

Maria de Fátima Valverde

Universidade da Madeira

**RÉALITÉ ET CONTRE-RÉALITÉ: LES «TABLEAUX PARISIENS»
DE CHARLES BAUDELAIRE**

Notre réflexion sur la relation entre le fait et la fiction appliquée à la littérature trouve dans les «Tableaux Parisiens» de Charles Baudelaire un support textuel et un vecteur d'orientation. Ces huit poèmes constituent une des six divisions de *Les Fleurs du Mal*, ajoutée à l'édition de 1861, formant la deuxième partie de l'oeuvre. Dans un premier moment notre propos est de réfléchir sur les relations entre le monde réel et la fiction dans la poésie lyrique et sur ses procédés de représentation. Un second moment essaiera de répondre à deux questions qui surgirent après l'analyse de notre corpus de textes: peut-on parler de fait poétique et d'absence de fiction relativement aux «Tableaux Parisiens»? S'agit-il d'une réalité qui nous est transmise en tant que contre-réalité, c'est-à-dire la métamorphose du réel, un produit esthétique créé par un Sujet qui le présente et le nie à la fois?

En ce qui concerne la poésie lyrique, la question du Sujet nous semble trop importante pour qu'on puisse la négliger. Peut-être notre travail gagnera-t-il en adéquation et consistance, par rapport au thème proposé et à notre réflexion personnelle, si l'on considère la question du Sujet sous la perspective heideggerienne, tel que Paul Ricoeur la présente dans son oeuvre *Conflit des Interprétations*. Partant de la notion de cogito de Descartes, Heidegger défend que le cogito n'est pas un absolu, une vérité intemporelle, mais, au contraire, il «appartient à un âge du monde comme représentation et comme tableau. L'homme se met lui-même en scène, il se pose lui-même comme la scène sur laquelle l'existant doit désormais comparaître, se présenter, bref se faire tableau»¹. L'objectivité et la certitude de la représentation définissent «l'étant». La subjectivité survient à l'objectivité, «en ce sens que cet être certain de l'objet est la contrepartie de la position du sujet et la proposition de la représentation», conclut Ricoeur².

Dans les «Tableaux Parisiens» le Sujet s'implique face à l'Objet. Paris est le micro-monde qu'il observe en tant que Sujet: il implique sa subjectivité dans l'objectivité de cet univers choisi. Les personnages fictifs sont révélateurs de sa propre intervention dans le monde. Il y intervient par la compréhension, par la reconnaissance d'une condition humaine semblable. Le poète est un albatros, «ses ailes l'empêchent de marcher»³. Il est l'exilé dans son propre pays. La courtisane, la mendicante,

les voleurs, les prostituées sont les modèles de son Tableau de Paris. Ce sujet sélectionne son Objet. Les faits réels sont les faits fictifs d'une vision du monde qui recherche la beauté éternelle, projetant son objectivité dans ses poèmes. Nous assistons à une métamorphose qui relève d'une interprétation subjectivée, manifestation personnelle d'une préférence:

«Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
Pour rejouer un coeur qui fuit la vérité?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence?
Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté:»
(«L'Amour du Mensonge», vv. 21-24)

La femme à qui le Moi s'adresse représente le beau moderne: «(...) elle est belle et bizarrement fraîche!»⁴. Le masque et le décor deviennent «un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessous de tout ce que la vie y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature»⁵. Donc, le Sujet nous transmet un réel déguisé qui se révèle par son déguisement. Ce Sujet lyrique se contente de l'apparence, elle est la beauté, le transitoire, elle cache la vraie signification des choses, le mystère qu'elles contiennent. Il ne s'agit pas de dépeindre «fidèlement» les marques d'un présent, d'une époque, mais d'extraire ce qui est digne d'être mémorisé. Dans ce sens baudelairien de conception d'un éventuel Réalisme,

«Tout bon poète fut toujours *réaliste*
Equation entre l'impression et l'expression.
Sincérité.
Prendre Banville pour exemple»⁶.

