance, l'« ennemie » soit qualifiée d'« Amazone » est une indication qui renoue avec l'inspiration originelle la plus profonde des *Fleurs du Mal* dont les titres primitifs : les *Limbes* ou *Les Lesbiennes* suggèrent une neutralisation, une « stérilisation » du vouloir-vivre comme le rappellera le poème intitulé « Allégorie » : « C'est une femme belle [Qui] rit à la Mort et nargue la Débauche [...] vierge inféconde [qui] ignore l'Enfer comme le Purgatoire [et] quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire [...] regardera la face de la Mort, Ainsi qu'un nouveau-né – sans haine et sans remords »⁵². Mais les *Limbes*, ce lieu intermédiaire des nouveaux-nés qui ne connaît ni péché ni « remords », désignent aussi la scène autonome de la poésie dont le pouvoir de création se situe dans les marges, à la *lisière* (c'est

⁵⁰ Cette image de l'amoureux dont le sang fait fleurir les ronces est sans doute empruntée à la poésie de Ronsard (la mort du guerrier Ajax dans les *Amours* de 1552 par exemple) dont nous verrons plus loin l'usage intertextuel.

⁵¹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977. L'allégorie baroque relèverait de la « mort sèche » : la « courtisane parfaite » qu'est la Madeleine (« tu seras sauvée parce que tu as beaucoup aimé ») médite sur la vanité que lui renvoie, comme le pur miroir, l'objet abstrait et intellectuel d'un crâne vide.

⁵² Pléiade, t. I, p. 116. Le poème « Les deux bonnes sœurs » insiste sur cet idéal de « stérilité » : « Au poète sinistre, ennemi des familles, Favori de l'enfer, courtisan mal renté, Tombeaux et lupanars montrent sous leurs charmilles Un lit que le remords n'a jamais fréquenté [...] le flanc toujours vierge et drapé de guenilles Sous l'éternel labeur n'a jamais enfanté ».

le sens étymologique du mot « limbe ») du bien et du mal, dans le non-lieu du *fantomal*.

De Ronsard à Hugo

Enfin, l'intertextualité m'intéressera seulement si l'« horizon de lecture » qu'elle dessine m'offre le choix d'un surcroît de sens, soit que l'intention du texte cible présuppose la connaissance de cet intertexte pour que son effet soit pleinement « réalisé » (par exemple dans le cas de la parodie), soit que cette intention actualise et met à jour les potentialités herméneutiques de l'intertexte, son impensé ou son impensable comme le conçoit la « théorie de la réception ». Pour Baudelaire comme plus tard pour Proust, la création est une critique implicite comme la critique elle-même est une forme de création ; l'écriture est une lecture autant que la lecture est une écriture. « Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques », proclame *l'Essai sur Wagner*. Comme le rappelleront du reste « La Mort des artistes » ou les « Phares », les poètes forment une grande famille à l'intérieur de cette entreprise collective qu'est la littérature dont la parole ne forme qu'un « immense sanglot roulant d'âge en âge jusqu'au bord de l'infini ». *Les Fleurs du Mal* ne dissimulent pas leur projet de réécrire la littérature antérieure : les dédicaces à Hugo ou Gautier, par exemple, sont des témoignages ambigus, à la fois de déférence et de défiance, d'identification et de distanciation. Parfois des poèmes s'affichent comme des traductions : le sonnet « Le Guignon » plagie des strophes entières de Longfellow et de Gray ; à d'autres moments, c'est avec le roman balzacien que la poésie baudelairienne rivalise : l'image du « blessé qu'on oublie auprès d'un lac de sang, sous un grand tas de morts, Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts » (« La cloche fêlée ») est une réminiscence (je crois que personne ne l'a signalé) de l'histoire tragique du « Colonel Chabert », cet enseveli vivant.

La question portera néanmoins sur la façon de sélectionner l'intertexte (implicite et explicite). Le poème produit-il lui-même les indices permettant d'identifier le texte qu'il entend réécrire ? Dans « Remords posthume », trois termes font signal par leur archaïsme :

« nonchaloir », « manoir » et « monument » m'orientent vers la littérature de la Renaissance⁵³. En revanche, « alcôve » me situe plutôt à une période proche de la composition du sonnet (le XVIII^e siècle ou le Romantisme). Si l'« hyperlangue » baudelairienne convoque tous les états antérieurs de la langue comme le poème résume tous les moments précédents de la poésie, le « cliché » possède néanmoins le plus de chance de faire signe par la prégnance de son expressivité. « Remords posthume » contient au moins deux stéréotypes littéraires : c'est d'abord l'« argument » général du *memento mori* que le poète utilise pour inviter la femme à l'amour ; c'est ensuite l'image du ver qui « ronge la peau » de la future défunte, image criticable d'un point de vue esthétique qui fait de la nouveauté un idéal, mais significatif dès lors qu'il connote (ironiquement ou non) les exagérations d'un romantisme macabre et « frénétique »⁵⁴.

