# Témoignage de Baudelaire : du fétichisme dans "Une martyre"

Autor(en): **Wieser, Dagmar**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **25 (1994)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-262532

**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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# TÉMOIGNAGE DE BAUDELAIRE

## Du fétichisme dans «Une martyre»

### 1. *«Je sais bien mais quand même»*

«Témoin» selon son sens étymologique, «Une martyre» (*Les Fleurs du mal* CX) relève, c'est notre hypothèse de travail, du désaveu au sens freudien du terme (*Verleugnung*). Ce blason consacré à une morte, nue et séduisante quoique décapitée, désavoue en effet la perception de la différence des sexes. Car le cadavre assume, c'est ce que nous allons montrer, une apparence tout à fait phallique. Cette apparence lui vient du décor environnant, qui assure une fonction de «fétiche» au sens où Freud la définit en 1927: les objets contigus rendent son attrait au corps féminin car ils se constituent en un équivalent d'un pénis, dont l'absence précisément peut effrayer[1]. C'est la fonction symbolique du fétiche qui fonde l'intérêt que nous pouvons trouver à en repérer la présence dans le texte de Baudelaire. Car la représentation d'objets élus par fétichisme se convertit en représentation du fétichisme par le poème. S'il est vrai que l'effort de la création vise à opposer un désaveu – formel et idéologique – à la «castration» imaginaire des femmes, la sublimation verbale brise le mirage du fétichisme.

«Je sais bien mais quand même.» – Par la formule qui nous sert d'épigraphe, O. Mannoni a défini la logique du fétichiste, qui sait que le corps féminin n'a pas de pénis mais qui

[1] Ceci en vertu du syllogisme tenu par le petit garçon et rappelé par Freud: «si les femmes sont châtrées, son propre pénis est menacé» («wenn das Weib kastriert ist, ist sein eigener Penisbesitz bedroht»). C'est donc l'angoisse de castration qui motive le fétichisme. – Cf. Sigmund Freud, «Fetischismus», in *Psychologie des Unbewussten*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt a. M., Fischer, 1975, p. 384. Nos renvois ultérieurs à cet article seront abrégés en «StA III». C'est toujours nous qui traduisons.

ne peut accepter ce savoir[2]. C'est ce même conflit qui motive les contradictions descriptives de notre poème: l'être féminin à qui *la nature fit don* (v. 24) de son bien physique est néanmoins *beauté fatale* (v. 23), corps affecté par la négativité. La strophe X énumère autant d'aspects angulaires contraires aux rondeurs féminines: *maigreur*, *épaule au contour heurté*, *hanche pointue* et *taille fringante*. Les comparants du cadavre réduisent ce dernier tantôt à une *renoncule* (v. 17), tantôt à un *reptile irrité* (v. 40) dont nous allons voir la valence phallique. Cette dernière est propre aussi aux *tresses roides* (v. 49), à leur tour incompatibles avec la mention de cheveux épars (v. 15: *l'amas de sa crinière sombre*).

La perception anatomique non seulement est désavouée mais régulièrement déplacée sur toutes sortes d'objets voisins aptes à compenser l'absence de pénis:

> Ainsi le pied ou la chaussure – ou une de leurs parties – doivent-ils leur élection au titre de fétiches au fait que la curiosité du petit garçon s'est exercée d'en bas et a regardé le sexe féminin dans la perspective des jambes; la fourrure et le velours fixent – comme on l'a deviné depuis longtemps – la vue de la toison à laquelle aurait dû succéder la vue souhaitée du membre féminin; les dessous féminins – si souvent érigés en fétiches – démarquent ainsi le moment du déshabillage, le dernier moment où l'on a pu croire que la femme était un être phallique [...] L'analyse du fétichisme ne saurait être trop recommandée à tous ceux qui doutent encore de l'existence du complexe de castration ou qui pensent que l'effroi devant le sexe féminin a une autre origine. (StA III 386.)

Notons d'abord que le parcours descriptif d'«Une martyre» reproduit exactement la perspective fétichiste définie par Freud: en suivant la trajectoire tracée par la *jarretière* (v. 27), le regard remonte d'en bas vers le sexe pour s'arrêter à *la jambe* (v. 25) voisine des organes génitaux. La focalisation du linge renforce le glissement descriptif, suggéré aussi par le signifiant

[2] Ce sont bien sûr les processus primaires qui soutiennent le déni fétichiste. Cf. Freud, StA III 385. – Pour ce qui suit, nous nous sommes aussi appuyée sur André Green, *Le complexe de castration*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1990 (abrégé désormais en «Green»).

*bas* (v. 25) qui est mis en valeur par la collocation redondante *à la jambe*. Le choix de la couleur ambivalente indique bien que ce dessous doit évoquer la chair *rosâtre* (v. 25) elle-même.

Le transfert de la représentation se répète à l'échelle globale dans la priorité informative que le poème accorde à la *chambre* (v. 5) par rapport au corps du délit. Si Baudelaire investit un tel luxe verbal dans le décor (référentiellement) contigu – *flacons*, *étoffes*, *meubles*, *marbres*, *tableaux*, *bouquets*, *oreiller*, *table de nuit* – c'est que ce dernier est condition de la jouissance. En effet, les *robes parfumées / Qui traînent* constituent et multiplient par leur pluriel des vestiges du moment du dévêtement. C'est de ce dernier que le *bas rosâtre* présente *comme un souvenir* (v. 26). Le texte fixe et éternise dans l'immuabilité de sa forme (renforcée par celle du *Dessin*) les aspects féminins antérieurs à la vision angoissante du sexe non phallique.