Dans son essai dédié à Théodore de Banville, Baudelaire affirme que «le poète sait descendre dans la vie. (...) et qu'il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d'enchantements»⁷. On peut considérer les «Tableaux Parisiens» en tant que reproduction d'un art transformé par l'intervention du Sujet lyrique, puisque «le caractère de représentation qui s'attache à l'étant est le corrélat de l'émergence de l'homme comme sujet. L'étant, dès lors, est amené devant l'homme comme ce qui est objectif et ce dont il peut disposer»⁸.

Le Sujet poétique dispose du monde et de ses procédés de représentation du monde en poésie. Il utilise le rêve pour créer soit de la magie soit de l'horreur ou de la pitié. Un effet de catharsis s'atteint par l'empathie à second degré, au moment de la lecture. L'univers réel fournit les éléments, les référents. L'art poétique les transforme par l'imagination combinatrice: le réel devient allégorie:

«Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,

Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.»
(«Le Cygne», II, vv. 29-32)

Peut-on concevoir un réel hors du Sujet qui pense ce réel? Le fait a-t-il vraiment une existence palpable si l'on exclut le Sujet? Dans la poésie lyrique, peut-on oublier le travail poétique, la relation entre le Sujet lyrique et l'acte de création? Le Moi des «Tableaux Parisiens» se révèle dans son premier poème:

«Je veux pour composer chastement mes églogues
Coucher auprès du ciel comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.»
(«Paysage», vv. 1-8)

Le fait dans les «Tableaux Parisiens» se révèle par la conscience lyrique d'un Moi, le labeur poétique, le geste, les conditions de l'écriture, dévoilés dans les deux premiers poèmes, «Paysage» et «Soleil», que nous considérons comme son art poétique. Ils sont d'après nous des métaphores de la Poésie et du Poète, voire la Nature transformée par les mots. La hauteur et l'isolement constituent les circonstances et les besoins de l'écriture, les conditions du dessein de «peindre» Paris, d'observer la ville, «l'atelier qui chante et qui bavarde», lieu de création. La proximité du ciel sera la source de son inspiration et aussi la manifestation de supériorité de la méditation par rapport au travail artisanal. La difficulté de l'acte de création est suggérée par le trait sémantique commun aux formes verbales «flairant», «trébuchant», «heurtant»:

«Je vais m'exercer seul à ma fantasmagorie,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.»
(«Soleil», vv. 5-8)

Après avoir présenté les conditions pour la peinture de son tableau, le Sujet commence le défilé des personnages, en mettant en relief soit les traits particuliers au service d'une condition, soit sa réaction ou sentiment face à ces «marionnettes» qu'il semble manipuler de façon à déchiffrer leurs gestes, leurs masques, en nous révélant des éléments iconiques des figures qu'il met sur scène:

«Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par ses trous

Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

(«A une Mendiante Rousse», vv. 1-8)

Les aspects négatifs par rapport au modèle du monde deviennent l'idéal par rapport au Moi se dirigeant à ce personnage anonyme, mais qui peut être considéré le paradigme des jeunes filles mendiant dans les rues de Paris: c'est la transformation en beauté par la vision empathique du Sujet qui se réjouit dans la contemplation de l'horrible:

«Contemple-les mon âme: ils sont vraiment affreux!
Pareil aux mannequins; vaguement ridicules
Terribles, singuliers comme les somnambules;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.»
(«Les Aveugles», vv. 1-4)

Les aveugles font partie d'une cité indifférente, des victimes mutilées qui ne conduisent pas leur destin, ils sont choisis pour la mise en scène du Sujet. Les aveugles peuvent représenter l'impuissance de voir, l'absence d'une faculté vitale qui mène l'homme à la réflexion, le poète à l'expression, l'observation et la sensation étant les deux caractéristiques essentielles à l'art, puisque «l'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il sent et qu'il voit. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature»⁹. La réalité coïncide avec le Sujet, il doit la recevoir et transmettre non la réalité, mais sa représentation, dans le cas des «Tableaux Parisiens» des images fixes de personnages manipulés par le Sujet lyrique, une sorte de tableau qui donne à avoir Paris. Ricoeur souligne l'importance de la représentation, en affirmant que «là où le monde devient «Bild», la totalité de l'étant est comprise et fixée comme ce sur quoi l'homme peut s'orienter, comme ce qu'il veut par conséquent amener et voir devant soi, aspirant ainsi à l'arrêter, dans un sens défini, en une représentation»¹⁰.

