

Figures, désir, dérive.

Eros et poétique dans « Sed non satiata »
de Charles Baudelaire.

Benoît Monginot

Ricercatore in letteratura francese
all'Università di Torino, Professeur
agrégé di Letteratura francese, mem-
bro del gruppo di ricerca ALEA. Si
occupa di poesia francese dell'Otto-
cento e del Novecento, di teoria lette-
raria, dei rapporti tra filosofia e lettera-
tura e di pratiche di scrittura creativa.

benoit.monginot@gmail.com

This paper proposes a close reading of the sonnet “Sed non satiata” from *Les Fleurs du Mal*. It aims at showing how, in this text, the figure of erotic insatiation constitutes both the condition and the effect of lyrical speech. This is demonstrated by pointing out an isomorphism between the figure of an insatiable desire and the Baudelairian handling of the poetic forms of allegory and metaphorical designation. Confusion and drift then appear to be the main characteristics of an indissociably poetic (discursive) and amorous (relational and embodied) experience that leads not so much to fusion (of the subject and the object of desire, of the text and its referents), as to semantic and ontological wandering.

73

Si tu veux, si tu veux, je te ferai le seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile; et tu connaîtras le plaisir, sans cesse renaissant, de sortir de toi-même pour t'oublier dans autrui, et d'attirer les autres âmes jusqu'à les confondre avec la tienne.

Baudelaire 1869, 308.

Le lyrisme oscille entre le cri de l'exclamation et le chant du développement, de la même manière que l'homme entre le réel et l'idéal, le désir d'absolu et sa mise en forme. Ainsi la poésie demeure-t-elle, selon la formule de René Char «l'amour réalisé du désir demeuré désir».

Maulpoix 1988, 60.

Du discours amoureux on ne saisit peut-être que des figures dans le sens que donne Barthes à ce terme dans les *Fragments d'un discours amoureux* [1]: une gestualité transmissible et reconnaissable qui passe, vide, de main en main, d'un désir à l'autre, des formes de vie, un code disponible aux incarnations diverses du sens et de l'expérience dans l'histoire. Et l'idée d'en être, enfin, quand on aime, le sentiment d'accomplir finalement un bout du roman culturel qu'on ne cesse pourtant d'objectiver, de Flaubert à Annie Ernaux, de Denis de Rougemont à Eva Illouz:

[1] « On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique; bref au sens grec: σχήμα, ce n'est pas le "schéma"; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos: le corps des athlètes, des orateurs, des statues: ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu » (Barthes 1977, 7-8).

Ce code, chacun peut le remplir au gré de sa propre histoire; maigre ou pas, il faut donc que la figure soit là, que la place (la case) en soit réservée. C'est comme s'il y avait une Topique amoureuse, dont la figure fût un lieu (*topos*). Or, le propre d'une Topique, c'est d'être un peu vide: une Topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective, parce que codée). (Barthes 1979, 8-9)

De telles figures sont à la fois ce par quoi s'opère et se pratique ce que l'on nomme « amour » ou « érotisme », et ce qui opère le sujet qui s'y énonce, au sens de ce qui l'acte, le configure voire le mutile. En tant que telle, chaque figure peut être inscrite dans le système des figures avec lesquelles elle se compose, mais elle reste aussi et de façon irréductible une occurrence singulière, l'indice parcellaire d'une expérience (faite ou à faire). Toute figure laisse des traces.

Or, dans la mesure où elle le met en scène par une manière de réduction phénoménologique [2], l'énonciation lyrique donne à voir le tressage du désir et des figures qui le forment et le fomentent. La lyrique amoureuse constitue ainsi une manière de redoublement réflexif du discours amoureux tel que l'entend Barthes. En outre, parce qu'elle congédie les narrations au long cours du roman d'amour, elle isole des fragments de romanesque, des figures du désir, tout en faisant saillir la figuralité par quoi elles donnent forme au vif de nos existences.

[2] Cf. Combe 2001, 59: « Le sujet lyrique comme sujet rhétorique, par sa signification figurale allégorique, "suspendrait" en quelque sorte la référentialité du sujet autobiographique pour mieux la retrouver, comme dans la réduction eidétique conduite par Husserl dans les *Recherches logiques*, et, plus tard, dans les *Méditations cartésiennes*, pour dégager un sujet transcendantal du psychologisme du monde vécu ».

