



HAL
open science

Baudelaire, sujet spectral

Aurélie Foglia Loiseleur

► **To cite this version:**

Aurélie Foglia Loiseleur. Baudelaire, sujet spectral. DROZ. Baudelaire et ses autres, DROZ, 2020.
hal-03957754

HAL Id: hal-03957754

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957754>

Submitted on 26 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Baudelaire sujet spectral

(Aurélie Foglia)

On a touché au sujet lyrique. *Les Fleurs du mal*, on le sait, ont des effets toxiques. Le moi se meurt. La modernité esthétique de Baudelaire s'origine dans une crise du sujet qui voit se déliter son unité psychologique tout comme le mythe de sa permanence interchangeable dans le temps. Il n'y a plus de noyau de l'être qui garantirait la stabilité autour des phénomènes ni de leurs reflets. Et ce phénomène qu'on pourrait dire de désontologie relève aussi d'une crise métaphysique, parce que le deuil du moi est aussi un deuil de Dieu, dans la conscience d'avoir perdu l'ancienne assise théologique du monde. Plus rien de substantiel qui puisse être gagé sur l'éternité : un système s'effondre et fait du sujet la proie mélancolique du dehors. Un tel évidemment de **l'intériorité** entraîne la fantomatisme du sujet lyrique : il n'est plus qu'apparence labile dont on doute, et sa voix asthénique s'élève de nulle part. Instance insituable, elle hante désormais les lieux du poème plus qu'elle n'est une parole de clarification ni de maîtrise. Car elle fait entendre surtout un chant en deuil de soi, désaccordé du monde et de la croyance. Qu'il le veuille activement ou qu'il le subisse dans la passivité morne, le sujet ne peut que s'échapper à lui-même : il se perd, comme sa voix va se perdre. Ce qui se produit avec Baudelaire, c'est donc un phénomène de défiguration qui détache le poète de l'homme et dénoue le pacte lyrique sur lequel les premiers romantiques avaient gagé la véridiction du poème. On verra donc cette dissolution à l'œuvre, et comment la présence autrefois affirmée du poète se trouve affaiblie voire oblitérée par divers processus de désubjectivation qui touchent aussi bien à la relation à soi qu'au dispositif de lecture et au rapport au monde.

Le moi et ses figurations : le roi se meurt

En écho à la Révolution politique telle qu'elle s'est produite et répétée depuis la fin des Lumières, l'ancien règne du sujet est attaqué par l'effet létal du spleen. Atteint sans remède, il enregistre lui-même les symptômes de sa

puissance finie et de sa décrépitude. « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux¹ » prélude Baudelaire dans « Spleen LXXVII » : il témoigne de la présence désormais fantomale de ce roi déchu, de ce roi défunt qu'est le moi, « cruel malade » « jeune et pourtant très vieux », devenu « ce cadavre hébété ». La médecine est impuissante à « extirper l'élément corrompu » de ce jeune squelette : le mal dont il souffre n'a pas de cause connue qu'on pourrait éradiquer par la science. Car ce mal fait partie du moi : il n'est autre que la maladie d'être soi, dont nul ne peut guérir qu'en mourant.

Le spleen se déclare comme une maladie à la mort dont le poète établit, de poème en poème, la symptomatologie : il ne peut être « distrait », même par le spectacle qu'il se donne de sa propre cruauté. Car ce moi est un roi plein de misère, en écho à la fameuse pensée pascalienne, et rien ne peut le divertir du spectacle qu'il voit derrière tout, à savoir la représentation tragique de sa propre mort. « En deuil d'un Moi-le-Magnifique² », préludera Laforgue dans le poème, dédié à Paul Bourget, qu'il place en exergue des *Complaintes*. La tyrannie du moi va finir, il le sent et l'annonce sur un mode fataliste : la fin de son pouvoir est rendue plus manifeste par la fin de son pouvoir sur soi. Il est dit « impuissant », de même que le sera Béranger dans *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco, quand il voit son royaume se resserrer autour de lui, et qu'il perd ses sujets en cessant d'être lui-même sujet à des actions et des affects. La comparaison permet au « je » de se reporter déjà dans un « il » qui l'éloigne de lui-même, le mettant à distance par la représentation fantasmatique d'un souverain qui se sait condamné à mort.

Cette méditation dolente sur l'identité confronte l'être à sa finitude par une longue comparaison qui prend le paradigme politique, l'ancienne royauté, comme un éclaircissement ontologique. Le moi ne peut même plus s'alimenter, tel un spectateur vampirique, du sang des autres (« Ni son peuple mourant en face du balcon »), puisqu'aucun bain de sang ne pourra le ranimer : il est incapable d'empathie, mais voué plutôt à l'apathie, puisqu'il est transfusé par l'oubli (dans son sang coule « l'eau verte du Léthé »). Cet autoportrait décrit un être inquiétant, atteint, asthénique, qui ne jouit plus de la position de maîtrise qu'on attendrait du poète : à la place d'une parole pleine, il n'émet plus qu'un petit souffle chagrin, chargé de mélancolie, et sa façon de désirer le mal semble l'exercice d'une

¹ Baudelaire, « Spleen LXXVII », *Les Fleurs du mal*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 74.