Le Sujet peut donc intervenir sur le réel, être le créateur des instants, conduire les faits de son existence, provoquer sur les autres des réactions-échos de sa conscience ou de sa vision du monde. Nous parlons de la création, des implications sur le lecteur d'un Moi qui voit et qui dit le monde, qui est l'artiste des moments de l'Autre, métamorphose subjectivée, distanciation complice:

«Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'oeil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!

Je goutte à votre insu des plaisirs clandestins:
(...)
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme respandit de toutes vos vertus.»
(«Les Petites Vieilles», IV, vv. 73-76; 79-80)

C'est par le regard que ce Sujet entretient la réalité de son tableau. Les poèmes sont sa contre-réalité. Là, les personnages suivent le penchant dysphorique du Moi, sous son regard attentif, surveillant soit sur Paris, la «fourmillante cité», soit sur lui-même, l'«albatros», être en permanent exil, prisonnier de son propre «oeil clairvoyant». Dès le premier tableau-poème, le Sujet lyrique affirme sa décision de voir ce qui se déroule dans la ville, l'atelier qui chante et qui bavarde. Le parcours se définit à partir du Sujet qui s'approprie l'Objet — les autres, le monde, le «non-moi» si l'on prend la désignation de Benveniste — non seulement par le regard mais aussi par l'évocation dans l'art d'écrire:

«(...) je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon coeur, et de faire
De mes pensers brulants une tiède atmosphère.»
(«Paysage», vv. 23-36)

Le monde devient une image, point de départ pour la transformation. Ricoeur affirme que du *substratum* naît le *subjectum*, le premier est la base sous-jacente au second, celui-ci étant identifié au Je. «Il se produit ainsi une sorte de complicité, d'identification, entre les deux notions du *subjectum* comme fondement et du *subjectum* comme Je. Le Sujet même devient le centre auquel l'étant (das Seiende) est rapporté...»¹¹. Le monde se fait tableau par le regard du Sujet, vrai procédé de fictionalisation. Le regard indirect ou passif, qui observe et qui contemple ou qui guette, construit le monde, il peint un tableau aux couleurs subjectivées. Le Sujet interprète le monde à partir de ce qu'il voit, sa perception et sa connaissance l'empêchent de se laisser tromper par les apparences:

«Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secrets précieux;
Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!»
(«L'Amour du Mensonge», vv. 17-20)

L'objet observé trouve son comparant dans les cieux. La correspondance se fait, hyperboliquement entre le visible et l'au-delà, l'infini. Le poète essaye de déchiffrer le monde, d'attribuer une correspondance par l'analogie entre l'Homme et la Nature. Ainsi le soleil est-il comparé à un grand oeil qui surveille les actions:

«Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
Que derrière la vitre où se brisait sa gerbe,
Semblait, grand oeil ouvert dans le ciel curieux,
Contempler nos dîners longs et silencieux.»
(XCIX, vv. 5-8)

Le verbe «voir» se répète avec une telle insistance que nous sommes menés à le considérer comme l'axe organisateur fondamental de la structure des «Tableaux Parisiens», l'élément révélateur d'une vision individuelle, mais consciente de l'existence de l'Autre et du Monde.