Le présent article voudrait proposer une lecture de « Sed non satiata », un poème lyrique des *Fleurs du mal* particulièrement significatif de ce point de vue. En effet, dans ce texte, une figure du désir (l'inassouvissement), ses corollaires et ses déclinaisons (tels que

l'adoration, l'irritation agressive, le revirement, l'altération du sujet par le désir *de* l'autre, aux deux sens du génitif – autant de chapitres à ajouter aux *Fragments* barthésiens), sont mis en évidence dans leur puissance formative: elles coïncident explicitement avec une poétique. J'essaierai de le montrer, l'inassouvissement y devient à la fois la condition et l'effet de la parole lyrique, comme si Baudelaire s'était attaché à créer un point de rencontre où les figures de l'éros et celles du discours se confondent, où l'espoir porté par l'expérience amoureuse et celui impliqué dans l'acte d'écrire coïncident. Pourtant, ce qu'indique peut-être le poète dans ce sonnet, frappant d'inanité tout rêve d'amour irénique, toute mystique de la fusion accomplie avec l'objet du désir, tout fantasme d'une l'indistinction onomatopéique de la parole et des corps, c'est que la poésie, comme l'amour, est sans repos: la confusion qu'elle engendre n'est pas fusion mais l'architecture d'une dérive. Je tâcherai de l'établir en scrutant dans un premier temps la dimension allégorique du texte dans la mesure où celle-ci mobilise des procédés d'idéalisation qui tout à la fois attisent et frustrent le désir. J'aborderai ensuite ce qui se présente dans notre texte comme une poétique du renversement et du vacillement des identités référentielles, poétique dont on comprendra qu'elle manifeste indistinctement l'errance d'un désir sans fin et la fuite indéfinie des analogies.

SED NON SATIATA

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,

Je préfère au constance, à l'opium, au nuits,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane;
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiroux de ton âme,
Ô démon sans pitié ! verse-moi moins de flamme ;
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,

Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine !
(Baudelaire 1869, 28)

Décontextualisations allégoriques et adresses réelles : de l'idéalisation à l'invective

Ce sonnet a vraisemblablement été écrit entre 1842 et 1843 (Pichois 1975, 884). Le « je » s'y adresse à une figure féminine qu'il apostrophe longuement (premier quatrain), avant de lui déclarer son désir et de qualifier celui-ci (deuxième quatrain). À cette déclaration, succède une prière à l'amante (« verse-moi moins de flamme »): qu'elle contienne donc l'expression

de ses ardeurs sexuelles puisque le « je » n'a pas la force de les satisfaire (tercets)! Le titre, « Sed non satiata » est une citation de Juvénal [3] devenue proverbiale et signifiant traditionnellement l'inassouvissement sexuel des femmes luxurieuses, un inextinguible désir féminin. On la retrouve au début du XIX^{ème} siècle, qualifiant la nymphomanie dans des ouvrages consacrés à la description de la sexualité féminine. Ainsi, comme le rappelle André Guyaux (2018), Félix Voisin, dans son traité *Des causes morales et physiques des maladies mentales* observe les comportements d'une nymphomane, précisant qu'après s'être adonnée à des embrassements masculins « sans être satisfaite, *lassata sed non satiata*, elle s'abandonnait aux habitudes lesbiennes afin d'assouvir ses sens » (Voisin 1826, 256). Un titre parfait, donc, pour un poème qui semble bel et bien décrire l'impuissance du sujet face au désir insatiable [4]

[3] Je renvoie ici à l'excellente notice de Claude Pichois (1975, 884) : « Cette formule fameuse est empruntée à la non moins célèbre sixième *Satire* de Juvénal contre les femmes. Messaline délaisse, la nuit, la couche des Césars et va se prostituer dans un lupanar, d'où elle sort la dernière : « *et lassata viris, sed non satiata recessit* ».

[4] Et contagieux, on le verra.

On a souvent voulu donner au texte un référent autobiographique. La « sorcière au flanc d'ébène » renverrait ainsi à Jeanne Duval inspiratrice d'un des trois cycles amoureux que la critique a cru découvrir dans les *Fleurs du mal*. Marc Eigeldinger (1967, 357) attribue ces cycles respectivement à Jeanne, à Marie Daubrun et à Apollonie Sabatier. L'interprétation biographique est cependant d'une portée limitée. Baudelaire dans son recueil ne mentionne aucun nom propre et il semble évident que le matériel biographique soit ici retravaillé pour aboutir au dégagement de types féminins correspondant chacun à des formes d'amour distinctes (Spiquel 2015) : la femme vénéneuse, métisse sensuelle et exotique (Jeanne), la femme aux yeux verts, objet d'une tendresse fraternelle (Marie) et la femme aux yeux bleus, adorée et angélique (Apollonie). Cela a pour conséquence d'inscrire le traitement du thème érotique dans une décontextualisation au moins partielle. Le lyrisme amoureux des *Fleurs du Mal* semble se présenter davantage comme l'isolement de figures du désir que comme discours sentimental réellement adressé.