² Jules Laforgue, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, op. cit., p. 35.

compensation dérisoire devant le savoir de sa propre disparition.

Ainsi, le moi tend à s'identifier à d'autres figures qui lui servent à dérouler brièvement la fable de sa propre désidentification. En effet, l'affirmation de l'être, « je suis », quand elle est à la fois multipliée et métaphorique, fait basculer plus sûrement le sujet dans la fiction. Elle l'entoure d'une cohorte de figures qui mettent son unité en pièces. Le mythe du moi rejoint alors celui du *sparagmos*, ce corps lacéré et dispersé que chantaient les Grecs, que ce soit celui d'Orphée ou de Penthée, le chasseur de Ménades. Ce qu'il signifie ainsi, c'est d'abord la conscience intime qu'il a d'être une fiction : non pas une personne, mais un personnage. Non pas un seul, selon un faisceau de déterminations fortes, mais une galerie de figures effacées, qui font défiler des possibilités du sujet en même temps qu'elles en disent la vérité éparse. Car de ce fait, le sujet est privé de toute essentialité : il n'y a plus au centre ce noyau dur de l'être qui lui permettrait de se reprendre et de se continuer.

Patrick Labarthe³ a montré de façon décisive que les allégories baudelairiennes n'étaient plus en rien les vieilles figures de convention, creuses et figées, reçues de la tradition esthétique, mais des formes ranimées, augmentées d'un coefficient d'énigme et mimétique de modernité, qui venaient démultiplier l'identité instable du sujet et l'inscrire plus profondément dans le tissu du monde. Car le « je » ne peut se saisir de ses propres représentations que par éclats et dans un cortège contradictoire. Les figurations du moi se donnent à lire comme des fictions qui, au lieu de lui conférer de l'être et d'en arrêter les traits, empêchent toute représentation stable du sujet, comme l'a montré Laurent Jenny à propos de Michaux⁴. Baudelaire, lui, a une prédilection pour la liste litannique, cohérente mais glissant pourtant vers la fatrasie, de façon à neutraliser l'identité par son trop-plein et ses propres tensions : c'est le cas dans « L'Héautontimorouménos », où le sujet est tour à tour les choses les plus contradictoires, « faux accord », « sinistre miroir », « plaie », « couteau », « soufflet », « joue », « vampire », « membres et roue », « victime », et « bourreau », ce qui tend d'une part à remettre en question le principe même de l'identification, et d'autre part à prouver le monstre contradiction, innommable, irréprésentable, que le sujet est pour lui-même. Car ce qui le met ainsi à la torture, qu'est-ce d'autre que cette incapacité à

³ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 2015.

⁴ Cf. Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

se rassembler en un tout stable et unifié ? Une partie de lui-même attaque et détruit l'autre : travaillé par l'antinomie, il est à lui-même sa grande menace et son drame. Ce n'est donc pas un simple constat de dédoublement : c'est plutôt celui d'une essentielle dualité, au sens où à l'intérieur du moi, dans cette conception dynamique, sur un modèle belliqueux, du mécanisme identitaire, se rejoue sans cesse une « guerre parfaitement fratricide ». Ici, le combat sans merci de « Duellum », violemment érotisé, se réfracte sur la scène intérieure sous la forme d'une psychomachie et attente à l'unité du sujet en personne. On pourrait parler d'« egocide », pour rendre cette lutte dans laquelle l'ego ne peut qu'être vaincu. Ce qui se rencontre alors, c'est une forme d'impersonnalité intime, qui ne peut se rendre ici que sur le modèle du choc des contraires. Cette lutte à mort rejoint l'idée d'une dérélition sociale et métaphysique : le moi est un de « ces grands abandonnés », un damné de la solitude qui ne trouve plus de certitude en rien, pas même dans l'assurance de sa propre identité.