Un équivalent rhétorique de cette substitution perceptive est donné par le glissement de qualités qu'opèrent les hypallages: les *meubles voluptueux* (v. 2) bouleversent le mécanisme référentiel par rapport à «femme voluptueuse» par exemple. Les *plis somptueux* (v. 4) dénotent de façon logiquement inadéquate les «*robes* somptueuses». Emanation (lexicale) de la *beauté fatale* (v. 23), l'*air est dangereux et fatal* (v. 6), et se charge ainsi des propriétés du «désir dangereux et fatal».

Nous n'avons pas encore abordé la valeur métaphorique du lexique de la vision. C'est cette figuration qui rend capables les pièces de linge de tenir lieu de phallus. En même temps ce langage analogique renverse sur l'objet féminin la menace de castration. Ainsi, le regard descripteur, métaphorisé comme flèche (v. 28: *Darde*), délègue son activité phallique aux pièces vestimentaires, aux *coins d'or* (v. 25) et à la *jarretière* (v. 27). Cet *œil secret* (v. 27) se transforme d'autant plus en instrument de dissection qu'il se greffe par concordance lexicale sur la *secrète splendeur* (v. 23) du bas-ventre. Le corps est comme châtré par le tranchant des *coins*, la dureté du *regard diamanté* (v. 28) et le verbe balistique *Darde*. Il porte donc, malgré ses aspects phalliques, les traces d'une castration qui surdétermine la syllepse «martyre» du titre. On se souviendra aussi du détail primordial des *étoffes* (v. 1), qui

cache à son intérieur l'aspect filiforme et argentin – mais aussi le signifiant (v. 1: *lamées*) – de l'arme du délit.

C'est à la lumière du déplacement sur lequel repose la possibilité fétichiste qu'on lira la lettre que Baudelaire adresse le 23 avril 1860 à Poulet-Malassis[3]:

> Qu'est-ce que l'enfant aime si passionnément dans sa mère, dans sa bonne, dans sa sœur aînée? Est-ce simplement l'être qui le nourrit, le peigne, le lave et le berce? C'est aussi la caresse et la volupté sensuelle. Pour l'enfant, cette caresse s'exprime à l'insu de la femme, par toutes les grâces de la femme. Il aime donc sa mère, sa sœur, sa nourrice, pour le chatouillement agréable du satin et de la fourrure, pour le parfum de la gorge et des cheveux, pour le cliquetis des bijoux, pour le jeu des rubans, etc., pour tout ce mundus muliebris commençant à la chemise et s'exprimant même par le mobilier où la femme met l'empreinte de son sexe.

Cette lettre nous autorise à conférer aux *bijoux précieux* (v. 16) dans «Une martyre» la fonction d'un ersatz fétichiste. Fonction qui découle aussi de la condensation métaphorique des joyaux avec l'œil masculin (v. 28: *regard diamanté*). Le même mécanisme homologuant l'œil et le bijou est à l'œuvre dans «Lola de Valence», un portrait par Manet, auquel Baudelaire en 1862 dédia une épigraphe (*Les Epaves* XV). Le quatrain fit scandale par *un bijou rose et noir* (v. 4) dont est célébré *le charme inattendu* (v. 4) – entendons: soustrait à la curiosité sexuelle. Le tableau a cela de commun avec «Une martyre» que la représentation des yeux et celle du *bijou* y sont analogues quant à la forme et à la position. Si Manet a inspiré ce quatrain ekphrastique, c'est que le peintre objective la technique du déplacement représentatif propre à Baudelaire. En effet, sur le portrait la jambe blanche prolonge la ligne du bras nu qui montre le joyau juste à hauteur du bassin.

Le «mundus muliebris» que Baudelaire érige en fétiche doit donc compenser une «castration» qui rend la femme *impur*[e] («Une martyre», v. 49). A preuve, «Les Bijoux» (*Les*

[3] Cf. Charles Baudelaire, *Correspondance*, vol. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 30.

*Epaves* VI) représentent l'amante *Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté* (v. 13). Si la fascination visuelle enchaîne le locuteur à un fauve féminin, c'est que le souvenir écran *du satin et de la fourrure* (cf. lettre citée ci-dessus) selon Freud fixe l'aspect des poils, souvenir antérieur à celui du sexe[4]. Là encore, Baudelaire célèbre un *monde rayonnant de métal et de pierre* (v. 6) – l'affinité lexicale avec le «mundus muliebris» indique bien que ce culte est une forme de défense. L'amour «furieux» des pierreries (v. 7: *Me ravit en extase, et j'aime à la fureur*) subit ici une intensification (Freud: *Steigerung*) corrélative à l'effroi qu'inspire la femme:

> Oui, dans son psychisme, la femme a bien encore un pénis, mais ce pénis n'est plus celui qu'il était auparavant. Quelque chose d'autre a pris sa place, est devenu en quelque sorte son substitut et comme l'héritier de l'intérêt dont il bénéficiait autrefois. Cet intérêt s'est même considérablement accru dans la mesure où l'horreur de la castration s'est construit un monument en créant ce substitut. (StA III 385.)

Ce que Freud appelle «héritier de l'intérêt» (*Erbe des Interesses*) possède de fortes affinités (sémantiques) avec le *souvenir* (v. 26) que Baudelaire dans «Une martyre» propose dans les dessous féminins. De même le «monument» (*Denkmal*) freudien renvoie au *tombeau* (v. 56) qui bien sûr consiste en ce poème même. Comment justifier alors l'identification métaphorique du «mundus» (*étoffes lamées, coins d'or*) avec les instruments tranchants? Dans une logique freudienne, il est parfaitement soutenable que le fétiche soit aussi signe de la castration:

> Dans les cas très raffinés, c'est le fétiche lui-même qui rassemble dans sa composition aussi bien le désaveu que l'affirmation de la castration [...]. Selon l'analyse, ceci signifie à la fois que la femme est châtrée et qu'elle ne l'est pas. (StA III 387.)

