

«Les Chats» de Baudelaire: retour aux *Fleurs du mal*

Jean-Claude Susini
Université de Toronto

La guerre des *Chats* a soulevé tant de poussière qu'on a presque oublié que ce quatorzain figure dans un recueil dont la cohérence n'est plus à démontrer.

Pour Claude Pichois, dont le coup de patte agacé (mis au compte, il est vrai, d'hypothétiques «esprits chagrins») expédie les écorcheurs de tout poil,¹ la cohérence des *Fleurs du mal* se confirme dans *Le Voyage*. La pièce finale du livre (édition de 1861) «va conférer un sens (rétroactif) à tout ce recueil.»² *Le Voyage* serait donc non seulement clef de voûte du monument, portant inscrite l'ultime et inévitable réponse (le seul voyage viable c'est — sans jeu de mots — la mort, seule capable d'étancher la soif de nouveauté), mais aussi clef — tout court (parmi d'autres, s'entend, mais obligeamment tendue au lecteur), du contenu thématique de l'oeuvre.

«Cette pièce [...] est capitale — précise Pichois. Même si les béquilles de la rhétorique s'y laissent parfois entrevoir, elle appartient à la dernière grande période créatrice de Baudelaire [...]. [...] nombre de thèmes des poèmes précédents s'y rassemblent en un bouquet [...].» Et plus loin: «*Les Fleurs du mal* se ferment donc en 1861 sur la double postulation de Dieu et de Satan [...]. Ce poème est bien un microcosme des *Fleurs du mal*: la plupart des thèmes s'y retrouvent, comme en l'esprit d'un homme qui se noie, dit-on, repasse instantanément le film d'une existence: l'enfance, les images, la mer et le navire, la musique, le souvenir [...].»³

Dans son commentaire du *Voyage*, Pichois nous renvoie donc à une bonne quinzaine de poèmes du recueil. Ainsi, quand Baudelaire énonce (de façon fort rhétorique, assurément), le dilemme errance-sédentarité⁴, le critique n'a faute de nous renvoyer aux *Hiboux*, où la leçon d'ataraxie s'exprime en termes non moins rhétoriques que dans *Le Voyage*: («Leur attitude au sage enseigne» etc.). Il aurait pu, tout aussi bien, nous aiguiller vers les deux premières strophes des *Phares*,⁵ où l'image quasi bouddhique des anges au «doux sourire» et celles, également atemporelles, du «miroir profond» et surtout des «glaciers», érigent Léonard de Vinci en antidote de Rubens «où la vie afflue

et s'agite sans cesse.» Faut-il, avec Pichois, estimer que la vitalité de Rubens «compense,» aux yeux de Baudelaire, une «sensualité excessive?»⁶ C'est tout autant de la *vitalité* elle-même que le texte dénonce l'excès. L'emploi du verbe «s'agiter,» aggravé de la locution adverbiale «sans cesse,» trahit, pour le moins, quelque impatience à l'égard d'un vain tumulte (pour parler comme les *Hiboux* de la pièce LXVII). L'agitation est gaspillage, dissipation. On sait combien ce travers indispose le poète, dont les *Journaux intimes* ressassent inlassablement et impitoyablement le souci de *concentration*.⁷ S'il fallait, enfin, ajouter au débat sur l'ordre de présentation des Maîtres dans *Les Phares*, on pourrait arguer que Baudelaire entame son poème — véritable catalogue des interrogations humaines — en posant ce dilemme fondamental du bon usage du temps, tel qu'il sera repris dans *Le Voyage*: frénésie (politique de «la toupie,» de «la boule») ou *glaciation* (au sens mallarméen du terme, c'est-à-dire exorcisme du débordement estival), ce dilemme pouvant s'entendre de multiples façons et en particulier dans la perspective du geste poétique (voir Valéry: «La poésie est une émotion dont on se souvient dans la tranquillité.»)

Il serait donc licite de considérer *Les Phares* comme la seconde «préface» du livre, *Au lecteur* étant la première. Plus précisément, *Au lecteur*, poème essentiellement polémique, donne le «ton.» *Les Phares*, poème didactique (entre autres vertus, bien sûr), énumère les «rubriques,» tandis que *Le Voyage* joue à la fois le rôle de point d'orgue et de bilan. Un tel regroupement, tentation permanente dans *Les Fleurs*, ne fait que dégager la composition «en bouquet» dont parle Pichois, dans toute la *force* tautologique des termes (recueil = *recollectio* = florilège, bouquet).