Jean Starobinski, dans ses conférences au collège de France qu'il consacre à *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, sur l'invitation d'Yves Bonnefoy, lit « L'héautotimrouménos », et plus particulièrement ici le « rapport à soi ». « S'y ajoute, plus généralement, l'allégorisation de soi, qui sous couvert d'une déclaration d'identité (« je suis ») multiplie les figures de l'altérité. Car à la personnification singularisante de l'Ironie succèdent, au niveau de l'attribut du « je suis », une rafale d'allégories fugaces substituables les unes aux autres ». Selon Starobinski, « Je suis le sinistre miroir » fait du moi un objet qui n'est plus une image mais une puissance infinie de pure réflexion. « L'allégorie, cette fois, écrit-il, n'est plus liée à une personnification : elle est dépersonnalisante, dévitalisante. Devenir miroir, c'est se réduire à n'être que surface réfléchissante : la conscience muée en miroir éprouve la réflexion sur le mode passif ». Dès lors, il n'y a plus personne qui puisse apparaître dans cette profondeur vide : « Le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie : il ne s'appartient pas, il est pure dépossession⁵. »

On a touché à l'énonciation : fantôme de poète dans la gouttière

Ainsi, « je » est une personne (personne physique, personne de l'énonciation) qui, dès qu'elle passe le seuil du

⁵ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, p. 34-35.

poème, n'est personne. La voix fantomale du poète hante le texte : il en est le revenant sans attaches, transformant la gouttière d'un toit en porte-voix sommaire et aléatoire. Dans « Spleen LXXV » de Baudelaire, « Pluviôse », personnifié, déverse sur la ville la pluie, le « froid », la « brume » et la « mortalité » contenus dans « l'urne » de son nom. Ce scénario mythologique d'une allégorie funèbre vidant une « urne » cosmique sur le monde, abreuvant les hommes de malheurs, se trouve modernisé par l'adoption du calendrier révolutionnaire, qui liquide un certain nombre de vieux motifs et de modalités anciennes, « héritage fatal » de la poésie lyrique. Après l'évocation d'un « chat galeux », qui a droit encore à un certain coefficient de d'existence, « L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière / Avec la triste voix d'un fantôme frileux ». Le poète de gouttière tient du récit fantastique : moins qu'un animal, il est à la fois errant et prisonnier. Il se tient en marge, à la limite incertaine entre être et non-être, énonciation et bruissement.

C'est un très vieux mort, qui se plaint sourdement de la vétusté et de l'oubli dans lequel les codes et les motifs lyriques sont tombés. Victor Brombert, dans son article « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire », parle d'un « poème du temps de la mort (mais d'une mort particulière, impliquant le point de vue du posthume) ; poème aussi de l'absence, et spécifiquement de l'absence de « sujet »⁶ ». L'article indéfini redouble l'indéfinition référentielle. Il détache encore ce poète de sa référence comme de son corps, et lui dénie la moindre possibilité d'identification avec l'énonciation, pour le rejeter au-dehors. Et dans la dernière strophe, si l'espace se referme sur le lieu clos de l'intimité, ce n'est pas pour célébrer la chaleur d'un foyer. Personne, à nouveau. Ceux qui parlent de leurs « amours défunts », ce sont les figures stylisées d'un jeu de cartes, « le beau valet de cœur et la dame de pique », couple placé sous le signe de l'incompréhension, voire de l'agression féminine (« pique » versus « cœur »). Le colloque sentimental n'a lieu qu'entre des figures bidimensionnelles sur papier glacé.

Le néant n'est pas ce qui vient brutalement trouer l'être. Il est partout, il ne cesse de se répandre et d'envahir l'espace, de recouvrir et d'estomper les figures jusqu'à les exténuier complètement. Mourir prend du temps. Ce « Spleen » baudelairien semble répertorier « sinistrement » les possibles de l'excarnation. La place du spectateur / spectre est dessinée en creux, ou esquissée en pointillés, elle aussi flottante et sans ancrage. L'énonciation, par sa

⁶ Victor Brombert. « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire », *Romantisme, Figures du lyrisme*, 1973, n°6, p. 29.

valeur performative, ne vit que l'espace de se voir mourir, et le silence à quoi revient le poème, à la fin, dit le deuil que la voix porte d'elle-même. Tous les repères tremblent et se perdent. Les « Spleen » de Baudelaire apprennent au poète qu'il est mortel, en reconstituent le drame lyrique et l'inévitable dénouement. « Baudelaire invente la mort, ayant compris qu'elle n'est pas cette simple négation de l'idée qu'aimait en secret Racine, mais un aspect profond de la naissance des êtres, en un sens leur seule réalité⁷ ».

Affolement des pronoms personnels : mise à mal du dispositif dialogique

Pierre Laforgue⁸ rappelle qu'autour de 1830, il existe un pacte lyrique entre l'auteur et le lecteur : « toujours ce sujet de fiction est référé à une réalité extratextuelle, de nature biographique ou simplement auctoriale ». Vingt ans plus tard, constate-t-il, « rien de semblable » : « le *je* est désamarré de tout référent. Le *je* n'est plus, à l'intérieur du texte, qu'une simple entité rhétorique ». Il prend pour exemple frappant un poème des *Fleurs du mal*, « Le Flacon⁹ », lequel figure juste avant un autre poème thématiquement proche, « Le Poison ». Ce texte, rappelons-le, commence, de façon impersonnelle, par évoquer des parfums et des lieux :

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

Les tours « il est » ou encore « on dirait », « on trouve », qu'ils soient des présentatifs ou des modalisateurs, effacent tout ancrage personnel en même temps qu'ils lancent l'évocation. Les deux derniers quatrains du « Flacon », brusquement, rapportent le dispositif au *je* :

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire

⁷ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, Folios essais, Paris, Gallimard, 1992.