[4] Le servage réversible indique la fixation œdipienne à la mère, dont nous reparlerons: quoique *dompté*, l'animal féminin a *l'air vainqueur / Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores* (vv. 3-4). C'est sa nature incestueuse qui avilit le désir: le péjoratif *Mores* (v. 4), s'appliquant au locuteur, trahit en effet l'aversion pour son propre corps.

«La Beauté» (*Les Fleurs du mal* XVII) explicite encore la motivation dénégatrice de l'acte poétique. Les attributs de pureté (*azur*, *neige*, *blancheur des cygnes*, *purs miroirs*, *clartés*) affirment la désexualisation nécessaire du rapport à la Beauté. Celle-ci semble donc constituer une figure de mère, comme le suggère aussi le *sphinx incompris* (v. 5). Néanmoins le sujet poétique reste prisonnier d'une fixation de nature œdipienne: *Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs [...] / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!* (vv. 12-14). L'amant infantile (v. 12: *docile*, v. 8: *pleure*, *ris*) incarne dans *un rêve de pierre* (v. 1) le charme de la *Beauté*, qui est castratrice. C'est en effet face à celle-ci que se révèle sa mortalité, comme le signifie l'antithèse du début: *Je suis belle, ô mortels!* (v. 1).

Ainsi se dégage une connotation contradictoire de la femme: dans sa nature vivante, comme la *renoncule* («Une martyre», v. 17) à laquelle s'assimile sa tête, la femme est innocente et humble. Mais son aménité s'associe au ridicule et au laid (*renoncule* = «grenouillette», nom étymologique et populaire du végétal). «La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable», affirme Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*[5]. C'est cette même nature féminine qui fait corps étranger dans la *chambre* (v. 4), lieu civilisé – dont l'artificialité et la théâtralité cependant se révèlent marquées d'excès et de mort.

## 2. *La raison de la décapitation*

Que le crime passionnel dans «Une martyre» prenne la forme d'une décollation est un indice majeur pour la présence d'un fantasme de castration, fondement du fétichisme. La castration peut en effet se déguiser derrière une décapitation. C'est ce que suggéra à Freud le mythe de Méduse[6]. Or, dans

[5] Cf. Ch. Baudelaire, «Journaux intimes», in *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 677. Les italiques sont de l'auteur.

[6] Cf. S. Freud, «Das Medusenhaupt» (1922), in *Gesammelte Werke*, XVII, Frankfurt a.M., Fischer, 1941, pp. 47-48.

«Une martyre», il y a des affinités entre la représentation de la tête et la représentation indirecte du sexe. Tout d'abord on notera la transition textuelle immédiate de *l'épaule* à la *hanche* (vv. 39-40). Ensuite se manifeste à tout niveau du corps une polarité clair-obscur, qui homogénéise les divers membres: à la *crinière sombre* émaillée de *bijoux précieux* (vv. 15-16), qui redoublent l'orbite mise en valeur des *yeux révulsés* (v. 20), répond à hauteur de bassin l'oxymore latent de la *secrète splendeur* (v. 23). *Orné de coins d'or*, le *bas rosâtre* (v. 25) s'annexe au paradigme du miroitement et participe donc de multiples façons du transfert descriptif. Si les vases, *cercueils de verre* (v. 7), présentent le même chromatisme inédit que le corps, c'est qu'ils anticipent l'idée de sarcophage destiné à la morte. Celle-ci possède donc un équivalent partiel dans les *bouquets mourants* (v. 7). Preuve en est la comparaison de la *tête* (v. 15) retranchée à une *renoncule* (v. 17), dont la couleur implicite par ailleurs est argentine ou solaire. La coprésence de la transparence et de l'opacité réapparaît à travers la comparaison de la *chambre* (v. 5) à une *serre* (v. 5) alors que la lumière du jour n'apparaît pas dans ce *tombeau* (v. 56). Finalement on observe une inversion de la source d'effroi devant la castration: c'est la tête qui est *effrayante* (v. 51), alors que le *tronc* (v. 21) est *splendeur* (v. 23).

On s'aperçoit alors qu'«Une martyre» rassemble point par point le réseau d'images mythologiques que Freud articule autour de l'équation «décapitation = castration». En effet, la fascination visuelle qui émane de la *tête* (v. 15) ornée est paralysante, *Semblable aux visions pâles [...] / Et qui nous enchaînent les yeux* (vv. 13-14). C'est cette stupeur qui, à la lumière du concept de fétichisme, permet l'équivalence entre la tête retranchée et le sexe féminin. On se rappellera alors la pétrification qui saisit quiconque aperçoit la tête, elle aussi attrayante mais sectionnée, de Méduse. Freud interprète la pétrification soit comme effet de la peur de mort par castration soit comme érection rassurante. Cette dernière peut être reconnue dans l'imagination de la tête coupée mais *par* [s]*es tresses roides* / [S]*e soulevant d'un bras fiévreux* (vv. 49-50). Les *tresses roides* et la comparaison du cadavre à un *reptile* (v. 40) s'intègrent dans la symbolique phallique, consolatrice

parce que multipliée. Significativement, l'analogie serpentine apparaît lorsque le blason descend vers la *taille* (v. 39). La solidarité sémantique des *tresses roides* et de la *chair inerte* (v. 47) suggère un plaisir qui érige en même temps qu'il culpabilise (tue).