Revenons aux *Hiboux* pour constater que, dans les deux éditions de 1857 et de 1861, le poème suit immédiatement *Les Chats*, qui dispense la même leçon d'ataraxie, mais sur un ton très peu rhétorique ou, en tout cas, par le biais d'une pédagogie mitigée de laxisme et de sensualité. Le rapport maître-disciple, nettement établi dans *Les Hiboux* (le docte hibou, le sage attentif) se retrouve dans *Les Chats* (le chat-sphinx et ses adorateurs), si le souci d'exemplarité s'y fait plus discret. Dans les deux cas la démarche est essentiellement didactique, là sur le mode orthodoxe (le hibou n'est autre que la chouette mythologique, masculinisée par syncrétisme avec l'archétype du vieux sage ou peut-être, tout simplement, parce que Baudelaire répugne à mettre la sagesse au féminin), ici en termes plus spécifiquement baudelairiens: loin de sorbonniser, le chat «enseigne» avec la nonchalance du dandy.

Il y a une incontestable continuité entre *Les Chats* et *Les Hiboux*, à partir de laquelle on voit s'esquisser un bestiaire de l'ataraxie, dont une variable importante serait donc la nature de la stratégie didactique, réglée sur la personnalité du maître. Ainsi, la huitième strophe du *Voyage*⁸ dénonce une aberration (la bougeotte) contraire non seulement à l'enseignement — scolastique — des hiboux mais aussi à celui — dilettante — des chats. Ajoutons pour mémoire que les nombreuses analogies signalées entre *Les Chats* et *La Beauté*⁹ révèlent une pédagogie médiane entre celle du hibou et celle du chat: la Beauté ne se prive pas de péroter ex cathedra («Je suis belle, ô mortels...») mais — un peu à la façon des camelots de Dieu sous le regard de la caméra — use d'un gadget

pédagogique particulièrement pernicieux: ses yeux, ses «larges yeux» qui fascinent les poètes et les incitent à consumer «leurs jours en d'austères études.» On verra l'importance des yeux dans l'enseignement des chats.

Les Fleurs du mal nous fournissent maint exemple du dilemme agitation-ataraxie. Selon les vicissitudes du spleen et les aléas de la volonté, ces deux attitudes extrêmes seront présentées — sans grande surprise — tantôt comme des impasses (humeur classique, phobie de l'hubris et de la déperdition) tantôt comme des moyens d'accès à un absolu (humeur romantique, besoin paroxystique). Ainsi, l'ataraxie prônée dans *La Beauté* s'assortit de l'image de la pierre, gage d'équilibre et de pérennité («Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre»), reprise, mais sur le mode pessimiste, dans *Spleen LXXVI*, à travers celle du «vieux sphinx» et du «granit entouré d'une vague épouvante»: la pétrification permet d'échapper au devenir, ré-harmonise «les lignes» déplacées par le mouvement, mais n'en est pas moins échec des entreprises terrestres. Le granit, roche pyromorphique, fixe le souvenir *épouvantable* d'une ère de cataclysmes. Il est aussi la forme superlative du minéral, comme dans l'expression un *coeur de granit* (comparée à un *coeur de pierre*). Mais la «pierre,» surtout en poésie, peut figurer la pierre précieuse et s'intègre donc volontiers dans un discours esthétique. Bref il y a, selon l'humeur, prise d'éternité, gemmification ou bien sclérose, fossilisation, etc... ou tout cela à la fois. Le rhéteur, dans *Spleen LXXVI*, n'est plus qu'un «vieux sphinx ignoré» voué à l'élégie.¹⁰

De même, l'agitation perpétuelle est, selon les besoins, signe de désarroi (Voir, dans *Spleen LXXVIII*, «esprits errants et sans patrie»: image de l'âme en peine, présente également dans *Spleen LXXV* où «l'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière» tandis que le chat du poète — et de gouttière sans doute — «agite sans repos son corps maigre et galeux») ou refus d'abdiquer sa liberté, quête inlassable du rêve impossible, comme dans le poème qui, nous le verrons, réplique à la leçon d'ataraxie (exemplaire) des *Chats*, à savoir *Bohémiens en voyage*. En somme, l'antithèse joue sur deux justifications de l'errance: celle du chevalier, celle de l'âme privée de repos (voir, pour cette dernière, les *Spleen LXXV* et *LXXVIII*), sans détriment des nécessaires confluences.