Dans le premier cas, l'*incipit* « Lorsque tu dormiras »⁵⁵ nous dirige avec plus de précision, à l'intérieur d'une mémoire poétique, vers le « Quand vous serez bien vieille » du sonnet II, 24 des *Sonets pour Hélène*.

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant,
Ronsard me celebrait du temps que j'étois belle.

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui au bruit de Ronsard ne s'aille resveillant,
Benissant vostre nom de louange immortelle.

⁵³ « Manoir » pourrait avoir aussi une connotation « Louis XIII » qui nous renvoie à Nerval, collectionneur et éditeur des poésies de cette époque.

⁵⁴ « Si le lecteur n'est pas cultivé, le cliché le frappera par son pouvoir expressif intrinsèque ; s'il est lettré, il y reconnaîtra une allusion littéraire, en tous les cas une forme littéraire », Riffaterre, *op. cit.*, p. 340.

⁵⁵ L'*incipit* constitue depuis les éditeurs du XIX^e siècle un moyen mnémotechnique de classification et d'identification des recueils de poèmes.

Je seray sous la terre, et fantôme sans os :
 Par les ombres Myrtheux je prendray mon repos.
 Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour, et vostre fier desdain.
 Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :
 Cueillez dès aujourd'huy les roses de la vie.

« Remords posthume » combine plusieurs sémantèmes en rapport d'isomorphisme avec le sonnet ronsardien : la menace de la dégradation physique de la femme, la mise en abîme de la parole du poète qui s'origine dans le tombeau et le thème du « regret » (équivalent approximatif du « remords »). A partir de cette « donne » intertextuelle, un « horizon d'attente » déploie une série de questions et de réponses. Mais quelle serait la « puzzling question » comme dit Baudelaire⁵⁶, à laquelle le poème de Ronsard semble répondre et qui deviendra à son tour le lieu d'un nouveau questionnement avec « Remords posthume » ? A la suite de l'*Anthologie grecque* qui voit dans la décrépitude de la femme un châtement pire que la mort⁵⁷, Ronsard imagine le vieillissement d'Hélène (il insiste sur les effets de l'âge avec plus de cruauté, en tous les cas avec moins de ménagement et de douceur, que Pétrarque ne l'avait fait pour Laure). Aussi l'évocation d'un hypothétique « regret » n'est-elle pour lui finalement que le prétexte d'une invitation à la jouissance immédiate. Au contraire, Baudelaire substitue à l'image du vieillissement une vision délibérément macabre et funèbre ; surtout, il reprend à l'*Anthologie grecque*, par de-là Ronsard, l'idée d'une « Justice » immanente ou distributive (la *Dikê*) dont l'instance transcende le cas personnel puisque l'énonciation énigmatique d'un « remords posthume » que

⁵⁶ Pléiade, t. I, p. 587.

⁵⁷ « L'aimable Marie prend de grands airs ; punis, auguste Diké, l'insolence de cet orgueil, mais pas de mort, ô reine, au contraire, qu'elle arrive aux cheveux de la vieillesse ! que desséché son visage en vienne aux rides, que des cheveux blancs vengent mes larmes, que sa beauté expie l'égarement de son cœur puisque c'est elle qui l'a égaré » (V, 298).