Aussi les objets peuvent-ils «laisser voir»: «Blanche fille aux cheveux roux/
/Dont la robe par ses trous/ Laisse voir la pauvreté»¹². L'oeil lui-même peut aussi annoncer une attitude ou un métier. «Dans les fauteils fanés de courtisanes vieilles,
/Pâles, le sourcil peint, l'oeil câlin et fatal»¹³, ou révéler le caractère d'un personnage: «(...) la méchanceté qui luisait dans ses yeux»¹⁴, ayant un pouvoir d'intervention sur le réel: «(...) son regard aiguissait le frimas»¹⁵. Le Sujet peut aussi être surpris, sa vision suspendue par la vision de l'Autre: «Tout à coup un vieillard (...) m'apparut»¹⁶. Le Sujet est confronté à la surprise du monde, au choc des rencontres inattendues, révélatrices des mystères d'une cité qui soumet ses passants à l'incertitude, au hasard des circonstances. Le Sujet est frappé par les apparitions des êtres maladroits, des «spectres baroques», des «monstres hideux»¹⁷, la rupture momentanée des rêveries.

Outre le regard qui s'impose, le regard qui guette s'insinue; c'est le regard qui n'apprivoise pas la curiosité, c'est le regard interdit:

«Je guette obéissant à mes humeurs fatales
Des êtres singuliers, décrépits et charmants
Ces monstres disloqués furent jadis des femmes...»
(«Les Petites Vieilles», vv. 3-5)

Cette déformation du réel ou plutôt ce réel difforme est soumis à la vision impitoyable du Sujet qui l'observe: il voit et il analyse en même temps ce qu'il voit. C'est lui qui manipule ces «marionnettes»: leur essence nous est transmise par leur assimilation à des monstres. En les multipliant, il rend la réalité plus faible par le pouvoir d'une contre-réalité qui devient l'essence même du réel, celui-ci contenant la faculté de reproduire jusqu'à l'infini la laideur, la vieillesse, les fantômes de la conscience, les spectres qui évoquent la présence et la proximité de la mort. C'est la marche à rebours du temps qui inverse les âges:

«Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant.

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau;
(«Les Petites Vieilles», I, vv. 21-28)

Le réel est modifié par une vision et une manipulation poétique: «la littérature n'est représentation que dans la mesure où elle s'inscrit dans cette globalisation d'une société, et où elle la reprend et la modifie»¹⁸. Cette représentation exige à la fois une présentation et une distanciation du réel, de façon à évoquer des valeurs reconnaissables par une interprétation singulière du monde. L'attitude spleenétique chez Baudelaire est un mode esthétique de représenter le réel, d'entrevoir le temps, la conscience de la mort, du cadavre dans son tombeau. Le poète est celui qui voit, qui extrait de sa vision le matériel poétique, il est une exception à la règle, car «peu d'hommes sont doués de la faculté de voir; il y a moins encore qui possèdent la puissance de s'exprimer (...). Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception «enfantine», c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité»¹⁹.

La vision est sans aucun doute le vecteur d'orientation du choix du Sujet face à l'Objet. La sélection intérieure de l'extérieur entrevu, fascination, voire obsession. Les yeux contiennent les larmes, la douleur peut s'exprimer et son intensité peut se révéler par l'hyperbole: «Toutes auraient pu faire un fleuve de leurs pleurs»²⁰. Les larmes peuvent se transformer en élément de la Nature, le fleuve. La réalité contient l'imaginaire, celui-ci pouvant se projeter par le langage sur le plan du possible. Le regard du Sujet est un regard qui comprend l'Objet: c'est un regard attentif et complice qui se réjouit de son appropriation de l'Objet:

«Je vois s'épanouir vos passions novices
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme respandit de toutes vos vertus!»
(«Les Petites Vieilles», IV, vv. 75-80)