L'originalité de Baudelaire, dans l'élaboration de la dialectique agitation-ataraxie, est d'abord d'avoir investi l'idéal d'ataraxie dans un bestiaire cohérent mais diversifié (le docte hibou et le chat-dandy: au coeur même d'une option identique s'ouvre une nouvelle dialectique *en abyme*, didactique celle-ci) puis, paradoxalement, d'avoir opposé l'idéal d'ataraxie et celui de mouvance à travers deux «animaux» très ressemblants: le chat et le bohémien. Nous verrons plus tard que les analogies entre le chat et le «migrateur» s'imposent à la lecture des *Chats* et de *Bohémiens en voyage*. Rappelons auparavant que l'impact d'une dialectique est proportionnel à la *sournoiserie* de sa mise en chantier: dans un premier temps, le dialecticien roué exhibe d'évidentes analogies (trop évidentes même, s'il se peut) entre les principes qu'il va bientôt opposer. La technique s'apparente au chiasme et triomphe, bien sûr, dans la maïeutique de Socrate. Elle permet en outre au manipulateur de se réserver une porte de sortie si la dialectique doit aboutir à un constat d'échec (équivalences des options). Les analogies superficielles dégagées en prémices pourront alors s'étoffer et corroborer, par effet boomerang, la

fatalité du *dead end*. C'est précisément une des conclusions du *Voyage* (la plus explicite, la mieux *béquillée* en tout cas), lorsque Baudelaire se déclare incompetent dans la querelle bougeotte-sédentarité et laisse au lecteur (celui-là même qu'il apostrophait en préambule des *Fleurs*) le dernier mot. Mais cette leçon est d'autant plus convaincante qu'au lieu de renvoyer dos à dos un marginal (le bohémien) et un rhétoricien de la pire espèce (le hibou), c'est-à-dire de confronter l'artiste «maudit» à un *système* qui lui soit étranger (l'étalon classique), elle perpétue le dilemme (et donc le désarroi) entre deux attitudes extrêmes incarnées néanmoins par deux «personnages» tout aussi indigènes au recueil l'un que l'autre, par la grâce de la double postulation. Bref, le conflit s'intériorise, là où la seule antithèse hibou-bohémien n'aurait signalé qu'une banale inadéquation à un milieu dogmatique et doctoral. En opposant le chat au bohémien, Baudelaire choisit le face-à-face avec lui-même. En fait, le dandy se heurte au dandy: il y a chez le bohémien, la même réticence à s'expliquer que chez le chat. Mais nous n'en sommes pas encore là. Sans préjuger de l'issue dialectique (choix ou constat d'équivalence), constatons d'abord que Baudelaire multiplie les analogies entre chats et bohémiens, avant de signaler leurs différences de comportement. C'est de bonne guerre, meilleure encore si l'on cloisonne les analogies dans un espace gnomique hyper-galvaudé, dans un sapientiel plus qu'évident, dans une désespérante *endoxa* qui ait le don d'endormir la vigilance du lecteur et le rende éminemment vulnérable à la manipulation dialectique. Baudelaire établit donc un premier rapprochement chat-bohémien dans le plus humble des registres, celui de la vox populi, chose d'autant plus facile que chat et bohémien, volontiers saisis comme des excentriques, appellent le stéréotype. Le chat, animal domestique au sens étymologique (*domus*) se laisse difficilement domestiquer, si on entend par là une sujétion aveugle. Sa sédentarité est souvent ressentie comme de l'indifférence, voire une certaine arrogance vis-à-vis de son protecteur et maître. L'errance du bohémien est généralement perçue comme un danger pour la propriété privée¹¹ et parfois pour les personnes (les rapt d'enfant). Elle est souvent reçue comme une profession d'apatrisme: les bohémiens font songer aux «esprits errants et sans patrie» de *Spleen* (LXXVIII). Paradoxalement, c'est la sédentarité du chat qui l'expose au même grief: sa fidélité au territoire ne fait pas oublier son refus dédaigneux du *foyer*. Les gazettes nous gratifient régulièrement de touchantes histoires de félins réintégrant la demeure désertée par leurs maîtres, au terme de voyages épuisants, et dans l'état qu'on devine. Ajoutons à cela de plus vagues (et immémoriales) inquiétudes, liées en particulier aux affinités égyptiennes du bohémien et du chat (mystère, sorcellerie etc.), et nous voyons que le dilemme bougeotte-sédentarité ne pouvait s'inscrire au travers de deux espèces aussi voisines dans un a priori gnomique. Le hibou ne faisait vraiment pas l'affaire, de par ses répondants excessivement «humanistes», sa relative vacuité endoxale et sa pédagogie trop besogneuse pour favoriser la surprise dialectique.