⁸ Pierre Laforgue, « Sur la rhétorique du lyrisme dans les années 1850 », *Poétique* n°126, 2001, p. 249.

⁹ Charles Baudelaire, « Le Flacon », *Les Fleurs du mal*, O. C. I., p. 47.

Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence !
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges ! Liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur !

Selon Pierre Laforgue, il serait « de la dernière absurdité de prétendre que dans « Le Flacon » Baudelaire parle en son propre nom. Ce qui se passe, au contraire, c'est un discours qui est tenu de manière tout à fait impersonnelle et où le *je* qui se rencontre n'est qu'un effet textuel, amené par la mécanique de forces rhétoriques qui le dépassent et qu'en tout cas il ne maîtrise pas ». Il s'agit donc, pour le poète, de prendre « l'énonciation lyrique en défaut », d'autant que la chute du dernier vers sur le mot « cœur » pourrait bien renvoyer ironiquement à l'esthétique hyperaffective du premier romantisme (hypothèse que renforce encore l'allusion sarcastique aux « anges »). Car le *je* ne s'y manifeste que par la métaphore, laquelle ne peut pas « passer pour une affirmation d'identité », sauf « dans un régime fictionnel d'écriture ».

C'est pourquoi Pierre Laforgue peut constater une sorte d'affolement des pronoms personnels dans le poème « Le Flacon ». Insistons sur ce dispositif, qui met en scène, plutôt que des personnages tout désignés, l'indéfini et l'anonyme. L'indéfini touche au *je*, « âme » du parfum (« un vieux flacon », « une âme qui revient ») tel qu'il se vaporise¹⁰ – et quoi de plus afiguratif qu'un parfum ? Mais elle s'étend, par le recours au pronom indéfini *on*, à la main qui trouve et qui ouvre – « Parfois on trouve », « quand on m'aura jeté ». Ce *je*-flacon, qui ne contient rien d'autre que le poème, cette fragrance immatérielle conservée dans un recueil et qui s'évapore quand on l'ouvre, repose désormais entre les mains du lecteur, ce *on* indéclicat qui prend, qui consomme et qui jette. Ce poème a ceci de complexe qu'il désigne tous les acteurs d'un poème à travers le drame du temps : « quand je serai perdu dans la mémoire / Des Hommes ». Le dispositif complet métaphorise l'acte même et les étapes de la lecture. Quiconque ouvre le flacon d'un poème ne peut que renouveler ce geste, respirer une mémoire. Mais il est facile de prévoir l'avenir : *on* ne pourra que s'en détourner avec dégoût. Tombé entre des mains inconnues, le livre-flacon, tombeau d'essences capiteuses,

¹⁰ « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là » écrit Baudelaire pour ouvrir *Mon Coeur mis à nu* (O. C. I, p 676).

est à la merci du premier lecteur indélicat, qui demeure incapable d'en reconnaître la valeur.

En effet, ce *on* est un chien. Un autre poème de Baudelaire, cette fois en prose¹¹, animalise l'attitude du lecteur par rapport au « flacon » contenant le parfum de la poésie. Le processus d'appropriation du poème, ou plutôt de rejet du poème, est décrit, sur un mode agressif, sous le signe du malentendu. « Et le chien, en frétilant de la queue, ce qui est, je crois, chez ces pauvres êtres, le signe correspondant du rire et du sourire, s'approche et pose curieusement son nez humide sur le flacon débouché ; puis, reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi, en manière de reproche ». Le lecteur ne peut pas « sentir » le poème baudelairien. Dans cette relation affective, la méprise est totale. Bien plus, faire sentir un parfum délicieux à un chien, c'est un mauvais tour qu'on lui joue : le « démon de la perversité¹² » et ses impulsions troubles ont encore sévi. Le « toutou » se retourne contre celui qui a trahi sa confiance. « – Ah ! Misérable chien, si je vous avais offert un paquet d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies ». Parce qu'il est une bête (parce qu'il est bête¹³), le lecteur d'instinct trouve puant le parfum, exquis les excréments¹⁴. Il faut mettre des « ordures » pour plaire à son temps, Baudelaire le souligne dans l'un de ses projets de préface des *Fleurs du mal* : « Car moi-même, malgré les plus louables efforts, je n'ai su résister au désir de plaire à mes contemporains, comme l'attestent en quelques endroits, apposées comme un fard, certaines basses flatteries adressées à la démocratie, et même quelques ordures destinées à me faire pardonner la tristesse de mon sujet¹⁵ ». Ainsi le lecteur trouve son équivalent métaphorique dans le poème, non pas sous les traits d'un frère, mais sous la forme dégradée d'un chien, dont le flair est allergique, ou tout au moins étranger à l'esthétique. Impossible de rencontrer le lecteur, puisqu'il appartient, en vérité, à une autre espèce. Notons que ce n'est pas le public qui est comparé à un chien, c'est le contraire : c'est le chien qui sert d'interlocuteur au poète, parce qu'il reste un pauvre

¹¹ Charles Baudelaire, « Le Chien et le Flacon », *Le Spleen de Paris*, O. C. I, p. 284.