Ronsard attribuait au seul poète est maintenant déléguée au tombeau. En d'autres termes, la relecture baudelairienne évacuerait la morale « jouissive », l'appel à la « vie » que prône le sonnet ronsardien⁵⁸ et lui substitue une exhortation « spirituelle » conforme au « rêve infini » du poète : le *regret* subjectif qui est encore, dans la langue de Ronsard, un *desiderium*, un désir de vie, même si ce désir s'exprime sur le mode de la perte⁵⁹, se transforme dès lors en *remords potshume* qui, dans la conscience lucide que la mort fait prendre de l'imperfection du désir, condamne d'avance toute jouissance. Corollairement, la visée persuasive disparaît du sonnet baudelairien : le poète ne cherche plus à séduire ni à argumenter. Au contraire, l'art établit le constat féroce, mais véritable, de l'échec de l'épicurisme tel que Ronsard le conçoit à la suite de Tibulle ou Catulle : le « sensualisme épidermique » n'ignore-t-il pas les vérités de la « vie spirituelle » ou de la « mysticité » qui, chez les poètes « robustes » de la décadence latine, « sont singulièrement propres à exprimer la passion, telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne »⁶⁰ ? La réception critique de Ronsard dont témoigne « Remords posthume » rappellerait en somme la condamnation que Schopenhauer faisait, en référence au *Décameron* de Boccace⁶¹, de l'épicurisme païen de la Renaissance censé illustrer le vouloir-vivre inconscient dont seul délivrent l'art (la *représentation*) et la pitié (la capacité d'*identification* nous délivre de l'égoïsme). Le sentiment d'incomplétude que traduit le sonnet baudelairien (le « rêve infini », « la courtisane imparfaite »), la vision lacunaire,

⁵⁸ Dans une édition pré-originale, Baudelaire avait écrit « un vivant nonchaloir » (remplacé par un « charmant nonchaloir »), version initiale qui rappelle peut-être les injonctions à vivre que multiplie le sonnet ronsardien (« Vivez, si m'en croyez », « Cueillez les roses de la vie »).

⁵⁹ Tant chez Ovide que dans les traductions latines des *Regrets* de Du Bellay, c'est effectivement *desiderium* qui est l'équivalent du mot français « regret ».

⁶⁰ Selon une note de *Franciscae meae laudes* (LX) qui s'élève ainsi « contre le sensualisme de Catulle » et de « sa bande de poètes brutaux », *Pléiade*, t. 1, p. 940.

⁶¹ Dans *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, 1818.

ambiguë et interrogative qu'il donne de l'objet du remords (« connaître *ce* que pleurent les morts ») apparaissent ainsi comme autant de déconstructions successives du sonnet ronsardien : en vertu de la connivence qu'il entretient avec la mort, le poète dévoile la subordination de la sexualité égoïste à la Nature aveugle qui utilise l'individu aux seules fins de la reproduction de l'*espèce* ; et il lui oppose en pleine lucidité la solidarité de tous les êtres redevenus des *individus* dans la conscience impersonnelle d'un destin commun, conscience qui se refuse à tout usage « naturel » de l'amour comme l'indique l'« idéal de stérilité » évoqué plus haut. Ronsard n'insiste sur la précarité de la beauté féminine que pour mieux obtempérer au vouloir-vivre ; en se plaçant délibérément du côté des morts, Baudelaire démasque au contraire la douleur d'un manque « infini » que ce vouloir-vivre inflige à l'individu.

Du même coup, c'est le statut du poète que ce jeu intertextuel requestionne, met en question, déplace. Si Baudelaire emprunte à Ronsard l'idée d'une affinité entre la mort et la poésie, il remplace néanmoins la fiction du poète supposé être dans l'avenir un « fantôme sans os » par une relation confidentielle et privilégiée que le poète entretient « toujours » avec le tombeau. C'est pourquoi aussi l'énonciation nostalgique du regret (« direz », v. 3) que Ronsard assigne à Hélène, est transférée au tombeau (« te dira », v. 12) ; parallèlement, le « rêve *infini* » du poète rend dérisoire le « bruit » de « louange immortelle » qu'octroie la poésie et que le poète ronsardien cherche à monnayer dans une séduction immédiate : « Cueillez dès aujourd'hui ». Ce qui est en jeu désormais, c'est moins la gloire personnelle du poète (le nom de Ronsard est cité deux fois dans les quatrains du sonnet à Hélène) que la révélation de cette souffrance impersonnelle éprouvée par les morts et dont témoigne le « remords posthume ». Il est vrai que le sonnet 39 (sans titre) sera tenté d'utiliser la scène où la magie du nom de Ronsard, prononcé le soir à la chandelle, réveille la vieille servante : « Je te donne ces vers afin que si mon nom Aborde heureusement aux époques lointaines Et fait rêver un soir les cervelles humaines [...] » (vv. 1-2). Mais à la différence de Ronsard, Baudelaire insiste d'avantage en la circons-

tance sur la nature illusoire et ironique de cette séduction poétique : « Etre maudit à qui, de l'abîme profond Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond ! » (vv. 9-10). La poésie n'a d'autre écho que sa propre voix : « pareille aux *fables incertaines* » qui, à l'inverse des « *fabellas* » que débite la servante de Tibulle et de Ronsard⁶², « fatiguent le lecteur comme un tympanon », elle ne désigne plus, à la manière de l'allégorie, que la vacuité de son « rêve infini », que la tristesse d'un « remords » qui se prolonge jusque dans la mort.