Le Sujet s'implique dans sa vision de l'Objet, le fait même à la révélation, n'admettant la fiction qu'à travers la personnification ou la métaphore, Paris: une cité qui a une vie propre, qui chante, qui bouge, qui rit, qui assiste au malheur, à la cruauté des événements. L'implication du Moi dans l'Objet recherche parfois un autre terme intermédiaire, la femme. La passante peut être interprétée comme un emblème de la fugacité, du transitoire, elle est un «éclat» qui contraste avec le monde des aveugles. Elle représente la conscience de soi-même, un tout qui se révèle

par ses parties, transmettant la mobilité du passage du temps par le mouvement de cette femme inconnue, dont le regard contient l'éphémère:

«Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
(...)
O toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais!»
(«A une Passante», vv. 9, 10; 14)

Dans le «Rêve Parisien» c'est le regard qui donne l'existence au rêve, la ville se construit sur un idéal, prenant des fragments du réel, excluant le «végétal irrégulier». Au réveil la réalité devient contre-réalité: «En rouvrant mes yeux pleins de flamme/ J'ai vu l'horreur de mon taudis»²¹. La fiction fait maintenant le pont entre le Rêve et la Réalité, elle est contenue dans le titre du dernier poème du recueil «Crépuscule du Matin»: la fin d'une nuit qui n'a pas existé, contre-réalité vécue sur une réalité refusée, prise dans ses aspects les plus dégradants, évocation d'un autre monde dont celui-ci n'est qu'un miroir que l'on dit rempli de symboles révélateurs d'un ordre soupçonné.

D'après nous, les «Tableaux Parisiens» établissent un lien avec leur époque à travers le défilé de quelques héros modernes baudelairiens, galerie de personnages anonymes représentés non dans ce qu'ils ont de particulier et d'unique, mais en tant qu'image d'un groupe humain ou d'une tendance répandue (la mendicante, la courtisane, les vieillards, les aveugles...). Inspirés du réel vécu, ils sont un témoin d'un présent, des images-reflets de la conception baudelairienne de modernité, c'est-à-dire du transitoire, du contingent, en une représentation du présent, qui confèrent de l'éternité à la circonstance. Baudelaire glorifie la beauté de l'apparence pour dénoncer le vide métaphysique dans l'existence. L'artiste doit chercher la beauté de son temps. Même bizarre elle est la marque du présent.

Cet attachement à son époque, considérant l'importance de la ville, espace privilégié du quotidien et de ses traits de modernité, transforme le poète en «peintre de la vie moderne», d'où il doit retirer le fantastique qui habite les régions profondes d'un quotidien lugubre et mystérieux faisant de la beauté éternelle un mythe.

Donc, s'agit-il d'un Paris réel ou plutôt d'une cité-fiction, métamorphosée par le regard subjectif d'un Moi? Et le réel? N'habite-t-il pas dans les interstices du texte, même s'ils relèvent d'une intimité inviolable, subjectivée? Si on établit une relation entre chaque terme du binôme fait/fiction et la conception baudelairienne de poésie, on est tenté de réfléchir sur les procédés lyriques de représentation d'une réalité qui n'est totalement vraie que «dans un autre monde» dont la Poésie est témoin ou miroir, et le poète celui qui trouve dans ce monde-ci les synonymes, celui qui dévoile les hiéroglyphes, y reconnaissant des «correspondances», pour qui

«la Poésie est ce qu'il y a de plus réel, ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde.

Ce monde-ci, dictionnaire hiéroglyphique»²².

Le rôle du poète est d'abord de concevoir ces rapports invisibles et inaccessibles à l'homme commun et, ensuite, d'utiliser un des termes — le concret — pour exprimer l'autre — l'abstrait, voire l'idéal. De notre côté nous nous proposons de découvrir les procédés à travers lesquels l'énoncé poétique peut représenter la réalité et de comprendre la nature du réel qui y est représenté.