¹² Cf. « Le mauvais vitrier », *Le Spleen de Paris*, O. C. I, p. 285-286.

¹³ « Le grand homme est bête » (Charles Baudelaire, préface des *Fleurs du mal*, O.C. I, p. 182). Et : « Mon goût diaboliquement passionné de la bêtise me fait trouver des plaisirs particuliers dans les travestissements de la calomnie » (p. 185).

¹⁴ Baudelaire note dans *Mon Cœur mis à nu*, à propos des goûts du Français : « C'est un animal de race latine ; l'ordure ne lui déplaît pas dans son domicile, et en littérature, il est scatophage. Il raffole des excréments » (p. 698).

¹⁵ Charles Baudelaire, projet de préface, *ibid.*, p. 184.

être, un triste compagnon, tandis que le public est repoussé encore plus loin du poète sur l'échelle des êtres. L'assimilation du public au toutou, animal inconscient de tout Beau, creuse encore la cassure du livre de poésie avec sa réception contemporaine.

Ainsi, le rapport entre l'auteur et le lecteur ne va plus de soi. La volatilité de l'auteur, quand ce n'est pas sa mise à mort, inquiète et dissipe la figure symétrique du lecteur, tout en désactivant les mécanismes classiques d'identification. En effet, le procès d'impersonnification perturbe violemment l'espace dialogique qui reste le présupposé énonciatif de tout poème, pacte tacitement passé entre celui qui parle et celui qui est sensé recevoir cette parole et s'en repaître. L'auteur, tout en s'effaçant lui-même, efface la figure de son lecteur en regard.

L'art de devenir arbre : poésie des drogues

La dissolution du sujet ne tient pas seulement à un effet de brouillage des repères énonciatifs. Il peut aussi se volatiliser dans l'extériorité. Les drogues offrent le moyen d'atteindre, écrit Baudelaire, « cette impersonnalité, cet objectivisme dont j'ai parlé et qui n'est que le développement excessif de l'esprit poétique¹⁶ ». Cet état paroxystique qui caractérise la prise de toxiques coïncide en effet, pour certains du moins, avec le transport lyrique qui soulève l'âme et l'illumine par l'intensité et l'enveloppement moiré de ses impressions. « Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élance en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute¹⁷ ». A travers l'exemple de Banville, Baudelaire dépeint le poète lyrique comme « l'homme hyperbolique ». Le lyrisme produit un effet approchant des substances chimiques : il altère les perceptions du monde et de soi. Le poète lyrique, comme le consommateur de haschich, devient un Homme-Dieu. « Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*¹⁸ ». Tout se résout dans une harmonie profonde. L'esprit qui plane a l'impression de communier avec l'Un du cosmos. « Toute contradiction est devenue unité. L'homme est *passé dieu*¹⁹ ».

Il est ainsi le créateur d'une réalité fictive, plus belle,

¹⁶ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, p. 396.

¹⁷ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », *Critique littéraire*, O. C. II, p. 164.

¹⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, p. 394.

surnaturelle, qui ne se sépare pas de ce qui est. L'esprit se fait le théâtre de « sophismes magiques » : c'est le même monde, non pas un autre, mais il entre étrangement en métamorphose. Les délimitations entre dedans et dehors s'annulent. La peau ne s'oppose plus aux échanges entre les choses et les êtres. Le corps ne contient plus le sujet dans une seule identité cérébrale et sensible. Nulle membrane ne le sépare désormais de ce qui n'est pas lui, ni ne l'empêche de devenir tout autre, de changer de nature et d'espèce. C'est alors, précise Baudelaire, que la poésie objective prend toute la place. Le for intérieur est envahi et occupé. « Vous êtes assis et vous fumez ; vous croyez être assis dans votre pipe, et c'est vous que votre pipe fume ; c'est vous qui vous exhalez sous la forme de nuages bleuâtres²⁰ ». Les objets ne se contentent pas de défilé dans une fantasmagorie fascinante ni d'obnubiler la conscience. Ils se substituent non pas seulement à eux-mêmes, dans un jeu entre eux, mais surtout au sujet lui-même. Je fume une pipe s'inverse en : une pipe me fume. « Vous vous sentirez vous évaporant ». L'échange des rôles (le sujet devenant objet, et vice-versa) donne à voir la vaporisation du moi : il part littéralement en fumée. L'ancienne circulation lyrique des places touche à l'impossible. L'absurdité est donnée pour vraie, et elle est vraie, puisqu'elle traduit par un geste l'expérience d'extériorisation du sujet. Le souffle expire le *je* en volutes vite dissipées dans l'air – ou comment l'étranger énigmatique qui ouvrait les *Petits Poèmes en prose* devient les « merveilleux nuages ». Tout l'informe du moi se résorbe dans cette poétique aérée. L'essence de l'être, que l'ancienne théologie voulait nodale, compacte, n'est plus qu'un phénomène volatile. Le *je* ne se ressemble plus : il s'impersonnifie par désassemblage. Sa disparition ne présente plus aucun caractère de gravité.