Certains éléments de notre sonnet accentuent d'ailleurs cette translation du référent concret vers un plan plus général. Ainsi, la citation du titre substitue-t-elle au français du XIX^{ème} siècle un autre univers linguistique et culturel. La présence du latin et de l'intertexte juvénalien transposent la parole amoureuse sur un plan littéraire dont la temporalité dépasse l'*hic et nunc* d'une énonciation singulière, ce qui tranche avec l'intimité du commerce érotique évoqué. De plus, le texte mobilise explicitement et implicitement, un large éventail de figures littéraires et mythologiques : Faust, les *Métamorphoses* d'Ovide, le chant VI de l'*Enéide*. [5] Comme l'affirme Patrick Labarthe (Labarthe 1997, 73), la transposition mythique confère à la scène érotique une sorte d'abstraction, une manière d'universalité et « la relation personnelle s'en trouve grandie et comme gravée dans un récit fabuleux ». L'inassouvissement thématique par le poème peut ainsi apparaître comme une loi universelle de l'éros (Labarthe 1997, 73), de même que l'amour peut devenir la figure allégorique d'un désir plus général.

[5] Dans l'*Enéide* (VI, 439) il est dit que le Styx enferme neuf fois les Enfers. C'est dans les *Métamorphoses* (V, 341-571) qu'Ovide raconte le rapt de Proserpine.

D'emblée, le sujet amoureux se voit donc transporté vers un plan symbolique où des figures communes et partagées – quand ce ne sont pas

des poncifs (qu'on songe de nouveau au titre) – canalisent l'expression de l'intime. [6] Mais si un tel mouvement de décontextualisation conduit à une idéalisation ou, à tout le moins, à une abstraction des contenus sémantiques du texte et construit à la fois leur absoluité et leur intemporalité, tout porte à croire que Baudelaire joue des procédés allégorisants *aussi* de manière ironique, battant en brèche toute cristallisation définitive. De fait, la portée allégorique du sonnet induite par les références à l'intertexte antique semble conduire souvent et de façon plus ou moins implicite à la concrétude de significations triviales [7].

Dès le titre, l'assimilation possible de l'allocutaire à Messaline ainsi que la mention tacite du genre satirique font vaciller l'interprétation: Baudelaire mène-t-il ici une réflexion morale sur le désir ou bien nous donne-t-il à lire le morceau de bravoure d'une insulte érudite, adressée à la femme désirée par le biais d'un implicite culturel qui pourrait d'ailleurs, offense supplémentaire, l'exclure de toute compréhension? La parole « Mégère », au vers 12, indique-t-elle encore une figure mythologique (Mégère est l'Érinée de la haine) ou s'agit-il d'une simple invective? Enfin l'hypothèse d'une transformation du « je » en « Proserpine » transpose-t-elle la scène sur le théâtre des amours de Pluton [8] ou doit-on entendre, avec bien des commentateurs, la « pine » sous le nom propre de même qu'il fallait sans doute déceler l'allusion à l'exploit ovidien des neufs fois en une nuit [9] sous le souvenir virgilien des enroulements infernaux du Styx?

On se gardera de trancher. L'éros se dit ici dans une tension entre les idéalizations amoureuses d'un pétrarquisme entendu et l'ironie agressive d'implicites à la limite de la blague potache. On y verra une radicalisation des tensions de l'énonciation lyrique qui fait saillir la figuralité du matériel culturel mobilisé: la décontextualisation fictionnelle cohabite ici avec l'investissement pulsionnel, l'universalisation et la disponibilité du discours à sa réénonciation par le lecteur, avec son ancrage dans l'énonciation d'un seul, sans synthèse des pôles en conflit. En effet, quoi de moins universalisable qu'une invective?