Des chats et des bohémiens les prunelles sont remarquables: «ardentes» chez ceux-ci, «mystiques» chez ceux-là. Le contexte conforte l'analogie, par chassé-croisé: «pro-

phétique» (*Bohémiens* répond à «mystiques» (*Chats*), tandis que «étoiles» (*Chats*) fait écho à «ardentes» (*Bohémiens*).

La fin de *Bohémiens en voyage* reprend l'image des «prunelles ardentes» (vers 1) en octroyant métaphoriquement (semble-t-il) aux bohémiens une acuité visuelle nocturne qu'on ne saurait dénier aux chats. Mais l'emploi de la forme passive (l'empire des ténèbres «est ouvert» aux bohémiens) autorise tout aussi bien une lecture mythologique (il s'agirait d'un don de Cybèle) qu'une lecture physiologique, voire *transformiste*: les déplacements furtifs, nocturnes de préférence, auraient-ils provoqué chez ces gens-là une sorte de nyctalopie chronique ou même créé l'organe nécessaire, un quelconque *radar*? On sait enfin que la tradition prête au bohémien, comme au chat, un regard qui fascine et dérange. Les yeux du bohémien, clair azur dans un visage «cuivré par les soleils» (*Le Voyage*, vers 15), relèvent de l'imagerie populaire et réveillent des échos de chansonnette: «Une gueule toute noire, des carreaux tout bleus» chante Yves Montand de son «pote le gitan.»¹² Même chose pour le don de seconde vue (nous revenons à la nyctalopie métaphorique). Dans les poèmes qui nous intéressent, comme pour la sagesse populaire, le chat est impénétrable («sphinx») donc présumé pénétrant. La tribu bohémienne est «prophétique.» Certes, l'adjectif a des relents bibliques: le cortège des bohémiens, fascinant et famélique à souhait, rappelle ceux de l'Exode. Mais le dernier vers du poème, si riche que soit la polysémie des «ténèbres futures»,¹³ a au moins l'effet de sur-humaniser le regard du bohémien. Comme celui des chats, ce regard est outil magique, clef d'un au-delà. D'ailleurs, le principe de la clef est introduit de façon tout-à-fait explicite par le verbe «ouvrir» (vers 13 de *Bohémiens*) et, naturellement, par l'image du sphinx (vers 10 des *Chats*). Mais le regard est aussi outil pédagogique de persuasion: son intensité («ardentes», «étincelles»), sa charge émotive, gage apparent de sincérité («des yeux appesantis / Par le morne regret...») et ses répondants aristocratiques («des parcelles d'or») annoncent un message essentiel, commandent l'attention et favorisent la créance. Comme nous l'avons rappelé plus haut, certains de nos théosophes, ceux surtout dont la caméra fouille le jeu, possèdent à fond cette stratégie, tantôt sphinx mesmérissants, tantôt prophètes de grands chemins...

Chats et nomades ont en commun fierté (*Chats*, vers 8. *Bohémiens*, vers 3) et fécondité (les «reins féconds» des chats, le «trésor toujours prêt des mamelles pendantes» chez les bohémiennes). La fierté ne fait pas problème. Ici encore la sagesse populaire prévaut, aux fins que l'on sait. Disons seulement que le mot retrouve dans le texte sa pleine dénotation étymologique: sauvagerie, refus de la domestication, de la tutelle humaine. Le chat et le bohémien sont présentés comme des *ferae* (bêtes sauvages), tel le sphinx de *Spleen* (LXXVI) qui s'enferme dans son «humeur farouche» et ne cultive plus que sa moitié animale.

