**Entre le « vous » et le « je » cet objet macabre**

Intervention poétique-érotique dans « Une Charogne »

by Doyle Calhoun

***Introduction***

Comment penser la charogne de Baudelaire comme, à la fois, terrain de séduction, ou du discours amoureux ; lieu de confrontation avec le grotesque, ce qui est décidément *apoétique*; et épreuve, ou mise en œuvre, des processus poétiques? L’objet macabre du regard Baudelairien dans « Une Charogne » devient nœud complexe de ces plusieurs fils d’enquête que l’on a peine à démêler. La focalisation intense accordée à la carcasse— focalisation qui donne à l’objet examiné un aspect quasi-épiphane— insiste sur la centralité de l’image lugubre. Mais cette image insiste, à son tour, sur la virtuosité du poète— et son rôle comme médiateur de l’expérience esthétique— qui est en train de successivement construire, déconstruire, et reconstruire son tableau verbal. On peut ainsi lire la charogne selon plusieurs plans interprétatifs, en la considérant en tant que champ érotique, champ métaphysique, et champ (méta-)poétique.

***La charogne érotisée***

On ne devrait pas oublier que dès le premier impératif, dès la première appellation périphrastique du poème— *Rappelez-vous… mon âme*— on est inscrit dans un discours amoureux, une scène de séduction qui se déroule entre deux amants : entre celui qui tient la parole— le « je » de l’avant-dernier vers, le « je » du poète— et celle à qui la parole s’adresse. On entend sans doute des échos de la séduction ronsardienne— *Mignonne, allons voir si la rose…—* surtout dans les vocatives lyriques (*étoile de mes yeux, ô la reine des grâces*), les verbes aux impératifs (*dites à la vermine*), et le leitmotiv de *carpe diem*. Mais Baudelaire semble offrir dans ce poème une réécriture, ou au moins une déstabilisation, de cet intertexte de séduction ronsardienne, car l’objet érotisé, esthétisé— ce qui sert comme démonstration concrète de la mortalité— n’est ni la femme ni la nature ; c’est le laid. Et la séduction poursuivie par le poète est une séduction qui s’en sert de ce laid.

La thématique de la séduction se fait sentir tôt dans le poème (la charogne est initialement invoquée sur son lit de mort, « semé de cailloux », qui double comme lit conjugale), et elle se développe dans les strophes qui suivent. La comparaison de la charogne à « une femme lubrique » avec  ses « jambes en l’air » la sexualise explicitement. Sa rigidité cadavérique, cette *rigor mortis* du corps pétrifié, est transformée en signe de la prostituée, emblème de la femme déchue. Baudelaire présente une charogne vénale, empressée au coït. Elle est exposée (v. 9), ouverte et nonchalante (v. 7), en train de s’épanouir (v. 14) avant le regard du poète— le regard masculin et phallocentrique qui la surveille, qui la fétichise, qui va jusqu’à la pénétrer.

Les mouvements des mouches et des larves le long du corps renforcent l’érotisation du cadavre. La charogne est ravie d’insectes— mangée, dévorée de baisers (v. 46) — qui bourdonnent sur sa chair avec un appétit sexuel, et qui y forniquent, et y « multiplient » (v. 24) eux-mêmes. Baudelaire rapporte ce ravissement insecte en termes d’une conquête sexuelle. Les animations et le bourdonnement des insectes évoquent les mouvements rythmiques du coït, que Baudelaire décrit d’abord en termes des vagues de plaisir :

Tout cela descendait, montait comme une vague,

Ou s'élançait en pétillant ;

On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,

Vivait en se multipliant. (v. 21–24)

(vers dont la syntaxe elle-même crée un balancement classique en positionnant les imparfaits de chaque hémistiche— *descendait, montait*—autour de la césure) et, ensuite, en termes des gestes itératifs du vanneur :

Et ce monde rendait une étrange musique,

Comme l'eau courante et le vent,

Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique

Agite et tourne dans son van. (v. 25– 28)

Même la puanteur est convertie en effet sexuel, communiquée en termes de jouissance, d’une extase insupportable : « vous vous crûtes vous évanouir » (v. 12).

Ainsi, la charogne devient une sorte de réceptacle pour les fantasmes sexuels du poète. Il projette ses désirs sur l’objet « infâme » en créant un champ lexical de l’érotique, ce qui sert la double fonction d’animer, et esthétiser, la forme grotesque du cadavre et d’exciter la femme adressée à l’amour.

***La charogne comme champ déictique, métaphysique***

Le poème s'organise autour d’un paradigme de pronoms déictiques qui mettent en relief certaines considérations déictiques et métaphysiques : en particulier, la subjectivité et l’altérité, le contraste entre le sujet-parlant et l’objet délocutif. En triangulant le premier, deuxième, et troisième personnes le poème tient en tension ces relations. Le discours se partage entre :

* + - celui qui tient la parole : le « je » du poète-narrateur qui s’efface dans le texte (on attend le « je » jusqu'à la dernière strophe) mais qui est présent en tant qu’agent implicite des verbes à l’impératif et qui est co-indicé avec les pronoms possessifs *ma, mon*…
    - … qui s’appliquent à celle à qui la parole s’adresse : le « vous » de la femme adressée, aussi présent en tant que vocatif périphrastique (« mon âme », « soleil de ma nature », et ainsi de suite) ;
    - le « nous » inclusif du premier vers qui englobe le « vous » et le « je », et qui est repris à la neuvième strophe[[1]](#footnote-1);
    - et, finalement, l’objet hors du système déictique : « la charogne », qui ne se manifeste jamais en tant que référence pronominale ou anaphorique.