Représentée ultérieurement sur le bouclier d'Athéna, la tête de Méduse rend la déesse inapprochable, car, selon Freud, elle exhibe les organes génitaux de la mère. Il y a donc ambivalence par rapport au féminin, et c'est bien l'attitude qui se dégage des deux strophes nécrologiques finales du poème. Effaçant l'image alternativement idéale et *impur*[e] (v. 49) de la victime, le locuteur consacre la *paix* (v. 55) d'une femme intouchable. C'est en effet trois fois *loin de la foule impure* (v. 53) qu'il lui érige un *tombeau* (v. 56). Qu'il y ait là une mise à distance sanctifiante découle de l'apparence sacrilège de l'intrusion des autorités profanes et de la collectivité (v. 53: *monde railleur*, v. 54: *magistrats curieux*). Au niveau du signifiant phonétique on percevra le son liturgique qui dès le vers 53 noue une paronomase (*Loin – monde – loin – Loin – Dors – Dans – ton – tombeau – Ton – monde – dort*) avec la rime conclusive *mort*. S'y ajoute tout un vocabulaire pénitentiel: *final* (v. 8), *souvenir* (v. 26), *coupable joie* (v. 33), *fêtes* (v. 33), *infernaux* (v. 34), *mauvais anges* (v. 35), *âme* (v. 41), *sens* (v. 42), *ennui* (v. 42), *perdus* (v. 44), *vindicatif* (v. 45), *paix* (v. 55). Que ce lexique religieux soit plus folklorique qu'authentique relèvera encore de la superstition du mauvais œil véhiculée par le mythe (Freud la reconduit à la curiosité sexuelle infantile). C'est en effet du sceau diabolique que la morte, *beauté fatale* (v. 23), est marquée malgré sa sacralisation. Le sujet poétique assume donc une fonction sacerdotale. Sa position spatiale ambiguë en effet l'y prédispose. Sous cet aspect il y a encore concordance avec la triade de personnages propre au mythe: entre le féminin, séducteur mais horrifique, et Persée, l'invisible qui affronte Méduse pour poursuivre sa quête (comme *l'époux* qui *court le monde*, v. 57), il y a la figure médiatrice du Dieu. L'artiste, comme Hermès-Mercure, est familier de Méduse (du féminin) et complice du héros homicide (l'*époux*).

Quant à la représentation de la castration, relevons aussi sa mimésis par l'iconisme formel du poème: concernant la

disposition informative, nous avons déjà noté que le décor est primordial par rapport au centre. Ajoutons que l'indice mineur de la «lame» (v. 1: *lamées*) apparaît en position métriquement et informativement exposée, de manière à imiter le retranchement organique.

Au niveau syntaxique, on remarquera que les deux premières strophes, occupées chacune par un syntagme prépositionnel, constituent des arguments facultatifs de la phrase. Le noyau phrastique en effet est retardé jusqu'à l'ouverture de la troisième strophe. Cette polarisation se vérifie aussi à l'intérieur des mêmes unités strophiques. Chacun des deux syntagmes prépositionnels se scinde en sa «tête» (la préposition) à laquelle fait pendant un corps surchargé de quatre vers. L'unité strophique bascule ainsi du côté droit. Par exemple dans la strophe I, cinq unités nominales sont régies par la même préposition. Autre procédé de tension: l'ordre syntaxique standard des phrases se trouve fréquemment bouleversé, là où, comme à la strophe VIII, une hyperbate écarte les uns des autres les syntagmes qui normalement sont contigus. Dans ces structures de déséquilibre syntaxique nous voyons une imitation ultérieure de la dislocation des membres (*tête*, *bras*) par rapport au corps.

Sous l'aspect rhétorique, la rupture de construction due à l'anacoluthe des strophes X et XI est encore une image du sectionnement. En outre, nous avons motivé la présence d'hypallages comme reflet, au plan de la représentation, de la tendance fétichiste à niveau référentiel.

Du point de vue grammatical, on aura remarqué l'abondance d'outils prépositionnels que nécessite l'ekphrasis, qui a priori est statique: *Au milieu des* (v. 1), *Dans une chambre* (v. 5), *dans leurs cercueils* (v. 7), *Sur la table de nuit* (v. 17), *Sur le lit* (v. 21), *dans les plis* (v. 36), *à la jambe* (v. 25), *sur ta chair* (v. 47), *sur tes dents* (v. 51). Dans le contexte d'«Une martyre», cette profusion de syntagmes prépositionnels est à motiver par l'exhibition de la tête retranchée, qui pourrait renvoyer au geste apotropaïque que constitue, selon Freud, la présentation de la tête de Méduse – en d'autres termes le dévoilement du sexe de la mère. Cette interprétation est corroborée par la présence de tout un lexique relatif à l'exhibi-

tion: *Repose* (v. 18), *sans scrupule étale / Dans le plus complet abandon* (vv. 21-22), *Révèle* (v. 32), *à voir* (v. 37), *Collé* (v. 52).

Quant à la configuration prosodique corrélée à la syntaxe polarisante, contentons-nous d'observer la suspension intonative du début du poème. L'énumération souvent asyndétique y prolonge une intonation neutre qui crée une impression de litanie conjuratoire. Là encore il y a étirement: la descente prosodique ne sera possible que grâce à la ponctuation conclusive du vers 12.

Le mètre absorbe ces phénomènes de tension formelle. L'alternance d'alexandrins et d'octosyllabes superpose à la prosodie étirée et à la syntaxe disloquée une succession d'unités légères, conclues en elles-mêmes. Il n'y a pas d'autre enjambement que celui du vers 18, qui est laconique puisqu'il y a contre-rejet de *La tête* (v. 15). Cette imitation métrique de la décollation est répétée par les monosyllabes abrupts du vers 21: *Sur le lit, le tronc nu.* Cette interprétation présuppose bien sûr l'analogie «tête – sexe». En conclusion, le langage, tout en étant marqué par son message, garde sa fonctionnalité. Rien n'est sacrifié à l'indicible.