Notons ici un premier glissement du lieu commun vers la spécificité des *Fleurs du mal*, et le paradoxe qui s'ensuit: si le dandy a horreur du «naturel», il se cherche cependant des émules parmi les sauvages, les irréductibles. Baudelaire gomme peut-être le paradoxe (si tant est que le dandy daigne rendre des comptes) en s'identifiant de préférence au chat qui, tout en refusant le «servage», n'en est pas moins l'*ami* de l'être

humain. Mais pas de n'importe qui. Le savant, l'amoureux, et non sans réserves: la sagesse populaire (encore elle) voit dans le chat un *faux ami*, généralement distant, mais ne faisant pas fi des caresses (des *flatteries*, au sens premier du terme). Le dandy, de même, refuse en principe toute promiscuité avec ses semblables, mais n'a garde de trop s'éloigner d'eux, pour savourer (exploiter au besoin) la fascination que son exquise *fierté* exerce sur eux. Rappelons enfin que la vox populi, par rancoeur, taxe volontiers le chat de snobisme (ce qui revient à entériner son irréductibilité et à le reléguer aux rayons des objets de luxe).

Même glissement s'agissant de la fécondité: nous rejoignons ici un leitmotiv baudelairien, pour ne pas dire une hantise, celle de la difficulté créatrice, et son exorcisme: s'il est exact que les chats libèrent de l'électricité statique quand on les flatte à rebrousse-poil, il n'en reste pas moins que le rapprochement fécondité / étincelle relève de la plus banale imagerie de l'inspiration. Comme la lourde chevelure féminine qu'il suffit d'agiter «comme un mouchoir»¹⁴ pour qu'elle libère son *potentiel*, la fourrure du chat produit une décharge «magique» si elle est sollicitée à rebrousse-poil ou, si l'on veut, «à contre-caresse.» On le sait, les chats n'aiment guère ce genre de contact mais combien de nos semblables voudraient qu'on agite leur chevelure «comme un mouchoir?» Le geste évocateur d'inspiration est, dans les deux cas, foncièrement brutal. Dans son désir de s'approprier l'énergie de la physis, le poète n'hésite guère à malmenager cette dernière, surtout sous ses traits féminins (félins). Le sadisme de Baudelaire trouve ici un de ses plus communs alibis. On se reportera aux *Journaux intimes*¹⁵ où la femme est catégorisée parmi les agents d'évaporation. Source désirable et nécessaire de tendresse et d'inspiration, elle est haïe par là-même et pour la trop facile accoutumance à son «poison.» Mais surtout, désespérément «naturelle,»¹⁶ elle représente à la fois, aux yeux du créateur coincé — et du dandy, l'inépuisable fécondité de la physis et le génie du gaspillage. Caresser le chat à contre-poil, geste implicite dans *Les Chats*, remet en perspective «l'amour» qu'amoureux et savants (et aussi l'artiste, combinaison des deux) portent au félin: la surenchère érotique et la fringale de savoir (et l'horreur de la page blanche), poussés au paroxysme, exaspèrent la caresse et la font facilement dérapier.

L'image des mamelles *toujours* prêtes, dans *Bohémiens en voyage* n'est guère plus mystérieuse, en regard des obsessions baudelairiennes, sinon que l'adverbe «toujours» exorcise de surcroît les «éclipses» de la muse: l'inspiration devrait être mobilisable à souhait et d'intensité constante, un peu à la façon d'une pile électrique, pour 1) conférer au geste poétique jugé un peu *léger* par la vox populi («Le poète est chose légère,» ânonnent les grammairiens grecques) et par la tradition bourgeoise, les vertus rédemptrices de la *besogne* et 2) permettre à l'intelligence d'exercer sa vigilance, à l'abri des sautes de tension qui pourraient la faire disjoncter.

Chats et bohémiens sont les favoris d'une élite (les amoureux, les savants, Cybèle) et cherchent le désert (*Bohémiens*, v. 12. *Chats*, v.10). L'image du désert semble appeler, dans les deux poèmes, celle du sable (*Chats*, v.13. *Bohémiens*, v.9). Il n'y a cependant, ni dans *Les Chats* ni dans *Bohémiens en voyage*, menace de pétrification, bien au contraire. Le bohémien fait «fleurir le désert,» tandis que le chat-sphinx, loin de se replier dans la

morne et *granitique* solitude de *Spleen LXXIX* arbore des «reins féconds.»¹⁷ Les deux poèmes proposent, par l'image du désert, d'une part un aval didactique (don de prophétie, savoir immanent), de l'autre la promesse d'une création *quasi ab nihilo*: faire fleurir le désert c'est féconder la page blanche...