Yves Vadé dans un essai de définition et d'histoire du lyrisme romantique explique que

selon les textes [du Romantisme], on voit (...) le « je » et le « poète » échanger leurs qualités, le second pouvant prendre en charge tout l'intime et toute l'intensité d'une voix personnelle, tandis que le premier peut être élevé, avec toutes ses particularités individuelles, à l'universalité d'un être abstrait. Il s'agit en fait d'un même « sujet lyrique », dont le caractère instable et paradoxal vient précisément de sa double visée, d'un côté vers le plus intime (avec ses adhérences biographiques), de l'autre vers l'universel (le poète s'attribuant la mission d'être la voix de tous, et de tout). (Vadé 1996, 16)

La position de Baudelaire par rapport à une telle définition de l'énonciation romantique consiste sans doute en un aggravement du paradoxe de la

[6] Dominique Combe voit dans le sujet lyrique des *Fleurs du Mal* un « sujet métonymique » qui permet d'opérer une « synecdoque généralisante »: « Le "Je" des *Fleurs du Mal* marque un écart par rapport au "Je" autobiographique de Charles Baudelaire sur le mode d'une synecdoque généralisante qui typifie l'individu en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire de l'universel (l'homme). C'est ainsi que le "Je" lyrique s'élargit jusqu'à signifier un "Nous" inclusif large. C'est dans un tel écart que s'ouvre l'espace de fiction de la poésie. » (Combe 2001, 57).

[7] Jean Pommier (1932, 128-130) remarque la tendance baudelairienne à une concrétisation réaliste du matériel allégorique. S'il faut sans doute y voir avec le critique une l'empreinte d'une « modernité » de Baudelaire qui investit le monde qu'il a sous les yeux, on peut également interpréter cette tendance à la concrétisation comme une difficulté propre au geste allégorique du poète dont les tentatives d'idéalisation se trouvent sans cesse durement démenties par la réalité d'un monde placé sous le signe de la Chute et du péché originel.

[8] Comparer la femme désirée à Pluton semble également peu galant...

[9] Dans *Les Amours* (III VII, 26), Ovide écrit: « je me souviens que, pressé par Corinne j'ai pu soutenir neuf fois son assaut dans une courte nuit »: et *memini numeros sustinuisse novem*.

référence intime et de l'allégorisation, sans relève dialectique possible. On pourrait même avancer l'idée que tout travail de typification est consubstantiel chez lui à l'inassouvissement qu'il thématise dans « Sed non satiata ».

Dans ce poème, la figure barthésienne telle que j'en rappelais la définition en introduction se trouve donc comme écartelée entre sa citabilité, son abstraction symbolique (le fait qu'elle soit disponible à d'autres appropriations, en d'autres temps, en d'autres lieux, qu'elle soit un opérateur d'expérience) et son indicialité (par quoi elle est toujours figure de ce corps, opération charnelle). Mais en quoi cet écartèlement concerne-t-il la figure de l'amour insatiable ? En cela que le renvoi d'un plan à l'autre ne saurait finir. Le hiatus entre cristallisation et pulsion – ce décalage que signifie sans cesse l'ironie baudelairienne – fait de l'allégorie quelque chose d'absolument fascinant et par là-même d'absolument inadéquat à la faiblesse du sujet. Comme un vêtement trop ample, la typification baille et laisse entrevoir quelque chose de l'impuissance du « je » à s'y rapporter. Elle précipite en coup bas, en coup tout court, ou en coup trop court, faisant du texte la forme et l'expression d'une errance plus que l'accomplissement d'un nouveau mythe : on passe d'une postulation à l'autre en somme, incessamment et dans un même geste [10]. Et sans doute est-ce cet interminable passage qui fait l'objet du texte : l'inassouvissement érotique y est allégoriquement la forme d'une instabilité ontologique indépassable qui équivaut, au plan du discours, à ce qu'on pourrait appeler une inquiétude dans les figures. C'est ce que j'essaierai de montrer maintenant.

[10] Il y va sans doute ici d'une in-définition foncière du sujet lyrique. Comme l'écrit Dominique Combe : « Le sujet lyrique ne saurait être catégorisé de manière stable puisqu'il consiste précisément dans un incessant double mouvement de l'empirique vers le transcendantal. Autant dire que le sujet lyrique, emporté par le dynamisme de la fictionnalisation, n'est jamais achevé, et même qu'il n'est pas » (Combe 2001, 63).

