

UCLA

Paroles gelées

Title

Le bijou dans l'œuvre de Baudelaire : une mutilation symbolique

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3vz2d3dj>

Journal

Paroles gelées, 20(2)

ISSN

1094-7264

Author

Pondea, Laura

Publication Date

2003

DOI

10.5070/PG7202003141

Peer reviewed

Le bijou dans l'œuvre de Baudelaire : une mutilation symbolique

Laura Pondea

Graduate student in the Department of French, Ohio State University.

Dans l'imaginaire des artistes et des auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la femme est l'image du péché, elle porte la mort en elle et devient inséparable de l'intuition du néant. Une vraie peur de la sexualité de la femme se fait ressentie et elle est évidente dans les représentations littéraires, médicales et artistiques de l'époque dont la vaste majorité réduit la femme à son aspect physique : tout son être est compris dans son sexe. Dans son *Dictionnaire érotique moderne* (1864), Alfred Delvau parle de ces 'chiens enragés d'amour qui sont les femmes' (68) et des méthodes pour les rendre 'moins sauvages' (25) car la femme est un 'champ' que Dieu 'a condamné l'homme à labourer et à ensemencer, ce à quoi il ne manque pas' (88). Virey, dans son article du *Dictionnaire des sciences médicales* (1812-1825) montre que les besoins sexuels de la femme sont plus développés que les besoins sexuels de l'homme parce qu'elle 'soutient plus d'assauts que l'homme ne peut fournir'. *La Femme* (1859) de Jules Michelet offre un véritable 'mode d'emploi' de cette créature superficielle et dangereuse dont il faut réduire la sexualité à la maternité par le mariage.

Baudelaire s'inscrit dans la même lignée : 'La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. [...] Le beau mérite ! La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable' (*Mon cœur mis à nu*, 677), elle est 'reine des péchés' et 'vil animal' (XXV, 28) et les représentations qu'il en fait dans *La charogne* et dans *Les Métamorphoses du Vampire* montrent une créature terrifiante. Pourtant, il faut comprendre que Baudelaire déteste la femme *charnelle* : elle peut devenir attirante et désirable en se parant, en ôtant à son corps ce qu'il a de naturel et de repoussant. Ce n'est qu'en l'éloignant de son essence naturelle qu'elle peut être idolâtrée et peut produire une surexcitation des sens.

Si Baudelaire refuse donc la 'naturalité' de la femme, ce refus s'accompagne d'une exaltation complémentaire de la toilette féminine :

La femme...est surtout une harmonie générale...dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffe dont elle s'enveloppe...dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards ou qui jacent doucement à ses oreilles...Quel est l'homme qui...n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée ? (*Le peintre de la vie moderne : La femme*, 714)

Un élément important dans ce que l'auteur appelle 'l'essai permanent et successif de réformation de la nature' (1148) est le bijou. Une analyse attentive et chronologique de l'œuvre de Baudelaire met en évidence un passage de la femme-aux-bijoux à ce que l'on pourrait appeler la femme-bijou, terme qui désigne une sorte d'osmose entre ces deux éléments. Je vais essayer de montrer, premièrement, comment le bijou transforme la femme qui le porte en déclenchant un processus de minéralisation

de son corps et, deuxièmement, la manière dont la femme transforme le bijou en activant les synesthésies. Finalement, je vais proposer de regarder les bijoux dans l'œuvre de Baudelaire comme matérialisation d'une coupure, d'une mutilation qu'il inflige à la femme afin de voiler et même diminuer sa "naturalité".

Mais quelle est l'importance et la signification esthétique du bijou au XIX^e siècle? On sait que l'Eglise condamnait l'artifice à cause de son *ubris* – tentation pécheresse d'améliorer l'œuvre du Créateur, démesure – et Saint-Pierre recommandait à la femme comme seule parure la beauté de son âme. Pourtant, la fascination qu'exercent les bijoux s'est toujours avérée plus forte que cet interdit.

La bijouterie du Second Empire connaît une période d'éclectisme qui exploite et concilie plusieurs sources d'inspiration - le Moyen Age, la Renaissance, l'exotisme, la bijouterie allemande et le courant romantique – sources à partir desquelles se développe un style particulier : bijoux massifs, décorés de grandes pierres précieuses et parfois de figures historiques, mythologiques ou appartenant à la littérature romantique. Les trois mots-clé pour les bijoux de cette époque sont : massifs, colorés, sonores. Ils forment un appareil scintillant et vibrant.

Baudelaire a fait sien la leçon des parnassiens : le bijou transforme la femme de même que la pierre précieuse brute est transformée par son intégration au bijou. Dans son œuvre, le bijou n'est plus un simple élément de surface, une addition éphémère, mais il entre en symbiose avec le corps, il s'y incruste. Le passage de la femme-aux-bijoux à la femme-bijou est de nature violente, il implique la fusion du sadisme et de l'érotisme.