Cette distribution de référence pronominale semble nier la relation entre le « vous », le « je », et l’objet infâme en même temps que la charogne est anthropomorphisée. Elle est humanisée en tant qu’elle peut figurer comme objet érotique, mais elle est privée de la grammaire pronominale des humains. La charogne et ses substitués (*cette pourriture, cette carcasse superbe, etc.*) figurent exclusivement aux cas obliques ; elles sont toujours situées comme l’objet direct du verbe, ou poussées aux marges de la phrase comme complément prépositionnel. Cette situation liminale attribué à la charogne par la grammaire du poème contribue à son état, au niveau référentiel, *exophore.* La charogne est la personne délocutive­, à la fois circonscrite dans le dialogue et hors du système de référence interlocutif. Elle devient objet-sujet, sujet non-parlant, non-personne : une sorte de *tout autre* ou *plus-que-l’autre* qui intervient dans le discours comme externalisation ou matérialisation de la mortalité latente dans les deux interlocuteurs.

***Le souvenir, l’œil poétique et le narratif masculin***

Le poète-artiste et le discours méta-poétique entrent explicitement dans le poème dans la huitième strophe, réplique qui semble interrompre ou briser le tableau macabre qui dominait le discours jusqu’à ce point :

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,

Une ébauche lente à venir,

Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève

Seulement par le souvenir. (v. 29–32)

Ici on voit le poème mise sous rature— *les formes s’effacaient*— ou toujours en train d’être construite : *une ébauche* pas encore abordée. Baudelaire s’en sert du vocabulaire de peintre, mais on comprend bien que cet « artiste » qui reconstruit une image, *une nature morte*, par le souvenir existe dans le poème en tant que trope pour le poète lui-même.

Car « le souvenir » renvoie le lecteur au *rappel* du premier vers, qui marque l’entrée dans un tableau vivant reconstruit de la mémoire du poète, pour la femme. Ce narratif visuel se déroule dans une temporalité soigneusement construite et organisée par le poète. Le portrait de la charogne est raconté au passé, à l’imparfait (*ouvrait, sortaient, regardait*) tandis que les actions des interlocuteurs sont au passé simple (*nous vîmes, vous crûtes*). Les dernières strophes qui forment la démonstration de la mortalité ou la morale ronsardienne sont au futur (*vous serez*). L’acte d’écriture, de composition poétique, dans la dernière strophe ponctue cette temporalité. Il est raconté au temps terminatif, au passé composé (*j’ai gardé*), ce qui semble insister sur la permanence de la poésie (et le pouvoir du poète) à la différence de la pourriture de la charogne et la jeunesse éphémère de la femme. Ainsi le poète se situe comme médiateur de l’expérience esthétique, qui est aussi une expérience temporelle : une *analepse* ou revenir-en-arrière soutenue et opérée par le poète.

Le pouvoir du regard poétique est souligné davantage dans le vocabulaire de la perception qui domine dans les premières quatre strophes. Dans le premier vers la charogne est évoquée indirectement comme l’objet direct du verbe *vîmes* ; dès ce premier vers, on est dans le cadre visuel, engagé dans une question de *voir* et *d’être vu(e)*. L’œil poétique est redoublé dans les strophes suivantes comme les voyeurs planétaires (et masculins) : le soleil qui *rayonne* fixement sur la charogne ; le ciel qui la *regarde*.

Il est important de noter que ce regard du poète–– et le regard de ses substitués— est un regard masculin, et que le cadre défini par ce regard, le narratif que cet œil (re-)construit, sont des produits du regard masculin. On peut— *on devrait*— problématiser ce regard qui prend comme objet charogne féminisée et érotisée, que le poète engage dans, ou met au service de, son discours de séduction. Un discours dans lequel les lacunes sont exclusivement les silences féminines et cadavériques. Cet œil masculin est aussi un œil *dé*-constructif, un regard qui déconstruit— un regard qui fragmente et *décompose* (v. 48) successivement sa visée : *charogne* (v. 3) *🡪 carcasse* (v. 13) 🡪 *squelette* (v. 35) 🡪*ossements* (v. 44). Ce processus de déconstruction est mis en tension avec les aspects reconstructifs du poème— le fait que le poète recrée une scène par le souvenir— et sa forme compacte : des strophes bien travaillées, classiquement construites, vers qui alternent entre alexandrin et octosyllabes. Cette perfection au niveau formel reste en contraste avec la décompositionvisuelle et physique dans le texte.

***Conclusion***

Ainsi la charogne dans ce poème de Baudelaire marque une déstabilisation de l’objet poétique traditionnel en plusieurs sens. Non seulement demande-t-elle d’être lue au niveau de l’érotique, du métaphysique, et du méta-poétique, mais elle semble insister sur l’impossibilité de démêler ces lectures l’une de l’autre. Elle intervient dans le discours amoureux, et au lieu de profaner ce discours elle le modernise : elle devient épreuve de la poésie elle-même en tant que le poète peut la sublimer, l’élever— en tant qu’il peut extraire le beau du laid, le poétique de l’apoétique.

1. On peut lire ce « nous » de la neuvième strophe— qui est objet direct du regard de la chienne inquiète— soit comme « nous » exclusif (ça veut dire, « nous » qui réfère aux deux interlocuteurs à la différence de la charogne et la chienne), soit comme « nous » inclusif  (pronom qui inclut le «vous », le « je », et la charogne, et qui exclut la chienne distante); les limites du champ de référence reste ambiguë. [↑](#footnote-ref-1)