Au plan sémantique, la castration est métaphorisée par la strophe VII, qui condense la vision paralysante du sexe féminin d'une part et la métaphore de la pénétration active par le regard castrateur d'autre part. Cette interprétation s'appuie sur un mécanisme d'inversion attesté par Freud dans «L'Homme aux loups» comme moyen de défense contre la vision anxiogène:

> Dans un cas, le travestissement passe par la permutation du sujet et de l'objet, de l'activité et de la passivité, du voir et de l'être vu; dans l'autre cas, il passe par un renversement en son contraire: le repos au lieu de l'agitation[7].

De même, la concordance lexicale de l'œil masculin (v. 27: *œil secret*) et du *tronc* féminin (v. 23: *secrète splendeur*) présente une image synthétique du désir de voir et de la peur de voir un objet qui exhibe la castration. Du désir de voir et de

[7] Cf. «Der Wolfsmann» (1918), in *Zwei Kinderneurosen*, Studienausgabe Bd. VIII, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, p. 101.

sa punition en somme. En outre, le *regard* (v. 19) de la morte, *vide de pensers* (v. 18), offre à l'investigateur un miroir aveugle, *vague et blanc* (v. 19). C'est encore une synthèse du regard désirant et de l'organe sexuel de la femme, qui semble «vide». C'est cette absence qui alimente les «théories» sexuelles infantiles supposant une castration féminine:

> Il ne suffit pas de dire que le fétichiste vénère le fétiche; dans bien des cas, il le traite d'une manière qui équivaut à une représentation de la castration. Ceci arrive surtout dans les cas d'une forte identification paternelle, au rôle du père, car c'est à celui-ci que l'enfant a attribué la castration féminine. La tendresse et l'hostilité manifestées envers le fétiche, qui reviennent à un désaveu et à une reconnaissance de la castration, se confondent [...] Son action conjoint ces deux assertions incompatibles: la femme a gardé son pénis et le père a châtré la femme. (StA III 387-388.)

S'assimilant à un acte sadique, la scène passionnelle dans «Une martyre» prend l'allure d'une scène primitive. Non seulement à cause de la décapitation symbolisant la castration. Il y a aussi la curiosité infantile, trahie par l'impression de *fêtes étranges* (v. 33) et par l'*œil secret* (v. 27), délégué du sujet poétique. Du côté des acteurs, on notera que les *désirs* (v. 44) de l'amant fugitif sont connotés par une isotopie canine (*mordus – meute – errants*): *Et ses sens par l'ennui mordus / S'étaient-ils entr'ouverts à la meute altérée / Des désirs errants et perdus?* (vv. 42-44). La morsure semble évoquer une pulsion orale, dévoratrice, forme archaïque de la libido. Le parallèle mythologique avec Actéon s'impose alors, même si l'agression canine y est renversée sur le sujet mâle. Néanmoins le désir de voir la nudité féminine, et sa punition, se réaffirment dans «Une martyre»: l'*œil secret* précède en effet les *mauvais anges* (v. 35) qui disparaissent dans la profondeur insondable de la chambre. Ces anges spectateurs connotent la scène de théâtralité (v. 36: *rideaux*). En se dérobant (v. 36: *Nageant dans les plis*), ils trahissent une culpabilité qui affecte leur plaisir de voyeurisme. Le Je poétique projette sur ces figures enfantines, qui partagent d'ailleurs son ubiquité, sa curiosité – culpabilisante – relative à la sexualité féminine.

Dans les *sens* (v. 42) *entr'ouverts* (v. 43) à l'agression masculine on verra alors une métonymie de l'organe des sens, du sexe féminin. C'est ce que suggère aussi la disparition des anges spectateurs dans les *plis des rideaux* (v. 36), qui sont une prolongation lexicale du corps féminin: *les plis* (v. 4) réapparaissent à propos des *robes* dévêtues (v. 3). A corroborer la solidarité entre pénétration sadique et corps féminin surgit la concordance étymologique entre *meute altérée* et le participe *désaltéré* (v. 10) d'une part, et d'autre part l'isotopie de la *toile* qui *s'abreuve* (v. 11) du sang de la victime. Or ce sang s'*épanche* (v. 9) depuis le «col», équivalent de la région sexuelle. Il y a là un reflet des fantasmes éthologiques infantiles, selon lesquels l'épanchement sanguin témoigne de la castration maternelle par le père. Le sang de la morte tient en effet du cycle parce qu'il est inépuisable *comme un fleuve* (v. 9). En outre il paraît *rouge et vivant* (v. 11), c'est-à-dire fécond. N'apaise-t-il pas *l'oreiller désaltéré* (v. 10), qui donne lieu à la croissance métaphorique du *pré* (v. 12)? – Revigorant le cliché linguistique du «rouge vif», Baudelaire crée un autre parallèle avec le mythe de la Gorgone, dont le sang est poison et remède vital à la fois. – La sexualité féminine se manifeste ainsi comme une force irrépressible: *l'avidité d'un pré* (v. 12) évoque une profondeur à la fois aquatique et terrestre. Son appétit d'engloutissement fait basculer le tableau de mort dans l'ordre métaphorique de la nature active. La réanimation naturelle métaphorique du corps mort (v. 47: *chair inerte*, v. 49: *cadavre*, v. 51: *dents froides*), figé en *Dessin*, s'intègre dans l'inquiétante étrangeté propre au mythe: pour être morte, Méduse n'en exerce pas moins sa fascination pétrificatrice. – Est-il légitime de voir dans la strophe XIII la figure de la femme castratrice? De toute façon c'est pour Freud le corollaire du complexe de castration masculin:

> L'angoisse de castration émanant du père était un régulateur de la sexualité destiné à combattre les excès de celle-ci dans l'enfermement incestueux. Par son extension au rôle de la femme (et non de la mère) le complexe de castration ne régule plus la sexualité, il rend l'union sexuelle redoutable quand elle n'en devient pas impossible. [...] Il est aussi inducteur d'une régres-

> sion narcissique (la crainte de l'objet, le refus de l'altérité, l'inclination à l'inversion du complexe d'Œdipe) [...]. (Green 48.)