Comme nous l'avons avancé plus haut, chats et bohémiens participent d'un bestiaire baudelairien chargé d'illustrer la dialectique errance-sédentarisme, mais avec le minimum de rhétorique (tangibles du moins). Encore a-t-il fallu «animaliser» les bohémiens: la «tribu prophétique» emporte ses «petits» sur son dos, prenant ainsi des allures de meute. Les «mamelles pendantes» suggèrent, à la limite, la démarche de quadrupède, même si, selon le strict mot à mot, les hommes seuls vont à pied «le long des chariots où les leurs sont blottis» (mais alors que font les «petits» sur le dos des hommes? La vraisemblance cède ici le pas à l'intention zoomorphique).

Le rapprochement entre chats et bohémiens s'accuse par la démarche inverse, à savoir l'humanisation des chats, beaucoup moins surprenante dans une perspective didactique. On retiendra tout particulièrement l'image du «coursier» (*Chats*, vers 7: «L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres»), superbement équivoque. Chats et bohémiens, bien sûr, sont des créatures à vocation nocturne (voir le dernier vers de *Bohémiens*), en qui la sagesse populaire soupçonne donc un certain commerce du monde d'en bas, et cela justifie, dans *Les Chats*, le recours au poncif mythologique. Mais, dans le face-à-face chats/bohémien, force est de reconnaître que le mot «coursier» joue sur deux registres, l'humain et l'animal: le bohémien, *coureur* s'il en est, ne l'est pas seulement par goût du vagabondage. Présumé coupable par la vox populi, il est censément tenu de vivre «à la course.» Bref, tout se passe comme si bohémiens et chats jouaient des rôles interchangeable: sphinx (c'est à dire félin à tête humaine) ou membre d'une tribu / d'une meute, ils sont de la même trempe, celle des insaisissables.

Ils ont pourtant choisi deux attitudes diamétralement opposées: le chat est «sédentaire,» le bohémien «voyageur.» Ces deux attitudes, rappelons-le, sont évoquées dans le *Voyage*:

Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste; Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, Le temps! [...]

où les verbes «court» et «se tapit» reprennent très exactement l'errance du nomade et le repli du chat «frileux,» comme si Baudelaire, non content de rappeler ici une des lignes de force de son recueil, avait eu recours à l'auto-citation.

Dans *Le Voyage* et, partant, dans le recueil, la dialectique vagabondage vs. sédentarité ne saurait servir un seul propos. Le dilemme engendre naturellement, pourrait-on dire, son pluriel. Le voyage autorise la *découverte*, mais on peut aussi découvrir le monde en restant dans sa chambre, comme Xavier de Maistre. Il peut être ressenti comme une activité passablement redondante («Nous avons vu partout [...] / Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché»), ce qui enclenche deux interrogations, l'une poétique (l'artiste doit-il gaspiller son énergie à ressasser un vécu désolant? Mais a-t-il le droit de se

prévaloir de *l'ennui* pour se démarquer du monde qui l'entoure? Doit-il opter pour une solution médiane et, de sa fenêtre, jouer avec les nuages, qui proposent, eux, une fertile alternance — ou un commode syncrétisme — de fantasmagorie et de renvois au tangible?), l'autre d'ordre moral: si le péché devient «ennuyeux» (et ici il s'agit bien d'*ennui*, le grand ennemi du dandy, et non pas du pluriel *ennuis* qui, dans *Les Fleurs*, connote surtout le remords), en quoi diffère-t-il de la vertu et à quoi bon cultiver la différence? Enfin et surtout (si l'on voit un souci hiérarchique dans l'ordre des strophes), errance et sédentarité sont les deux usages extrêmes du temps, deux stratégies possibles vis-à-vis de ce tyran qui «du sang que nous versons croît et se multiplie» (*L'Ennemi*), deux façons pathétiques de conjurer l'hémorragie: l'immobilité totale (autrement dit, et à la limite, l'arrêt cardiaque comme seule solution hémostatique) et la fuite perpétuelle (l'illusion, si l'on veut, d'aller *plus vite que sa plaie* et d'éviter au moins d'alimenter ce «lac de sang» dont le poète s'épouvante dans *La Cloche fêlée*). bref deux *leurres* aisément traduisibles dans le langage de la sagesse populaire: d'un côté, la «course contre la montre» (comme celle du malheureux Ben Gazzara dans le feuilleton télévisé *Run for your life*), de l'autre, le souci de «ne pas faire de vagues,» préconisé par Diogène et Maurice Chevalier.