Dans ces poèmes nous reconnaissons une apparence de vie, circonscrite à un espace, à une époque, révélation du transitoire dont le poème «A une Passante» est peut-être le paradigme. Sa «fugitive beauté», l'éclat de son passage révèlent un fragment du Tout par la synecdoque de «sa jambe de statue», lui donnant une image du caractère transitoire de la réalité. Son deuil apprivoise la mort à travers la complicité entre le Sujet qui voit et l'Objet qui est vu. Voilà la modernité d'un temps si non rigoureusement daté, au moins marqué de références sociales, non seulement par les figures humaines déjà mentionnées, mais par les allusions à des références extratextuelles qu'il faut décoder pour avoir une compréhension plus rigoureuse du message.

«Le Cygne» est un exemple de poème qui contient des références extratextuelles, au niveau de l'information culturelle (mythologie, Histoire, etc.). Ce poème nous semble être le texte lyrique qui condense beaucoup d'informations. Si l'on prend la désignation de Thomas Pavel, la «densité référentielle»²³, on peut situer «Le Cygne» à mi chemin entre le monde réel et celui des références d'une part extratextuelles, d'autre part purement esthétiques, la densité étant évaluée par rapport au besoin d'information extérieure pour la compréhension du message.

En ce qui concerne l'information extratextuelle, nous trouvons quelques figures mythiques dont la plus importante est celle d'Andromaque: l'exilée des exilées qui peut être assimilée, telle que l'albatros, à la figure du poète. Elle est l'héroïne d'un passé qui se projette dans l'histoire contemporaine par l'appropriation du Sujet lyrique. C'est à partir d'elle que la mutation récente de la ville de Paris se réalise: le nouveau Carrousel (il s'agit des bâtiments du nouveau Louvre, construits de 1852 à 1857) est le symbole de cette mutation. C'est à partir d'Andromaque, qui évoque la cité troyenne que le Sujet lyrique évoque le Paris d'autrefois. Au vieux Paris succède la cité moderne et incohérente. Le rapport entre les deux paysages, le Simois (fleuve de Troie) étant l'élément fécondateur de la mémoire:

«Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);»
(«Le Cygne», vv. 1-8)

La réalité est transmise par un mythe; le fait est la ville de Paris elle-même, la cité en transformation, qui contraste avec le rêve d'un Paris déjà mort. Il ne s'agit pas d'une cité-fiction, mais d'une cité qui devient présente par la subjectivité du Moi. Selon nous, la fiction n'y est qu'illusoire puisqu'elle relève d'un travail stylistique du langage, des «contraintes stylistiques» (nous reprenons la désignation de Thomas Pavel, *op. cit.*) rattachées au genre lyrique, auquel appartiennent les «Tableaux Parisiens». Elle n'est pas le fruit d'une fictionalisation par le moyen de divers éléments constructeurs d'un système de fiction, mais de la confirmation d'un référent réel qui sert à constituer le «fait poétique». Ceci ne prend autonomie que par rapport au Sujet qui l'objective à travers sa subjectivité.

Ce qui est important, selon nous, c'est de remarquer que s'il y a fiction dans les «Tableaux Parisiens», elle ne peut être envisagée comme un système déterminé par des catégories de «faire-semblance», mais par rapport aux manifestations d'un Sujet qui subit une influence de l'Objet qu'il choisit, dans ce cas Paris, le transformant par métamorphose. Dans ce sens nous considérons comme trop excessive l'affirmation de Michel Riffaterre quand il défend que «le texte poétique est autosuffisant: s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel — loin de là. Il n'y a de référence qu'à d'autres textes»²⁴. Dans les «Tableaux Parisiens» nous avons une référence externe à quelques-uns de ses composants. Ceux-ci peuvent être intégrés dans la vraisemblance en tant que matrice, comme des représentants de «types universaux» tels que la courtisane, la mendicante, le criminel, et tous les personnages anonymes qui composent le Tableau de Paris. Plutôt que comme une «illusion référentielle», ils se présentent comme un lien au réel, établissant le pont entre le réel et l'imaginaire, étant le support par excellence du fait poétique.