D'une certaine façon, c'est toute la séquence de poèmes, depuis « Une charogne » (29) jusqu'à « Je te donne ces vers » (39) en passant par « Le Vampire » et « Le fantôme », qui peut être considérée comme une réorientation « mystique » de la poésie de Ronsard : n'est-ce pas dans l'infinie durée de la perte, dans les limbes d'un deuil infiniment prolongé que la poésie devient un art « fantomal », une magie évocatoire ? A cet égard, « Remords posthume » télescope des indications provenant de deux sonnets ronsardiens. Si l'état somnambulique que crée l'analogie de la mort et du sommeil (« Lorsque tu dormiras ») peut être suggéré à Baudelaire par la scène nocturne de la « servante à demy sommeillant » « se resveillant au nom de Ronsard », l'allusion à « ces grandes nuits d'où le somme est banni » est programmée par le début du sonnet précédent (II, 23) où le poète d'Hélène déplore « ces longues nuicts d'hyver, où la Lune ocieuse Tourne si lentement son char tout à l'entour, Où le coq si tardif nous annonce le jour, Où la nuict semble un an à l'ame soucieuse »⁶³. Or ce sonnet qui associe l'idée d'une lenteur, d'une longueur infinie des nuits à l'apparition de la figure d'Hélène dans un

⁶² « Haec [anus] tibi fabellas referat, positaque lucerna Deducat plena stamina longa colo » (Elég. I, 3, 83-88).

⁶³ La variante « longues nuits », plus proche du texte de Ronsard, sera introduite dans l'édition posthume de 1868 à la place de « grandes nuits ». Le thème du « sommeil impossible » est récurrent dans la série : « Je jalouse le sort des plus vils animaux Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide, Tant l'écheveau du temps lentement se dévide » (« De Profundis clamavi ») (30).

rêve érotique, met justement en scène le pouvoir d'évocation de la poésie, son essence fantasmagorique : « Je fusse mort d'ennui sans ta forme douteuse, Qui vient par une feinte alléger mon amour, Et faisant, toute nue, entre mes bras séjour, Me pipe doucement d'une joye menteuse » (vv. 5-8). (Cette apparition spectrale du rêve est reprise par le sonnet suivant avec la mention du « fantôme sans os » dont le chant posthume, réveillant une vieille servante, fait songer à Hélène « au temps où [elle] était belle ».) Or cette modalité onirique de la possession que décrivent les sonnets de Ronsard, la « couronne » qui entoure « Remords posthume » l'affecte désormais à l'univers endeuillé de la mort, univers peuplé de vampires, de larves, de lémures qui sont comme les limbes de l'imaginaire et qui font de la poésie le halo, l'*aura*, d'une « mélancolie blanche » : « Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur Condamne à peindre, hélas ! sur les *ténèbres* [...] Par instants *brille*, et s'allonge, et s'étale *Un spectre* fait de grâce et de *splendeur* [...] C'est Elle ! *noire et pourtant lumineuse* » (« Un fantôme »)⁶⁴. En remplaçant le « rêve érotique » par le « rêve infini » du poète, Baudelaire annexe définitivement le pouvoir illusionniste de la poésie (encore présenté comme un substitut de la jouissance dans la conclusion de Ronsard : « Le bon sommeil ainsi Abuse par le faux mon amoureux souci. S'abuser en amour n'est pas mauvaise chose », II, 23) à la permanence d'un deuil qui ne veut pas finir⁶⁵. Mais pour arriver à comprendre comment cette « impossible mort » se concrétise dans un « remords posthume », nous avons besoin maintenant d'un dernier relais intertextuel.

⁶⁴ « Remords posthume » trouve ainsi un prolongement avec « Un fantôme » qui évoque précisément, dans une succession inverse à celui des sonnets de Ronsard, l'apparition de la femme dans la mémoire poétique.