Or «le refus de l'altérité» est diffus dans *Les Fleurs du mal*. «L'Irrémédiable» (*Les Fleurs du Mal* LXXXIV) célèbre exemplairement le

> Tête-à-tête sombre et limpide
> Qu'un cœur devenu son miroir! (vv. 33-34)

Qu'on pense aussi à la compréhension que l'auteur réserve à «Lesbos» (*Les Epaves* II): celui pour qui l'amour reste imprégné par la «fixation aliénante» (Green 119) à l'objet primordial: la mère, ne pourra se vouer qu'à ses semblables. Dans le même esprit Baudelaire affirme dans «Femmes damnées» (*Les Epaves* III): «On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître!» (v. 73). Ce poème saphique peut aussi s'interpréter à la lumière de la «crainte de l'objet» que Green reconduit au complexe de castration:

> Comprends-tu maintenant qu'il ne faut pas offrir
> L'holocauste sacré de tes premières roses
> Aux souffles violents qui pourraient les flétrir? (vv. 26-28)

De «l'enfermement incestueux» que Green lie à la menace d'une castration vengeresse témoigne aussi «Une martyre»: le cadre architectural choisi s'y charge de la nature mortifère de l'acte passionnel même. L'omission de fenêtres (drapées par les *rideaux*) et de porte suggère l'emmurement. La *chambre* (v. 5) du début se découvre *tombeau* (v. 56) à la fin. Il n'est pas fait mention de lumière naturelle, ce qui consolide l'ambiance carcérale. Par contre l'éclat métallique des objets artisanaux éclaire par intermittences la pièce d'un rayonnement artificiel: *étoffes lamées* (v. 1), *serre* (v. 5), *verre* (v. 7), *bijoux* (v. 16), *coins d'or* (v. 25), *flambe* (v. 27), *diamanté* (v. 28). La phénoménologie du noir et blanc affecte aussi les comparants et métaphorisants: *visions pâles qu'enfante l'ombre* (v. 13), *splendeur* (v. 23), *ténébreux* (v. 32). Sous cet aspect il y a homologie avec les notations visuelles appartenant à l'ordre naturel: *crinière sombre* (v. 15), *renoncule* (v. 17), *dents* (v. 51). La comparaison atmosphérique du *crépuscule* (v. 19) apporte elle aussi une lumière vacillante. Ce moment de transition est ici d'autant plus celui (topique) de

la mort qu'il est le comparant incolore d'un œil exorbité (v. 19: *regard vague et blanc*). Rien n'interdit de fonder la comparaison métonymiquement, de situer le moment d'énonciation – ou celui du drame – vers le soir.

Mais ce sont les notions tactiles autant que les notions visuelles qui créent l'impression de *chambre* (v. 5) close. Dès le deuxième vers *des meubles voluptueux* encombrent la pièce. La première strophe aussi dresse *marbres* et *tableaux* (v. 3) dans leur verticalité. Le sujet n'étant pas spécifié, les peintures meublent la pièce de surfaces plates dont on n'imagine guère la profondeur perspectiviste. C'est aussi supprimer une possibilité d'ouverture de la chambre par l'imaginaire. Ainsi le *regard* qui, quoique éteint, s'*échappe* (vv. 19-20) encore de la morte, se trouve mis en échec: *vague et blanc* (v. 19), non vectorisé faute de pupille, il montre l'impossibilité de délimiter les contours de la pièce et donc de s'en évader. La draperie renforce l'impression de sourdine et d'emprisonnement. L'étalage de tissus (v. 1: *étoffes*, v. 3: *robes*, v. 4 et v. 36: *plis*, v. 10: *oreiller*, v. 11: *toile*, v. 21: *lit*, v. 36: *rideaux*) semble voiler la pièce de fétiches textiles.

Ce sont *Des désirs errants et perdus* (v. 44) que la morte a exaucés dans l'hypothèse de la XI^e^ strophe. Comprenons: il s'agit là de la perspective œdipienne du sujet poétique. Par contre dans celle de l'*époux* (v. 57 – terme généalogique) le désir pour la morte est légitime. *L'immensité de son désir* (v. 48) par son exclusivité s'accorde bien à cette figure de père que Freud indique dans l'auteur de la décollation. Ainsi la contradiction entre *homme vindicatif* (v. 45) pourtant *fidèle, / Et constant jusques à la mort* (vv. 59-60) se «résout»: il y aurait, dans un deuxième temps, identification du Je poétique à l'*époux*. C'est ce triangle œdipien qui explique aussi que la morte d'une part donne l'*amour* (v. 32) et que d'autre part elle rencontre le *désir* (v. 44 et v. 48). Ce heurt entre agapé et libido se reflète dans l'isotopie quantitative (v. 46: *tant* – v. 48: *immensité*): c'est le désir incestueux que *Malgré tant d'amour* (v. 46) elle ne saurait *assouvir* (v. 46). La strophe XI, qui évoque l'hypothèse de l'union interdite, dégrade le sujet masculin à l'état d'animalité pulsionnelle. C'est ce que signifie l'isotopie canine masculine (*mordus*, *meute*, *errants*). Elle a pour corrélatif du côté de la victime *complaisante* (v. 47) l'*âme exaspérée* (v. 41)

et *l'ennui* (v. 42) mortifère. Du dépit œdipien relève alors la répudiation de la femme idéale, déchue à *cadavre impur* (v. 49).