Si nous prenons à nouveau les «Tableaux Parisiens» comme exemple, nous pouvons conclure que Paris est à la fois référent et signe, un pilier qui soutient la construction du monde en tant que tableau ou fragments de réel, des «effets de réel» se produisant à travers la présence des deictiques, des descriptions suggérées, des adverbes qui marquent la proximité de l'Objet, des indicateurs d'un contexte qui contribuent à la référentialité. Les deux poèmes intitulés «Crépuscule du Matin» nous semblent être un exemple. Plus précisément le dernier contient des éléments descriptifs illustrés par la vision du Sujet de Paris:

«(...)

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants

Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents:

(...)

L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient,

Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer .

Les maisons ça et là commençaient de fumer.

(...)

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux

Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux;

(...)

Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux.

L'aurore grelottante en robe rose et verte

S'avavançait lentement sur la Seine déserte.

Et le sombre Paris en se frottant les yeux,

Empoignait ses outils, vieillard labourieux.»

Le réveil de la ville, coïncidant avec le réveil du poète, donc avec la fin de son travail, nous est présenté ainsi dans toute sa réalité à travers la personnification de Paris, «vieillard labourieux». La représentation des éléments emblématiques de la ville et du décor choisis impliquent un procédé de transposition métaphorique sous le signe des contraires, où le masculin et le féminin se séparent pour constituer le réel d'où la nuit et le rêve pas à pas s'éloignent: l'aurore, la femme et Paris, l'homme, chacun suivant son parcours dans la solitude et le labeur, comme l'oeuvre et son créateur, à côté de la Seine et des outils. Avec Roland Barthes nous pouvons dire qu'«il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité»²⁵. Cet effet de réel est suggéré par la visualisation d'une ville qui se voit illuminée par l'aurore, le passage de l'ombre à la lumière, la marche lente de la nuit qui s'éloigne, la cité qui ne s'arrête jamais, vieillard labourieux. Cette personnification de la Nature et de Paris est au service de représentation du réel observé, le transformant en personnage principal qui commande les mécanismes révélés ou suggérés d'un jour qui commence. Le discours représente le monde, actualise le hors-texte. Celui-ci «se fonde sur le non-dit qu'est le réel. Toute désignation du réel revient au langage»²⁶.

Les marques réalistes dénoncent un Sujet qui possède une perception et une connaissance du monde dans lequel il transporte ses déductions, ses visions plus ou moins identifiées à l'Objet, se rapportant à ce qu'il entrevoit de singulier et d'unique. Dire le réel c'est imaginer des symétries entre l'extérieur et l'intérieur, formant une géométrie où le réel puisse correspondre à l'abstraction, processus médiatisé par le Sujet. Jean Bessière reprend la conception de Réalisme de Sussman, en affirmant que «le réalisme est, de fait, un discours du sujet, de la subjectivité qui pose l'équivalence de l'extériorité et de la subjectivité et qui fait de toute narration un jeu métaphorique, par lequel est construite cette équivalence. L'oeuvre réaliste s'avoue hégélienne. Le dehors est une fiction du dedans et la représentation n'est que la référence venue au pouvoir du sujet»²⁷.

Nous pouvons dire que «in praesentia» le fait devient expérience vécue: s'il est vécu «in absentia» il devient évocation à travers la mémoire et le langage. Dans les «Tableaux Parisiens» il n'existe pas un fait à proprement parler mais des visions subjectivées sur un lieu réel, des expériences extraites d'un réel métamorphosé, insérées dans l'univers de l'imaginaire esthétique créé par le Sujet lyrique. La fiction est la manière de dire et de montrer le fait, elle est l'essence du fait poétique qui, dans

ce cas, se construit sur des visions subjectivées de Paris, emblème d'une époque, d'une esthétique, d'une manière de dire le monde par la métamorphose. «La fourmillante cité» se présente avec ses «vieux faubourgs» et ses passants, des spectres de la mort que le Sujet poétique observe d'un regard spleenétique. Ce sont les «monstres hideux» qui enferment une vision qui se multiplie en nous donnant par exemple le «cortège infernal» des sept vieillards. L'Un se multiplie jusqu'à l'Infini, l'Un parle de l'Espace; il est la capacité même de trouver des milliards de formes sinistres dont l'incompréhension laisse l'homme inquiet et l'âme telle qu'une «vieille gabarre/ Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords»²⁸.