⁶⁵ Notons cependant que les *Derniers Vers* de Ronsard associeront l'ennui et la lenteur des longues nuits d'hiver avec la souffrance infinie que cause l'agonie interminable du poète. Comme quoi, les poètes répètent finalement la même chose en dépit des distorsions de la réception intertextuelle...

De la métempsychose à l'allégorie

Car l'image stéréotypée du « ver qui ronge la peau comme un remords » fait aussi signe en amont, nous l'avions annoncé, du côté du « romantisme noir ». Dans la *Comédie de la mort* (1838), Gautier imaginait déjà un dialogue entre le ver et la trépassée ; et une pièce d'*Espana* (1841) décrivait les transes d'un ver rongeur les yeux d'un cadavre de femme. Mais en vérité, plus que cette imagerie factice, c'est sa réévaluation à travers la théorie de la métempsychose d'Hugo que « Remords posthume » perçoit la nécessité d'interroger et de critiquer. A la fin des *Contemplations* (1856), le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » (daté de « 1855, Jour des Morts »)⁶⁶ envisage en effet la réalité d'une souffrance « matérielle » et « physique » que les morts éprouveraient réellement dans l'au-delà, le « remords posthume » désignant en l'occurrence la « torture » de l'*esprit enfermé vivant* dans la matière : « Oh ! comme *ici l'on souffre et comme on se souvient !* Torture de l'esprit que la matière tient ! La brute et le granit, quel chevalet pour l'âme [...] Ce mulet fut sultan, ce cloporte était femme [...] La ruine, la mort, l'ossement, le décombre, Sont *vivants, un remords* songe dans un débris »⁶⁷. Si donc Baudelaire attribue bien la douleur des morts à cette pétrification ou « encryptage » de l'esprit dans la pierre (« la pierre opprime la poitrine peureuse » et « empêche le cœur de battre et de vouloir »), il se différencie néanmoins de son modèle : là où le poète-prophète de Guernesey cherche dans le *spiritisme* des tables tournantes une justification métaphysique ou ontologique à la réalité d'un « remords posthume », Baudelaire se contente des seules analogies *spirituelles* auxquelles donne lieu l'allégorie, allégorie dont le pouvoir de suggestion est d'autant plus prégnant qu'il ressortit à la nature des fantasmes poétiques, à la fantasmagorie des images (« un ver comme

⁶⁶ Le « jour des morts » (la fête de la Toussaint qui instaure une communion des vivants et des morts) est une date essentielle du calendrier poétique des *Fleurs du Mal* que Baudelaire reprend peut-être à Hugo.

⁶⁷ V. Hugo, *Poésie*, Intégrale, Paris, Seuil, 1972, t. I, p. 776, v. 589-597.

un remords »). C'est cette « allégorisation » du mystère qui empêche de confondre le « surnaturalisme poétique » de Baudelaire avec le « surnaturalisme prophétique » des romantiques auquel Hugo donne sa formulation la plus philosophique, et sans doute aussi la plus spectaculaire et « populaire ». Alors que dans les *Contemplations*, il relève d'une intuition visionnaire et médiumnique dans la mesure où il désigne, au sens de la *Naturwissenschaft* des Romantiques, le troisième univers composant le réel à côté de la Nature et de l'Humanité, tout au contraire le surnaturalisme de « Remords posthume » est une création de l'imagination du poète. Baudelaire n'utilise d'ailleurs qu'une seule fois le terme dans le sens hugolien (ou « gothéen ») : « Comme la nature perçue par des nerfs ultrasensibles, [la peinture de Delacroix] révèle le *surnaturalisme* »⁶⁸. Pour le reste, le poète des *Fleurs du Mal* se rallie à l'opposition que Coleridge établissait entre *fancy* (la *phantasia* laquelle, conformément à la psychologie traditionnelle, est un processus épistémologique purement *passif*) et *imagination* (*Einbildungskraft* en allemand) qui désigne la *création* poétique dans son espèce identique à la création *ex nihilo*⁶⁹. C'est pourquoi, les visions ou les hallucinations qu'engendre la poésie et qui donc naissent d'un travail de la « volonté »⁷⁰, s'avèreront être supérieures aux hallucinations psychédéliques données à « voir » dans les *Paradis artificiels* de la drogue. C'est pourquoi aussi le terme *mystique* ne signifiera plus chez Baudelaire

⁶⁸ *Curiosités esthétiques*, Pléiade, t. 2, p. 251. Cette interprétation est empruntée à Heine, *Salon de 1831*, Paris, Renduel, 1933, p. 309. Voir R. Journet et G. Robert, éd., *Promontorium Somnii*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 99-100.