L'*époux* est absent: il *court le monde* (v. 57). L'anticipation du dernier vers va jusqu'à affirmer sa *mort*. C'est cette absence qui nous motive à éclairer «Une martyre» par la condition psychologique de l'auteur[8]: on sait que l'identification au père décédé exemptait Baudelaire de sa culpabilité œdipienne en le poussant dans un rôle hamletien par rapport au second mari de la mère. Un reflet de ce rôle est donné par la théâtralité du poème. Quant à la solidarité entre le Je poétique et l'*époux* «paternel», le regard désirant du sujet descripteur n'est qu'un relais postérieur du premier. S'ajoutent les oscillations tonales à l'intérieur de la partie dialogique. Dans les strophes XII et XIII, faites d'ordres et d'insultes (v. 49: *cadavre impur*, v. 51: *tête effrayante*), le sujet assume lui-même une attitude «vindicative» (v. 45: *L'homme vindicatif*) face au corps. L'exorcisation de la menace de castration par contre (strophe XIII) semble conduire, dans les deux strophes finales, au renoncement œdipien. Preuve en est l'attitude en définitive conciliante face à l'*époux*. Le retrait de l'investissement œdipien, tout en liquidant la menace de castration, néanmoins conduit tragiquement à la *mort (explicit)*, ce qui semble cohérent avec la biographie sentimentale de l'auteur.

A ce propos il importe de démêler le jeu des projections qui sous-tend le poème. Dans un premier temps nous avons vu la complicité du sujet poétique et des anges voyeurs et enfantins. Cette connivence reposait sur l'ubiquité et l'invisibilité. La clôture du lieu confère en effet au regard descripteur un statut ambigu: il a le pouvoir de voir soit à l'intérieur de la *chambre* posée par les deux premières strophes, soit *loin* (vv. 53-54) dans *le monde* sur lequel s'ouvrent les deux strophes liminaires correspondantes.

Mais cette omniprésence spatiale concrétise aussi l'entente du Je parlant soit avec les acteurs du drame soit avec leurs juges. Par *son attitude* (v. 31) l'objet féminin relaie en effet le désir du sujet masculin aux *yeux provocateurs* (v. 31). D'autre

[8] Pour laquelle cf. John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, la Baconnière, «Etudes baudelairiennes», 1982, pp. 129-130.

part le regard descripteur ne fait que précéder le groupe en tant que témoin privilégié. Mais aussi les anges déchus (v. 35: *mauvais*) par leur multiplicité anonyme (v. 35: *l'essaim*) anticipent l'inspection par le *monde railleur* et la *foule impure* (v. 53). Voire par les *magistrats curieux* (v. 54). En même temps ces démons participent à la débauche des amants: il y a concordance lexicale entre la *coupable joie* (v. 33) des époux et les témoins angéliques dont l'essaim *se réjouissait* (v. 35). En outre, les *mauvais anges* partagent le comportement de culpabilité et de fuite propre aux amants: possédé par des *désirs errants et perdus*, le meurtrier *court le monde* (v. 57).

L'accord final donné à l'*époux* ouvre (dans la contiguïté textuelle) sur le *monde* social (vv. 53-54). C'est dire que le sujet poétique se fait médiateur entre les acteurs du drame et la collectivité devant laquelle le poème témoigne. La proximité chronologique et spatiale du locuteur avec les amants matérialise la conscience de son identité avec leurs désirs mortifères. C'est cette conscience avouée qui rend crédible sa dénonciation. Celle-ci consiste à mettre en évidence la solidarité entre les justiciers et le meurtrier, c'est-à-dire l'universalité de la faute. La *foule impure* (v. 53) en effet, dans l'économie lexicale du texte, n'est pas différente du *cadavre impur* (v. 49). Mais contrairement au locuteur, les *curieux* (v. 54) et les *railleur*[s] (v. 53) font preuve d'impiété. Et l'*homme vindicatif*, à son tour *fidèle, / Et constant jusques à la mort,* met à jour cette loyauté qui fait défaut à la justice.

La rupture de l'isotopie énonciative reflète le parcours initiatique accompli par le Je poétique. La forme monologale des strophes I à IX, à fonction purement descriptive, se brise en effet au début de la X^e^ strophe avec l'apparition d'un connecteur contrargumentatif (*Et cependant*). L'interaction verbale qui s'ouvre ici divise d'abord le sujet à son intérieur, ce que marque le tiret écartant les deux hémistiches du vers 41. Si la forme discursive du dernier tiers du poème continue à être monologale, le discours néanmoins simule dès la strophe XII une interlocution avec la morte. Fonction dialogique qu'attestent des phénomènes conatifs (interpellations), et, sur le plan du signifiant, le type syntaxique de phrase: de déclaratif dans les deux premiers tiers il devient interrogatif, puis exclamatif à la fin.