L'amour comme symbole : revirements, dérives métaphoriques et renversements identitaires

En effet, pour dire la trame amoureuse, le sonnet mobilise une série de procédés qui produisent d'importants effets sur les identités référentielles dont se soutient l'énonciation : le locuteur (l'amant), l'allocutaire (l'amante) et les objets du monde. Tout commence ici par la longue apostrophe qui occupe intégralement le premier quatrain. En l'absence de contexte et de nom propre, l'identité de l'amante est plus qu'incertaine. Une fois rabattue l'espérance de découvrir une référence biographique claire, le lecteur reste avec une succession de désignations et de qualifications métaphoriques ou analogiques :

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits
[...]

Où est la lettre, où la métaphore ? « Bizarre déité », « Œuvre de quelque obi », « Sorcière au flanc d'ébène », « enfant des noirs minuits » sont autant de désignations dont aucune ne peut vraiment prétendre à une position prééminente. On peut d'ailleurs s'interroger sur le rapport syntaxique qu'elles entretiennent l'une avec l'autre : sont-elles dans un rapport d'identité comme dans le cas où, parmi plusieurs désignations d'un même

référent, la désignation antécédente se voit précisée par celle qui lui succède [11] ? Ou bien le nombre des désignations [12] ne produit-il pas au contraire une manière d'autonomisation de chacune d'entre elles ? Malgré une certaine continuité sémantique, aucune de ces apostrophes n'implique un sens référentiel immédiatement accessible – elles semblent toutes plus ou moins capables de supporter une lecture métaphorique – et leur accumulation conduit à rendre tout référent littéral indécélable. On peut donc faire l'hypothèse que la longueur de l'apostrophe dit à la fois l'intensité et la difficulté de l'appel lancé à une amante dont l'identité se dérobe.

Ce phénomène est exacerbé par le renversement radical qu'introduit le premier tercet par rapport au dernier vers du deuxième quatrain :

[...]

Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,

Ô démon sans pitié verse moi moins de flammes [...]

L'antithèse prétraquaisante des yeux qui brûlent et désaltèrent est ici posée comme une contradiction brutale et produit un brusque revirement dans le mouvement ascendant du poème. Elle fait système sinon avec une dissolution du principe d'identité, du moins avec une dynamique d'inversion des contraires qui semble traverser le poème tout entier : dans l'hypothèse impossible suggérée par les tercets, l'amante deviendra Pluton, infernale toujours, mais désormais masculine.

Le « je » lui-même se retrouve pris dans de tels déplacements suivant le mouvement de l'impersonnalisation éparpillante impliquée par la « caravane » multiple des désirs du vers 7 (« Quand vers toi mes désirs partent en caravane »). Passant de l'énoncé du désir à la prière de repos, il assiste aux revirements de son humeur et voit son identité trembler. En outre, les rares fois où le pronom « je » est en position de sujet (« Je préfère au constance, à l'opium, au nuits » ; « Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois » ; « Hélas ! et je ne puis [...] devenir Proserpine »), c'est pour dire son désir du stupéfiant que représente pour lui l'amante ou pour confesser son incapacité à satisfaire cette dernière et l'impossibilité où il serait de devenir femme pour ce faire. S'en remettant d'abord à la drogue ou à l'élixir qui le déprend de lui-même [13], il s'énonce donc ensuite comme sujet d'une impossibilité à travers le constat de son impuissance et l'hypothèse d'une irréalisable féminisation.

Enfin, il faut noter que le sujet s'altère et s'irrite, dans un même geste. En effet, au vers 13, on ne sait guère si « Mégère libertine » fonctionne comme une invective lancée en apostrophe à sa compagne ou comme apposition [14] identifiant le « je » lyrique à la libertine qu'il deviendrait s'il pouvait suivre les ardeurs lesbiennes de son amante. Mais l'équivoque n'était-elle pas présente dès le titre ? « Sed non

[11] Voici ce que pourrait donner une lecture de la série des apostrophes selon une progression argumentative : la « bizarre déité » aurait l'apparence d'une statue, « œuvre de quelque obi » qui aurait donc travaillé l'ébène pour en extraire un fétiche, une icône magique ou rituelle. Sur la proximité possible de cette bizarre déité avec une idole africaine, voir Hubert (1953, 208).

[12] Les appositions de spécification se composent en général de deux GN comme dans l'exemple proposé par Martin Riegel : « Paris, capitale de la France » (Riegel, Pellat & Rioul 1994, 190).