Dans « Le poème du haschisch²¹ », Baudelaire s'attache donc à décrire la poésie objective que la drogue met en œuvre.

Il arrive quelque fois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète

²⁰ Baudelaire, « Le Poème du haschich », *Les Paradis artificiels*, p. 420.

²¹ *Ibid.*, p. 419-420.

qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. De même, l'oiseau qui plane au fond de l'azur *représente* d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même.

Baudelaire parle, dans son essai, à partir de lui-même, comme le souligne Pierre Pachet, mais sans employer le *je*, en se désolidarisant « de l'individualité qui est le sujet de l'expérience du haschisch²² », de sorte qu'« on se croirait presque dans un texte scientifique, ou dans la philosophie, dans une discipline impersonnelle ». L'extrait cité ci-dessus commence par l'emploi d'un tour impersonnel : « il arrive quelquefois que ». Loin de s'incarner dans le *je* d'un opiomane délivrant sa propre expérience des drogues, le locuteur observe la posture distanciée d'un analyste qui convoque des figures vagues, compile des confidences et autres témoignages, recourt au « on » et en vient même à prendre à parti le lecteur pour lui faire vivre fictivement l'expérience désindividualisante des poisons. Ce retrait n'est pas seulement le signe d'un désaveu d'ordre moral : il apparaît surtout mimétique (sur le plan de l'écriture même et de l'énonciation) de l'effet dépersonnalisant des drogues, qui gomme l'ego et le libère de ses amarres identitaires. Avant même d'aborder toute forme d'analogie et tout passage dans d'autres identités, le locuteur échange donc les rôles et prend le « vous » pour sujet, ce qui a pour effet d'impliquer le lecteur au point d'en faire l'acteur de telles métamorphoses. C'est lui tendre un dispositif expérimental et lui permettre de suivre sur sa personne l'enchaînement imaginaire de transformations fantastiques.

Il advient alors au lecteur ce qui arrive aux « poètes panthéistes » : ils ont le pouvoir de quitter leur « personnalité » et de passer tout entiers dans les « objets extérieurs ». Un écrivain n'a pas son être en soi. Il le prête, il l'abandonne à ce qui le retient. Il « darde vivement son regard sur le non-moi²³ ». Il se livre et s'éparpille. Un tel processus ressemble justement à la vie par procuration du lecteur : il ne fait plus la différence entre lui et ce qu'il voit (ou lit). Par empathie, il entre dans la fiction et vit d'une vie factice, plurielle, humaine, mais encore végétale ou animale. Les gémissements anthropomorphiques d'un arbre, par

²² Pierre Pachet, *Le premier venu. Baudelaire : solitude et complot*, op. cit., p. 71.

²³ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Critique littéraire*, O. C. II, p. 107.

exemple, renouent en lui avec la plainte élégiaque et décident, par empathie, de son devenir-arbre. L'oiseau n'est pas seulement le symbole du point de vue dominant et planant. La drogue, par ses effets lyriques, entraîne l'envol humain d'être-oiseau. L'image mentale prend ainsi, dans l'évidence de la sensation, dans l'évidement de l'intériorité, un poids d'être effectif, plutôt qu'analogique. Elle opère sur le plan ontologique, en orchestrant un changement de nature. La métempsychose lui est familière. Elle annule ainsi les différences et les distances dans la création ; elle annule de même la différence de nature entre la comparaison et la réalité. Le seuil de fictivité est oublié, effacé. Il n'y a plus de degrés de réalité, de séparations ni de peaux. Il n'y a que des passages et des sauts. Les limites sont transgressées. « Je crois avoir suffisamment parlé de l'accroissement monstrueux du temps et de l'espace²⁴ ». Les coordonnées du monde, aussi bien extérieur qu'intérieur, connaissent des mutations profondes :

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au-delà de sa capacité²⁵.