## 3. *Ekphrasis et blason*

Le fétichisme baudelairien s'offre à nous sous forme de texte. Le processus de médiation est même double, étant donnée la double mise en abîme du poème par le *Dessin* qu'il comporte en son sous-titre, *Dessin* qui à son tour représente des *tableaux* (v. 3)[9]. Baudelaire met à distance l'objet de la fascination fétichiste en combinant deux procédés traditionnels de la description littéraire, l'ekphrasis et le blason. Ce dernier repose d'abord sur le montage d'entités sélectives constituant l'objet référentiel, le *cadavre sans tête* (v. 9). Mais devant ce référent s'interpose l'écran iconique. Ainsi le glissement du texte au *Dessin* recouvre-t-il un élargissement du représenté (vers sa totalité) alors que dans le sens inverse on aura restriction de la référence objectale. Cette médiation sert aussi la pudeur et le respect des conventions représentatives. Par exemple la mention de la région corporelle, *le tronc nu* (v. 21), ne désigne qu'indirectement les parties génitales de la femme, et en crée en même temps la visibilité picturale. L'organe sexuel reste innommé du fait de l'ekphrasis, mais à la lecture on le suppose présent sur le *Dessin*.

C'est le principe du blason même, qui permet à Baudelaire de contourner la censure sur la nomination. En effet, sur le paradigme analytique et descriptif[10] se greffent par définition des amplifications comparatives et métaphoriques. Si Baudelaire détaille le corps féminin selon les

[9] Le paradigme pictural est consistant: *Dessin*, *maître*, v. 3: *marbres*, *tableaux*, v. 11: *toile*, v. 13: *visions*, v. 24: *nature*, v. 29: *aspect*, v. 30: *portrait*, v. 57: *forme*. Remarquons que la mise à distance est même triple, dans la mesure où le sujet du *Dessin* reçoit l'analogie des *visions pâles* (v. 13).

[10] Le support analytique, comme le veut la tradition, procède du haut vers le bas, et du physique au moral: la vue d'ensemble (v. 9: *Un cadavre sans tête*) introduit la «descriptio extrinseca» (v. 15: *tête* – v. 15: *crinière* – v. 19: *regard* – v. 20: *yeux* – v. 21: *tronc* – v. 25: *jambe* – v. 38: *épaule* – v. 39: *hanche* et *taille*). Suit un portrait «moral» (v. 41: *âme* – v. 42: *ses sens* – v. 46: *tant d'amour*) qui est intercalé dans la description physique (v. 47: *chair* – v. 49: *tresses roides* – v. 50: *bras* – v. 51: *tête* – v. 51: *dents*). On notera que la vision globale qui conclut de façon spéculaire la description substitue au corps mort du début (v. 9: *cadavre*) un être tiré du néant (v. 55: *créature*).

canons de la beauté les plus accrédités – chevelure, yeux, dents, ellipse des parties érotiques – les interprétations analogiques liquident cependant la variation générique au profit de l'heuristique. C'est le point d'ancrage d'une interprétation freudienne.

Baudelaire indique sa volonté de désignation médiate en spécifiant, dès le sous-titre, l'anonymat de l'«énonciateur» pictural. Que ce dernier soit fictif, preuve en est l'identité formelle (verbale) du poème avec les écrits méta-artistiques consacrés à Delacroix[11]:

> Cette Mélancolie respire jusque dans les «Femmes d'Alger», son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse.

Non seulement «Les femmes d'Alger» sont décrites dans les mêmes termes que l'intérieur d'«Une martyre», mais encore Baudelaire perçoit déjà dans le tableau un *petit poème* latent qui évidemment désigne sa propre prose. En s'appropriant Delacroix de façon idiosyncrasique, Baudelaire crée formes et contenus représentés par «Une martyre».

Une superposition avec «Les Phares» (*Les Fleurs du mal* VI) suggère également qu'«Une martyre» n'est rien d'autre qu'un «Delacroix vu par Baudelaire». En effet, les deux poèmes se présentent «à la manière de Delacroix». Tout d'abord par le chromatisme topique dans Baudelaire: *sang – Ombragé – vert* («Les Phares», vv. 29-30) et *sang rouge – pré – visions pâles – ombre* («Une martyre», vv. 11-13). Le *lac de sang hanté de mauvais anges* («Les Phares», v. 29) évoque l'image du *cadavre sans tête* [qui] *épanche, comme un fleuve [...] un sang rouge* (vv. 9-11). «Une martyre» en d'autres termes porte si loin la constance ekphrastique de l'auteur que le poème peut parfaitement se passer de support pictural.

[11] Cf. «Eugène Delacroix», dans *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, vol. II, p. 440.

Le poème même formule de façon implicite le passage que Baudelaire accomplit du fantasme de castration vers la création: le sang versé (v. 9: *épanche*) par la morte désaltère une *toile* (v. 11), qui réalistement est ancrée en tant que matière de *l'oreiller* (v. 10). Matière trop fruste et inadéquate au milieu esthétisant pour ne pas rappeler la valeur métapicturale du terme. *Toile* signifie «texte», étant donné la double mise en abîme du *Dessin* par les *tableaux* et du poème par le *Dessin*. Le délit passionnel alimentant le poème, la création artistique se voit homologuée à *un pré*. De la nature le poème a *l'avidité*, l'égoïsme impitoyable face aux morts. Pas tout à fait: la *toile* du poème *s'abreuve* du sang du crime de la même manière que l'artiste est amant à *assouvir* (v. 46). Il resterait *fidèle* à sa créature (v. 55) en lui consacrant le poème, *tombeau mystérieux* (v. 56).

En conclusion, «Une martyre» délaisse, comme l'*époux* dont le poème met en scène le progrès (au sens littéral du mot: *Ton époux court le monde*, v. 57), le *cadavre impur* (v. 49), objet fétichiste, pour s'emparer de la *forme immortelle* (v. 57), du pouvoir de sublimation.

*Dagmar Wieser*
Université de Berne