[13] Elixir où certains commentateurs voient une référence alchimique (Pizzorusso 1973, 249), d'autres la salive de Jeanne.

[14] Pour cette interprétation syntaxique voir la notice de Claude Pichois (1975, 886) dans son édition des œuvres complètes : « Est-ce un vocatif ? Vraisemblablement. Mais il manque un point d'exclamation.

satiata»: en fin de compte, à qui s'applique cette qualification ? À l'amante inassouvie ou au sujet dont on nous dit qu'il se (dés-)altère à des citernes de feu (vers 8 et 9) ?

Trouble, sinon dans le genre [15], du moins dans les prédications, qui gagne subrepticement d'autres signifiants. Tout lecteur, écarquillant les yeux, aura relu deux fois au moins, le vers 5 : « Je préfère au constance, à l'opium, au nuits ». Il aura suspecté la présence de coquilles dans le texte. Pourtant le constance et le nuits sont des vins, respectivement du Cap et de Bourgogne. Passage du féminin au masculin ici annonçant la féminisation du locuteur et la masculinisation de l'amante. Tout dans ce texte semble fait pour dérouter la recherche d'une butée référentielle. Si l'on n'en était pas déjà convaincu.e.s, que l'on considère encore l'hybridation de l'exotisme magique et de la grande littérature occidentale dont témoigne l'évocation du « Faust de la savane » ou l'utilisation du terme « obi » qui signifierait « sorcier » mais qu'on ne trouve guère dans les dictionnaires de l'époque.

On peut donc affirmer qu'à la lisibilité de sa trame, le texte superpose un tissage de procédés complexes qui font vaciller les identités référentielles et les prédications. En résulte une dérive et une altération concertées des sujets-objets ainsi qu'un brouillage des positions : l'inasouvissement, non plus que l'invective ou le désir ne semblent exclusivement assignables à l'un ou à l'autre des protagonistes de cette comédie de la soif où tout se renverse perpétuellement, où les masques et les figures circulent indéfiniment sans pouvoir se fixer.

Conclusions

Au terme de cette analyse, la portée indissociablement amoureuse et poétique du traitement de l'éros proposé par Baudelaire dans ce sonnet apparaît peut-être : le poète nous parle ici indistinctement de l'amour et de la poésie. D'autres l'ont fait avant lui ; d'autres le feront encore. L'auteur de « La Beauté » nous a d'ailleurs habitué à représenter d'un même geste l'art, la poésie et le désir. Il faudrait rappeler à ce propos, qu'entre 1845 et 1847, il songe à intituler son recueil *Les Lesbiennes* (Guyaux 2018, 107). Davantage qu'une simple provocation, il y a là un investissement singulier du thème lesbien car, pour Baudelaire, et de façon toute androcentrique, le lesbianisme symbolise tout à la fois la stérilité de l'amour en excès sur l'instinct naturel – stérilité valorisée par le poète en tant que déclinaison d'un artificialisme esthétique fondé sur un rejet moral et théologique de la nature – et un élan vers l'infini à jamais insatisfait. Dans les « Femmes damnées », poème qui date sans doute des mêmes années que « Sed non satiata », il s'adresse ainsi aux amantes du saphisme :

Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,

L'apposition au sujet n'est pas à exclure tout à fait, en surimpression, justifiée par la rétroactivité du dernier vers ».

[15] Ajoutons au dossier des renversements de genre cette précieuse remarque d'Arnaldo Pizzorusso (1973, 250-251) : « La réminiscence virgilienne, rapportant les méandres du Styx à des actes sexuels répétés, n'est qu'une translation ironique : a-t-on remarqué que dans le même contexte (*Enéide*, VI, 448-449) il est question de Caeneus, "iuvenis quondam, nunc femina, Caeneus, / Rursus et in veterem fato revoluta figuram". Ce même personnage, "tantost pucelle, et tantost jouveceau" paraissant d'ailleurs au début du *Baïng de Calliree* de Ronsard ».

Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins !
(Baudelaire 1975, 114)

La date de composition de « Sed non satiata » et l'allusion au lesbianisme des tercets situent le poème dans le même cadre imaginaire. Les amours lesbiennes y incarnent fantasmatiquement un éros artistique (ou un art érotique) que le poète promeut volontiers comme modèle poétique et existentiel. S'il rejoint, par l'affirmation de l'isomorphie de l'amour et de la poésie, une longue tradition mystique, sa mystique en reste cependant à la configuration littérale de cette isomorphie sans en entériner la métaphysique. Tout d'abord, il serait difficile de faire de Baudelaire le tenant d'un néoplatonisme littéraire: chez lui, ni l'amour ni la poésie ne permettent d'embrasser un Idéal qui se manifeste seulement dans la distance dynamique des renversements incessants dus à la célèbre double postulation de *Mon cœur mis à nu* [16]. Ensuite, parce que la confusion des identités que nous avons observée dans notre texte est tout autre chose qu'une fusion mystique: la traversée de la nature comme forêt de symbole où les êtres se répondent et se métamorphosent – traversée dont l'art et l'amour seraient des modalités privilégiées – n'aboutit ni à l'appropriation d'une transcendance, ni à la saisie d'une unité du donné.

[16] Cf. Baudelaire (1975, 683): « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre ».

De ce point de vue, la lecture du sonnet des « Correspondances » proposée par Paul De Man (1984) me semble incontestable et permet de comprendre ce qu'il en est du mysticisme de Baudelaire. Bien qu'inspiré par différentes mystiques qui font du monde un réseau d'analogies [17], « Correspondances » n'est pas l'illustration d'un analogisme métaphysique qu'on y voit souvent. Comme nous l'explique Paul De Man, le dernier tercet substitue au régime analogique qui dominait les strophes précédentes (fondé sur l'usage du « comme » comparatif) une logique de l'énumération (basée sur un « comme » d'exemplification):

[17] Sur l'influence de Swedenborg et Fourier sur Baudelaire, voir Pommier (1932, 27-68).

What could be more perverse or corruptive for a metaphor aspiring to transcendental totality than remaining stuck in an enumeration that never goes anywhere? If number can only be conquered by another number, if identity becomes enumeration, then there is no conquest at all, since the stated purpose of the passage to infinity was, like in Pascal, to restore the one, to escape the tyranny of number by dint of infinite multiplication. Enumerative repetition disrupts the chain of tropological substitution at the crucial moment when the poem promises, by way of these very substitutions, to reconcile the pleasures of the mind with those of the senses and to unite aesthetics with epistemology. (De Man 1984, 250)

À l'instar de « Sed non satiata » (dont l'apostrophe initiale peut apparaître également comme une énumération interminable), le dernier tercet des « Correspondances » dit les limites de la métaphore et de la comparaison et révèle que la mystique symbolique de Baudelaire est hantée et rongée par la parataxe, par l'énumération, par l'innombrable d'une expérience intotalisable (Compagnon 2018, 177-191).

Que nous reste-t-il alors au terme de cette lecture ? Une poignée de fragments d'un discours amoureux de Baudelaire peut-être. La figure qu'esquissent ces fragments pourrait s'appeler « L'Inassouvi.e » – les genres se renversent – et serait une déclinaison baudelairienne de l'errance évoquée dans le fragment du « Vaisseau fantôme » (Barthes 1977, 117-119).

LASSATA SED
NON SATIATA

Du désir fou de s'abîmer [18] dans l'élixir vertigineux de sa bouche, l'Inassouvie passe inlassablement à la perception aiguë d'une discordance : celle-ci peut prendre la forme de l'impuissance d'un amant éreinté ou celle de la frustration face la fuite éternelle d'une jouissance absolue.

Cette frustration, cette impuissance se substituent sans cesse l'une à l'autre. C'est pourquoi l'amant devient l'amante. C'est pourquoi aussi la seule fusion possible est une confusion des identités sexuelles et ontologiques. Errance sous le signe de la soif : il n'y aura pas d'union, seulement des déplacements.

ALLÉGORIE

La parole lui est une ressource inestimable. Grâce à elle et à elle seule, l'Inassouvi transfigure l'objet de son désir pour en accroître les charmes et creuser encore le gouffre de son éternelle inaccessibilité ; il l'apostrophe pour s'en attirer les faveurs ; il l'insulte pour conjurer son dépit.

LYRISME

Ainsi dilapide-t-il ses forces, courant de l'abjection à l'idéalisation, et de celle-ci à celle-là, sans trêve. Fervent histrion du mythe qu'il instaure, il est peut-être le premier à en rire.