Dans cet univers parallèle de la drogue, tout est réel. Les êtres s'échangent. Le lecteur est un poète panthéiste. Tous les dieux sont là tout de suite, et le poète lui-même devient dieu. « Personne ne s'étonnera qu'une pensée finale, suprême, jaillisse du cerveau du rêveur : *je suis devenu Dieu !* » Une apothéose a lieu. L'identité tourne. Le poète est un arbre. Vous êtes un oiseau. Par l'hyperesthésie que produit la drogue, la réalité n'a jamais été aussi présente. Et pourtant, la perception l'augmente d'un hors-monde qui n'obéit plus à ses lois physiques. L'impersonnalité produite par les drogues²⁶ fraie avec l'impossible. Elle affole les rapports entre les êtres et le monde et hystérise l'identification au point de déjouer les règles du réel.

Cependant Baudelaire, en étudiant les effets des drogues, n'incite pas à leur consommation, loin s'en faut. Il précise bien qu'elles inhibent la volonté et rendent esclaves par la dépendance qu'elles produisent. Visant à démontrer

²⁴ Charles Baudelaire, « L'Homme-Dieu », *Les Paradis artificiels*, p. 432.

²⁵ Charles Baudelaire, « Le Poison », *Les Fleurs du mal*, p. 49.

²⁶ Comme l'analyse Pierre Pachet, « deux possibilités, qui peuvent donner naissance à deux opinions, naissent de la description de l'usage de la drogue. Ou bien l'expérience et la plus singulière, et elle met l'homme en possession de sa part d'inintelligible ; ou bien elle est une illusion d'appropriation du soi, et elle fait accéder à une personnalité qui n'appartient à personne » (*Le premier venu, op. cit.*, p. 70).

que « le haschisch est inutile et dangereux²⁷ » il rapporte pour preuve les paroles d'un philosophe nommé Barbereau :

Je ne comprends pas pourquoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique, puisque l'enthousiasme et la volonté suffisent pour l'élever à une existence supra-naturelle. Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui par le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule.

À travers la voix du philosophe (souvenons-nous que Socrate n'est jamais ivre), Baudelaire fait le procès des substances qui produisent artificiellement un état que la poésie produit librement. Alors que la drogue témoigne d'un asservissement, la poésie s'oppose à toute passivité. Elle n'est pas ramenée à un événement obscur qui adviendrait au poète au hasard de l'inspiration. Au contraire, ses magies dépendent exclusivement de la « volonté ». La plus grande maîtrise consiste à savoir s'abandonner tout en restant vigilant. L'opium de la poésie suffit : c'est même le sommet. Et cette intensité paroxystique de présence à soi rejoint la forme pure de l'impersonnalité. C'est ce qui permet au poète-penseur d'être à la fois « sujet et objet », suivant une logique d'auto-fascination lucide. Son monde dépend de lui, et non l'inverse. La poésie représente donc la seule possibilité d'une ivresse sobre. Car « tout est là », écrit Baudelaire dans l'un de ses *Petits poèmes en prose* dont le titre prend la forme de l'injonction, « Enivrez-vous²⁸ ». « C'est l'unique question ». Elle consiste à pouvoir vivre sans être ces esclaves que le temps brise, ce qui ne se peut pas sans l'ivresse qui vient de la poésie.

Le goût du poncif, ou le goût du néant

Pour finir, je voudrais m'arrêter sur quelques considérations à la fois linguistiques et culturelles touchant au poncif et au silence qu'il signifie. le sujet lyrique y devient spectral d'une autre manière, parce que le poncif lui retire la parole qu'il dit en la généralisant. En effet, il désactive la singularité expressive du sujet, du moment qu'il constitue un ensemble normatif qui préexiste au dire. C'est-à-dire que la

²⁷ *Ibid.*, p. 397-398.

²⁸ Charles Baudelaire, « Enivrez-vous ! », *Le Spleen de Paris*, p. 337.

tradition des tropes et la continuité des structures énonciatives tendent à réparer la rupture figurale que tente de pratiquer le sujet dans la langue. Notons d'abord que cette banalisation s'étend au sujet lui-même, qui se décline selon quelques types convenus. Quand Baudelaire, dans *Les Paradis artificiels*, crée un personnage conceptuel, celui à qui advient l'expérience de la drogue (potentiel opiomane et haschischin), il souligne non sans ironie que l'époque a fait de l'originalité une valeur commune et grégaire qui ne distingue plus personne : « je crois que j'ai rassemblé les éléments originaux les plus communs de l'homme sensible moderne, de ce que l'on pourrait appeler la *forme banale de l'originalité*²⁹ ». La singularité de l'individu elle-même est infirmée en devenant la loi du grand nombre. Et dans son « Salon de 1846 », Baudelaire ne se fait pas faute d'épingler au passage le « poncif³⁰ » : « Il y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres *poncif*, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres : aussi les grands artistes les en ont horreur. Tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du *chic* et du *poncif* ». En ce qu'il subsume les codes de son temps, et représente, hors de toute originalité, une sorte de voie moyenne de l'art, le poncif apparaît répulsif pour l'artiste, qui vise au contraire à inventer de nouvelles formes de vie.