⁶⁹ « The primary Imagination I hold to be the living Power and Prime Agent of all human perception, as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite *I Am* », S. T. Coleridge, *Biographia litteraria*, éd. J. Shawcross, Oxford, Oxford University Press, 1980, vol. I, p. 202. C'est dans « Un fantôme », l'idée du « Dieu moqueur » qui, par dérision, « condamne le peintre à peindre [à créer] sur les ténèbres ».

⁷⁰ Cette conception volontariste (cérébrale ?) de la poésie est empruntée à Edgar Poe qui inspirera aussi Mallarmé. Rimbaud parlera de « *savant* dérèglement des sens ».

mystérieux comme chez les Romantiques mais « allégorique d'une vérité spirituelle » : l'allégorie est une création de la *réflexion* qui renvoie moins à une réalité externe qu'à son propre miroitement et vertige autoréférentiels (dans « L'invitation au Voyage » du *Spleen de Paris*, le poète exhorte « une fleur allégorique à se mirer, pour parler comme les mystiques, dans sa propre correspondance »)⁷¹. Mario Richter a donc à la fois tort et raison lorsqu'il assure, à propos de la morsure du ver dans « Remords posthume », que « la punition est physique et non dans la conscience » : à la vérité, il y a bien dans l'allégorie du ver comme incarnation du remords une indécision, une oscillation – voulue par la structure poétique du langage – entre l'anatomique et le spirituel, le moral et le matériel. Comme l'a dit Benjamin de l'allégorie baroque, l'image tire son inquiétante étrangeté de cet entre-deux fantomatique dont l'effet et la force reposent sur la seule apparence démonique d'une forme vide et abstraite, d'une forme qui *vit* de son propre *deuil*⁷².

Le jeu de l'intertexte permet dès lors de « resituer » la question de l'énonciation, centrale dans « Remords posthume ». Chez Ronsard, c'est la voix du poète seule qui, par la fiction rhétorique d'une mort anticipée, s'élève à travers l'immortalité du chant comme un appel à la jouissance épicurienne. Tout à l'inverse, le poète n'est chez Hugo que le « récepteur » du message que délivre, d'outre-tombe, la « bouche d'ombre » : l'avertissement qu'il capte révèle l'existence d'un « remords posthume » qui expie le mal commis en cette vie, par une sorte de justice immanente, une loi du talion dont une Nature panthéiste a la charge. Or dans le cas du sonnet « Remords posthume », le poète n'est pas entièrement autonome comme chez Ronsard

⁷¹ Pléiade, t. 1, p. 303.

⁷² Selon l'*Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, pp. 100-101, c'est parce qu'elle fait le deuil de tout contenu de croyance dans les dieux que l'imagerie mythologique acquiert, dans l'allégorie, et du fait même de cette vacuité, un pouvoir démonique, une *aura* magique et fantomatique, qui fait proprement la « force » évocatoire de la représentation (Aby Warburg reconnaissait le même pouvoir aux images astrologiques de la Renaissance).

mais il n'est pas non plus à l'écoute des voix d'Outre-Tombe dont il recevrait la confiance comme chez Hugo ; au contraire, c'est lui qui se confie au tombeau et le fait parler de sa propre voix par une sorte de ventriloquie, la vérité du poème se faisant allégorie d'elle-même, et non d'une transcendance, dans la mesure où l'énonciation « d'outre-tombe » s'enracine en définitive dans la voix poétique. En somme, « Remords posthume » prétend relire Hugo à travers Ronsard : le pouvoir d'évocation posthume et funèbre de la poésie que Hugo tirait d'une conviction métaphysique se trouve être refondé sur la magie illusionniste du « chant immortel » telle que Ronsard l'avait pensée à travers une rhétorique de la *persuasio*, mais c'est en faisant du même coup de cette illusion le « lieu fantomatique » de la parole, son imaginaire endeuillé. La spiritualité de la *métaphore* baudelairienne intériorise le spiritisme de la *métempsychose* dont elle allégorise, en la faisant dépendre du « rêve infini » du poète, la réalité surnaturaliste⁷³.