Notes

- 1 Ricoeur, Paul — «Heidegger et la question du sujet» in *Conflit des Interprétations, Essais d'herméneutique*, Editions du Seuil, Paris, 1969, p. 227.
- 2 *Ibidem*, p. 226.
- 3 Baudelaire, Charles — *Les Fleurs du Mal*, «Spleen et Idéal», «L'Albatros», v. 16, in *Oeuvres Complètes*, 3ème réimpression, Coll. «Bouquins», Ed. Robert Laffont, Paris, 1989, p. 7.
- 4 *Ibidem*, *Les Fleurs du Mal*, Tableaux Parisiens, «L'Amour du Mensonge», v. 9, p. 73.
- 5 *Ibidem*, «Le Peintre de la Vie Moderne», XI, p. 810.
- 6 Baudelaire, Charles — *L'Art Romantique*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 102.
- 7 *Ibidem*, p.337.
- 8 Ricoeur, *op. cit.*, p. 227.
- 9 Baudelaire, Charles — «Salon de 1859», III, in *Oeuvres Complètes*, 3ème réimpression, Coll. «Bouquins», Ed. Robert Laffont, Paris, 1989, p. 750.
- 10 Ricoeur, *op. cit.*, p. 227.
- 11 Ricoeur, *op. cit.*, p. 227.
- 12 Baudelaire, Charles — *Les Fleurs du Mal*, «Tableaux Parisiens», «A une Mendiante Rousse», v. 1-3, in *Oeuvres Complètes*, 3ème réimpression, Coll. «Bouquins», Ed. Robert Laffont, Paris, 1989, p. 61.
- 13 *Ibidem*, «Le Jeu», vv. 1, 2, p. 71.
- 14 *Ibidem*, «Les Sept Vieillards», v. 16, p. 64.
- 15 *Ibidem*, «Les Sept Vieillards», v. 18, p. 64.
- 16 *Ibidem*, «Les Sept Vieillards», vv. 13-17, p. 64.
- 17 *Ibidem*, «Les Sept Vieillards», vv. 31:40, p. 65.
- 18 Bessière, Jean — «Littérature et Représentation», in *Théorie Littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, P.U.F., Paris, 1989, p. 320.
- 19 Baudelaire, Charles — «Le Peintre de la Vie Moderne», III, in *Oeuvres Complètes* 3ème réimpression, Coll. «Bouquins», Ed. Robert Laffont, Paris, 1989, pp. 798, 799.
- 20 Baudelaire, *op. cit.*, *Les Fleurs du Mal*, «Tableaux Parisiens», «Les Petites Vieilles», II, v. 48, p. 67.
- 21 *Ibidem*, *Les Fleurs du Mal*, «Tableaux Parisiens», «Rêve Parisien», II, v. 50, p. 76.
- 22 Pavel, Thomas — *Univers de la Fiction*, Coll. «Poétique», Editions du Seuil, Paris, 1988.
- 23 Baudelaire, Charles — *L'Art Romantique*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 103.
- 24 Riffaterre, Michel — «L'illusion référentielle», in *Littérature et Réalité*, Coll. «Points», Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 118.
- 25 Barthes, Roland — «L'Effet de Réel», in *Littérature et Réalité*, Coll. «Points», Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 89.

²⁶ Bessière, *op. cit.*, p. 311.

²⁷ *Ibidem*, p. 314.

²⁸ Baudelaire, Charles — *Les Fleurs du Mal*, «Tableaux Parisiens», «Les Sept Vieillards», v. 52, in *Oeuvres Complètes*, 3ème réimpression, Coll. «Bouquins», Ed. Robert Laffont, Paris, 1989, p. 65.