Par conséquent, le poncif constituerait un degré zéro de l'expression, dans une époque qui promeut le nouveau comme la valeur esthétique par excellence. La problématique du lyrisme pourrait revenir à cette question : comment se singulariser à tout prix dans un ensemble précodifié ? Comment s'approprier sa langue en parole, quitte à dévier les figures et à désidentifier la poésie d'elle-même ? La fuite de la poésie hors d'elle-même, démarrée avec le romantisme, jusqu'à ne plus savoir ce qu'elle est, jusqu'à perdre les critères définitoires du genre (le vers, le mètre), montre bien ce travail de dissolution opéré sur elle par le romantisme. Le sujet romantique, lui, existe dans la mesure où il attaque ces blocs de pré-parlé : il manifeste qu'il est vivant dans la mesure où il s'affronte à la matière morte du langage, dérange les lignes, pratique à l'intérieur des failles et des remuements, résolument iconoclaste par rapport aux normes les mieux établies. Bref, par principe, le romantisme n'a eu de cesse de défaire les logiques de l'ancienne rhétorique et de corroder les structures dévitalisées d'une langue poétique qui reviendrait

²⁹ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, O. C. I, p. 429-430.

³⁰ Charles Baudelaire, « Du chic et du poncif, X », *Salon de 1846*, O. C. II, p. 468.

simplement à une surcodification du discours.

De plus, les lieux communs ne sont pas des figures de rhétorique comme les autres. Ils n'expriment personne, dans la mesure où ils ont été trop utilisés par tout le monde : ils sont usés jusqu'à la corde. Ils sont des *calcifications impersonnelles de la langue*, les endroits où elle s'est figée. Ils correspondent à des zones d'expression sclérosées. Le *topos* n'est à personne – il s'est décollé de son auteur. C'est une proposition dont l'originalité a été dissoute dans la pratique collective : morceaux de monde et mots désormais non signés, non marqués par quelqu'un. C'est de la poésie dénuée d'origine, dépossédée de sa source. Le *topos* n'a plus d'auteur, ou plutôt il a un auteur collectif. Il est une propriété collective qu'on s'échange muettement, un signe de reconnaissance, à une époque donnée. Il s'en trouve poli et remodelé par la pratique, comme s'il devait prendre, en passant par trop de bouches, une nature, un goût et une consistance tout autres, de sapide et intense devenu compact et gris, sans relief et affadi. Le cliché renvoie à une bouchée de poésie sans goût, banalisée et digérée par la langue commune.

Les poncifs ont trop été parlés, si bien qu'ils sont impuissants à signifier, outre leurs sèmes propres, l'originalité et la rupture. Tel est le paradoxe du romantisme, de promouvoir le culte de l'originalité, et de ne pouvoir faire autrement que de donner lieu à des séries de clichés qui dépossèdent leurs auteurs de la teneur personnelle de leurs énoncés. Paradoxalement, au dix-neuvième siècle, le devenir du cliché part, sur le plan de la chronologie, de la revendication jalouse d'être littéralement inouï. Mais en devenant monnaie commune, en sédimentant dans la langue, il ne tarde pas à être rebattu, neutralisant et renversant en *doxa* l'énergétique de la rupture dont, à l'origine, il pouvait être porteur. Le poncif, donc, employé au premier degré, n'exprime pas celui qui l'écrit. Il est l'absence de parole dans la langue. Il ne porte plus la signature de quelqu'un.

Maurice Blanchot, dans *La Part du feu*, consacre un article à Baudelaire qu'il intitule « L'échec de Baudelaire ». Il y répond à une lecture que fait Jean-Paul Sartre de la vie de Baudelaire, où celui-ci dénonce une sorte d'imposture de Baudelaire, qui aurait mérité sa vie de misère et d'amertume, incapable de se choisir vraiment, homme des mauvais choix, des écarts sociaux et des provocations manquées. Blanchot montre qu'au contraire c'est par ce dandysme et cette liberté que Baudelaire fut bel et bien l'homme des *Fleurs du mal*, et que l'impuissance en fut le terreau. Et c'est ce qui le poussa à flirter avec la mort, à

l'assumer, tant dans sa personne que dans son personnage d'auteur. Comme l'écrit Blanchot, « La poésie est un moyen de se mettre en danger sans courir de risque, un moyen de suicide, de destruction de soi, qui laisse place commodément à la plus sûre affirmation de soi³¹. » Car cette ivresse d'exister, si elle peut encore trouver place, ne le peut que dans « la dissolution de toute forme et de toute existence³² ».

³¹ Maurice Blanchot, « L'échec de Baudelaire », *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 142.

³² *Ibid.*, p. 149.