En proposant le scénario d'une vengeance qui serait exercée par la nature sur le corps de la femme aimée parce qu'elle se refuse au désir du poète, la lyrique amoureuse posait dès ses origines la question de l'existence d'une *justice* immanente (la *Dikê* de l'*Anthologie grecque*) dont la poésie, par sa capacité de projection imaginaire, serait à la fois l'initiatrice et la dépositaire. En questionnant l'une par l'autre les solutions contradictoires de Ronsard et de Hugo, Baudelaire ne tranche pas vraiment entre l'éventualité d'une punition physique (le vieillissement chez le premier) et celle d'une punition métaphysique (les peines de la *métempsychose* pour le second) qui fonderaient respectivement la loi du talion. Pour avoir un sens acceptable, l'expression « remords posthume » devrait requérir alors, nous

⁷³ Ce n'est pas que Baudelaire ne puisse d'ailleurs, sur le plan philosophique, bénéficier une fois de plus de la caution de Schopenhauer qui, dans l'*Essai sur les fantômes* et dans le *Magnétisme animal et magie*, Paris, Criterion, 1992, attribue au vouloir-vivre les phénomènes parapsychiques. Précisons que Baudelaire n'a pu connaître qu'indirectement l'oeuvre de Schopenhauer dont la réception en France est plus tardive.

l'avons dit au début, une interprétation *juridique*, peut-être de nature kantienne : le droit se fonde sur un impératif catégorique relevant de l'universel. Mais en rendant ce questionnement encore plus problématique par le statut ambigu qu'il accorde à l'allégorie à l'intérieur de cette réflexion, le poème de Baudelaire institue en définitive la poésie comme le seul acte authentique de justice : en faisant prendre conscience de l'existence d'une pulsion de mort qui hypothéquerait le désir, le chant poétique dépasse le stade de la vengeance égoïste (perceptible chez Ronsard) pour instaurer une compassion avec l'humanité souffrante que la communauté des morts révèle dans son rôle de victime des desseins aveugles de la Nature. Hugo semblera un instant souscrire à la solution des *Fleurs du Mal* : en donnant cette fois la parole au *ver*, le poème « L'épopée du ver » de la *Légende des Siècles* (datée du 31 décembre, 1862) cherchera ainsi à fonder à son tour sur la *vis imaginativa* de l'allégorie la réalité juridique du « remords posthume » : « Sage ici-bas celui qui pense à moi sans cesse [...] *Juste*, il craint le *remords* [...] Il voit de la lumière aux deux trous formidables De la tête de mort »⁷⁴. Néanmoins, cette tentative reste attachée à un moralisme fondé sur l'opposition du bien et du mal (alors que l'éthique baudelairienne se situe au-delà, dans la conscience malheureuse d'une duperie) ; c'est pourquoi elle régresse assez vite vers la solution ronsardienne d'un panthéisme sinon épicurien, du moins providentiel, comme l'indique le poème intitulé « Le poète au ver de terre » (janvier 1877, *Contemplations*, XIII, 14) qui est la réponse optimiste au discours inquiétant et nihiliste prêté au ver dans le poème précédent : « Ce Dieu qui crée au fond toujours les mêmes choses, Avec ce qui restait des femmes fit des roses ». L'optimisme hugolien – son « misérabilisme » qui n'est pas la compassion cruellement sensible et profonde de Baudelaire – n'osera pas s'aventurer sur la scène de l'allégorie radicale où l'art se donne à lui-même pour sa propre mystique. En maintenant au contraire dans toute son ambivalence l'« inquiétante étrangeté » de ce

⁷⁴ *Poésie, op. cit.*, t. 2, p. 434, vv. 291-295.

mystère qu'est un « remords posthume », Baudelaire conserve à la poésie son pouvoir de questionnement indéfiniment ouvert. Relisons encore une fois le sonnet. Toutes les significations qu'une structure rigoureuse semblait devoir nous suggérer se trouvent à nouveau problématisées par l'effet de « brouillage » qu'induit, comme souvent chez Baudelaire, le dysfonctionnement de l'allégorie : comment un remords peut-il être posthume ? en quoi le ver incarnerait-il un remords ? Dans la clôture même du sens qu'elle prétend assurer par sa structure formelle, l'allégorie maintient quelque chose de l'*illisible*, comme si *imparfaite* devait toujours rimer avec *poète* : elle dit en tout état de cause que la parole poétique parle toujours d'*ailleurs*. Avis aux commentateurs.

Olivier POT
Université de Genève