OVIDE LES
MÉTAMORPHOSES

Prise dans les tourbillons d'une réversibilité permanente, voilà qu'elle fait du rapport érotique l'exploration des désignations métaphoriques d'un autre insaisissable. Elle sait bien que les métaphores unissent moins qu'elles n'altèrent, dérivent et coulent sans désaltérer. Elle a fait son deuil de la lettre, moins par idéalisme qu'à cause du constat de la métaphoricité indépassable des sujets du désir. Et selon elle, la métaphore n'est pas la substitution (fondée sur quelque analogie) d'un terme propre par un autre, pris en sens figuré : c'est l'interaction, la tension entre un terme figuré et d'autres, coprésents dans

le même fragment de discours ou dans le même lit [19]. Ces tensions déplacent les identités. La sienne ; celle de l'amant ou de l'amante ; celle des objets du monde et des signifiants dont elle dispose pour les appeler.

[18] Dans *Les Fragments d'un discours amoureux* Barthes écrit : « La bouffée d'abîme peut venir d'une blessure, mais aussi d'une fusion : nous mourons ensemble de nous aimer ». Et en marge Barthes il indique « Tristan » dont il donne cette citation : « Dans le gouffre béni de l'éther infini, dans ton âme sublime, immense immensité, je me plonge et m'abîme, sans conscience, ô volupté ! ».

[19] Pour la différence entre la modalisation de la métaphore comme substitution et le modèle interactionnel voir Molino, Soublin & Tamine (1979, 21-23).

GORGAS, CASSIN

L'Inassouvie sait qu'il est une Figure. Par ce savoir, elle approfondit la faille qui l'évide et, prêtant ses gestes à d'autres corps, la donne à lire dans son corps même, « le plus petit et le plus inapparent des corps ».

Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. – Il veut être *deux*. L'homme de génie veut être *un*, donc solitaire.

La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière.

C'est cette horreur de la solitude, le besoin d'oublier son *moi* dans la chair extérieure, que l'homme appelle noblement *besoin d'aimer*. (Baudelaire 1975, 700)

Bibliographie

- Baudelaire, Ch. (1861). *Les Fleurs du Mal*. In Id., *Œuvres complètes* (1975), tome 1. Editées par Cl. Pichois. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1869). *Le Spleen de Paris*. In Id., *Œuvres complètes* (1975), tome 1. Editées par Cl. Pichois. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975). *Mon cœur mis à nu*. In Id., *Œuvres complètes* (1975), tome 1. Editées par Cl. Pichois. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Cassin, B. (1995). *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard.
- Combe, D. (2001). La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique* (39-63). Paris: Presses Universitaires de France.
- Compagnon, A. (2018). *Baudelaire devant l'innombrable* (seconde édition). Paris: PUPS.
- Eigeldinger, M. (1967). La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 67ème année, 2. Paris: Armand Colin.
- De Man, P. (1984). *Rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Guyaux, A. (2018). Des « habitantes de l'île de Lesbos » ?. *L'Année Baudelaire*, 22, 107-114. Paris: Honoré Champion.
- Hubert, J.D. (1953). *L'Esthétique des « Fleurs du mal » : essai sur l'ambiguïté poétique*. Genève: G. Pierre Cailler Editeur.
- Labarthe, P. (1997). La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1(1), 67-80.
- Maulpoix, J-M. (1988). Exclamation et développement. *Littérature*, 72, 55-61. Paris: Larousse.
- Molino, J., Soublin, F. & Tamine, J. (1979). Présentation : Problèmes de la métaphore. *Langages*, 54, 5-40. Paris: Larousse.
- Pichois, Cl. (1975). Notice aux *Fleurs du Mal*. In Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1 (789-1166). Editées par Cl. Pichois. Paris: Gallimard.
- Pizzorusso, A. (1973). Deux commentaires. *Études Baudelairiennes*, 3, 241-53. Paris: Honoré Champion.
- Pommier, J. (1932). *La mystique de Baudelaire*. Paris: Les Belles Lettres.
- Riegel, M., Pellat, J.-Ch. & Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses universitaires de France.
- Spiquel, A. (2015). Les Fleurs du Mal. Conférence prononcée à Nantes le 7 avril 2015 et disponible au lien suivant: www.youtube.com/watch?v=l_mEZnxKLg8.
- Vadé, Y. (2001). L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique. In D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique* (11-37). Paris: Presses Universitaires de France.
- Voisin, F. (1826). *Des causes morales et physiques des maladies mentales et de quelques autres affections nerveuses, telles que l'hystérie, la nymphomanie et le satyriasis*. Paris: J.-B. Baillière.