Première constatation: nos deux poèmes, *Les Chats* et *Bohémiens en voyage* sont solidement indexés au temps. Le premier s'inscrit entre les deux adjectifs «prophétique» et «futures,» ou, mieux encore, entre «hier» et «futures»: l'adverbe «hier,» reculant dans le passé la mise en route des bohémiens, dilate le temps du poème en répondant au point d'orgue du dernier vers par une sorte de point d'orgue inversé. Ce souci inflationnaire ne saurait surprendre chez Baudelaire. Mais si l'opium «creuse le temps,» le langage peut l'imiter en «bricolant» le temps grammatical, et pas seulement dans un but «musical.» Ici, le groupe sujet initial («La tribu prophétique aux prunelles ardentes»), mobilisant le vers entier et reculant du même coup l'apparition du prédicat, prépare un coup de théâtre: alors que le lecteur peut s'attendre raisonnablement (ou si l'on veut, *statistiquement*), surtout en début de poème, à un temps verbal «conventionnel» (présent, passé, futur), il est confronté à un passé (relativement) proche et moins ponctuel (pourquoi précisément «hier»?) que *parfait*, c'est-à-dire hypothéquant le présent. Traduisons ainsi: ce que nous découvrons, ce ne sont pas seulement des bohémiens surpris à un moment quelconque de leur voyage, ce sont des bohémiens qui cheminent *depuis* hier, peut-être même ont-ils passé la nuit sur les routes. Cet «épaississement» du temps augmente certes le pathétique de la scène, puisqu'il suggère l'usure du voyage. Mais il y a plus. Tout d'abord, la manipulation temporelle révèle une vérité aussi élémentaire qu'ineffable dans le discours «correct»: le nomade se définit par l'errance, il ne part jamais, *il est toujours déjà parti*. Ensuite, le souci de saturer le temps du poème (n'oublions pas les «ténèbres futures» du dernier vers) rend au principe de l'errance (accomplie ou rêvée) sa fonction essentielle: «occuper» le temps à outrance dans l'espoir de neutraliser son empire.

Dans *les Chats*, c'est la «mûre saison» des «amoureux fervents» et des «savants austères» qui retient l'attention. «Mûre» figure une plénitude dont les chats proposent

une image réconfortante, mais n'en implique pas moins une *urgence*: les solstices du cœur et de l'esprit annoncent le déclin. Or, que sont-ils chez Baudelaire sinon la double exigence de la création poétique, c'est-à-dire inspiration (étincelles, ferveur caniculaire) et *concentration*, cette dernière requérant le coup de froid, le fécond hiver mallarméen, sans parler de l'*hygiène* dont rêvent les *Journaux intimes*?

Que faire donc pour empêcher la déperdition, l'évaporation, la dissipation, la vaporisation, la dispersion (Baudelaire ne trouve pas assez de mots pour décrire sa hantise)? Les chats semblent suggérer à l'amoureux et au savant (désireux de perpétuer l'un sa ferveur, l'autre sa «concentration») et au poète (qui a besoin des deux) le principe d'une «explosante fixe,» d'un devenir suspendu en situation optimale de maturité (acuité de l'inspiration, parfaite maîtrise de l'outil). Illusion bien sûr, comme nous l'enseigne *Le Voyage*, mais le chat, double de l'amoureux, du savant et du poète, n'est en somme que l'aimable concrétisation d'un "wishful thinking."

C'est précisément cette lecture qui pourrait jeter une lueur sur un des moments les plus étonnants des *Chats*.

Que ces derniers, «amis de la science et de la volupté,» n'en cherchent pas moins «le silence et l'horreur des ténèbres,» voilà qui peut surprendre, sauf si on prend la peine de relire *Le Voyage*. La «leçon» d'ataraxie, censée distendre le temps et ainsi perpétuer la passion (des amoureux et des savants), absorber les à-coups du devenir (pour favoriser la lucidité dans le plaisir et dans la recherche — et dans le pétrissage de la matière poétique) se résorbe dans la néant. Certes, Le chat exemplifie la quête de l'explosante fixe mais assortit la leçon d'une clause qui l'obère singulièrement, pour ne pas parler de «sabotage» ou de «dispositif d'auto-destruction» tout à fait dans l'esprit du dandysme: il n'y a victoire sur le temps que dans la mort, soit que le «passage» éternise le paroxysme (voir *La Mort des amants*) soit que la mort ouvre sur une atemporalité qui rentabilise à la fois les deux options (errance et sédentarité). Ainsi — et c'est à peine un paradoxe si on se reporte à la leçon du *Voyage*, le chat-dandy (mais, justement, la dandy n'est autre que le Double impitoyablement lucide), sous couvert d'une leçon d'ataraxie, conduit subrepticement ses «amoureux» (= ses dupes) à envisager l'ultime voyage, de même que l'errance exemplaire du bohémien finit par se résorber dans une forme supérieure de sédentarité, définie par «l'empire *familier* des ténèbres futures.» Soulignons *familier* qui, parmi ses possibles connotations, ne saurait exclure un certain idéal de stabilité, de sécurité, tentation tout-à-fait concevable même chez le nomade le plus endurci. Inversement, les ténèbres recherchées par le chat dispensent *au moins* un des grands bénéfices de l'errance, l'accès à un monde «nouveau,» évoqué ici par les mots «silence» et «horreur,» nantis de tout leur potentiel évocatoire (voir Poe).

De même le bohémien constate l'absence des «chimères.» Le voyage, entreprise *légère*, façon d'échapper à la pesanteur du vécu (et cela, aussi bien par le déplacement physique que par la fantasmagorie) échoue. La lourdeur des «yeux appesantis» sanctionne l'impossibilité du rêve lévitationnel. La seule solution, c'est la mort, long voyage immobile, aérienne pesanteur, etc... Les deux derniers vers de *Bohémiens* réconcilient les contraires dans l'idéal post mortem des ténèbres (enfin) ouvertes, ou si l'on veut,

d'une lumière noire. La convergence dont parle Pichois donne aussi un sens rétroactif au titre du recueil: l'image disparate de «fleurs du mal» finit par s'harmoniser en un mortel (ou mystique) bouquet.

Cette étude voudrait avoir ramené *les Chats* au bercail, celui du *livre*, après un trop long exil. Le poème s'intègre dans un bestiaire qui, sous-tendant une dialectique fondamentale, imbrique adroitement les options, joue le jeu des contraires au travers des analogies, confronte des didactiques aussi futiles et admirables les unes que les autres, et aboutit à une démarche alchimique qui fusionnant les réponses dans un «vide-plein» (la mort), nous laisse en face d'un bouquet à la fois cohérent et «ouvert» — un bouquet de dandy, si l'on veut, dont le paradoxe ne serait pas la fleur la moins solidaire du tout.

NOTES

¹Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 954: «*Les Chats*, disent des esprits chagrins, sont disséqués, d'un scalpel lexical et d'un scalpel syntaxique, auscultés, déjà mourants, au stéthoscope pour leurs phonèmes et enfin radiographiés par la stylistique. Les morts sont alors transmis à Claude Lévi-Strauss qui leur donne la question anthropologique avant de les étendre sur le divan psychanalytique.»

²*Ibid.*, p. 1098.

³*Ibid.*, p. 1102.

⁴«Faut-il partir ? Rester ? [...]» Voir ensuite la note de Claude Pichois, Pléiade, p. 1100.

⁵«Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer:

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays»

⁶Pléiade, p. 853.

⁷Pléiade, p. 649 (entre autres).

⁸«Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou!

⁹Note de Claude Pichois, *Pléiade*, p. 872.

¹⁰«Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.»

¹¹Voir, par exemple, *L'Etrangère*, d'Aragon:

«Il existe près des écluses
Un bas quartier de bohémiens
Dont la belle jeunesse s'use
A démêler le tien du mien.»

¹²Dans la même chanson, le gitan se signale par son mutisme et son refus de s'expliquer («Un haussement d'épaules, et il s'est taillé»). Chats, bohémiens et dandy ne dissertent pas, ils «font voir.»

¹³Voir note de Claude Pichois, *Pléiade*, p. 866-7.

¹⁴«O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!»

¹⁵*Pléiade*, p. 659.

¹⁶*Mon cœur mis à nu*, *Pléiade*, p. 677.

¹⁷Outre ses possibles implications sexuelles, on pourra voir dans cette image toute la souplesse du félin, résumée dans ses reins, en antithèse avec la sclérose «minérale» du sphinx (félin de granit) de *Spleen* LXXVI.