La femme-aux-bijoux implique une relation métonymique entre la femme et sa parure, tandis que la femme-bijou est construite sur une relation synecdotique entre les deux éléments. Parler d'une relation métonymique entre la femme et le bijou ne pose aucun problème. La métonymie est un trope par lequel un terme se substitue à un autre en raison d'un rapport de contiguïté, de coexistence, les deux termes étant pourtant indépendants et séparables à tout moment : dans le cas de la femme-aux-bijoux, le bijou évoque la femme, mais peut être séparé d'elle en tout moment sans entraîner des modifications dans l'image de celle-ci. La femme-aux-bijoux constitue un motif littéraire récurrent dans l'œuvre des Parnassiens (Théophile Gautier, notamment) et elle devient le thème central de quelques peintures de Gustave Moreau et d'*Olympia* d'Edouard Manet.

Mais dans quelle mesure est-il justifié de parler d'une relation synecdotique entre la femme et le bijou? La synecdoque substitue un terme à un autre sur le fondement d'un rapport d'inclusion, d'englobement et les deux termes sont dépendants, il y a un lien de nécessité qui les unit. Comment la femme pourrait-elle englober le bijou?

Dans son *Image du corps*, Paul Schilder - psychanalyste autrichien contemporain de Freud - montre que tout artifice de vêtement, tout ornement est intériorisé et parfaitement intégré par l'être humain. Si, par exemple, une femme porte une plume à son chapeau, le corps de cette femme va se prolonger jusqu'à l'extrémité de la plume et la femme va automatiquement adopter des gestes et des attitudes qui correspondent à cette nouvelle dimension où s'inscrit désormais son corps (155). De même, dans l'œuvre baudelairienne, la femme fait osmose avec le bijou car on assiste à un échange mutuel de valeurs entre les deux éléments, échange qui institue un rapport de dépendance et de similarité : tout ce qui orne la femme et met en évidence sa beauté fait partie d'elle-même et, par l'adjonction de l'artifice, le corps s'amplifie et se transfigure.

Le bijou déclenche un processus de minéralisation du corps de la femme. Les yeux sont les premiers à subir la contamination, ils 'sont faits des minéraux charmants' (*Avec ses vêtements*), jettent 'des feux diamantés' (*Le flambeau vivant*) et on peut parler d'une vraie minéralité du regard. Dans *Le Serpent qui danse* Baudelaire écrit:

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

Même les sécrétions des yeux – les larmes – se minéralisent : ainsi Baudelaire parle-t-il 'des perles que versent tes yeux' (*Madrigal triste*). Le regard du poète s'arrête sur 'le frais émail' de la bouche (*La lune offensée*), pour se concentrer finalement sur la peau. Celle-ci reçoit des reflets métalliques : le ventre est 'bistré comme la peau d'un bronze' (*Les Promesses d'un visage*), la femme a un 'flanc d'ébène' (*Sed non satiata*) et le poète admire 'le granit de sa peau' (*Allégorie*). Le corps finit par devenir un paysage minéral : 'ton beau corps poli comme le cuivre' (*Le Léthé*).

Afin d'être totale, cette minéralisation doit affecter aussi les organes sexuels de la femme car les orifices corporels, marquant la rencontre entre le dedans et le dehors, l'intime et le public, sont censés être les parties les plus 'sauvages' du corps. Dans *Les promesses d'un visage* Baudelaire écrit : 'Tu trouveras au bout de deux beaux seins bien lourds / Deux larges médailles de bronze' et dans *Lola de Valence* :

Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que le désir balance;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Même la chevelure, adorée car sécrétion minérale du corps, doit être parée de bijoux : 'Longtemps! toujours! dans ta crinière lourde / Semèra le rubis, la perle et le saphir, / Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!' (*La Chevelure*) et le poète s'extasie devant 'La tête, avec l'amas de sa crinière sombre / Et ses bijoux précieux' (*Une martyre*).

Ce n'est pas donc la chair nue de la femme qui attire le poète et l'évocation érotique s'appuie sur la ligne de contact entre le corps vêtu et dénudé, entre le bijou et la peau. Boucles d'oreilles, bracelets, cercles sur la cheville, colliers, ceintures, ferronières, tous ces bijoux renferment la femme dans un labyrinthe à forme concentrique qui engendre le désir, qui renferme et transfigure le monstre naturel, la 'créature abominable' qu'est la femme. Il faut emprisonner celle-ci, l'immobiliser dans son corps.

La femme ainsi obtenue perd ses attaches avec le naturel et peut être placée dans le paysage que Baudelaire construit dans son *Rêve parisien* : 'l'enivrante monotonie / de métal, du marbre et de l'eau', 'rideaux de cristal', 'glaces éblouies', 'gouffres de diamant', 'tunnel de pierreries'. Elle est digne de régner dans la version idéale de la *Chambre Double* ou bien dans 'un vrai pays de Cocagne', te dis-je, où tout est riche, propre et luisant...comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée' (*L'Invitation au voyage*) car 'Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants, / Resplendit à jamais, comme un astre inutile, / La froide majesté de la femme stérile' (XXVII). Une femme-bijou dans un monde-bijou.

Si les bijoux accomplissent une métamorphose de la femme, le corps de la femme transforme à son tour les bijoux par le mouvement, l'éclat et la chaleur qu'il leur imprime et qui engendrent des synesthésies. Dans *Les Bijoux*, Baudelaire écrit:

Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur
 Ce monde rayonnant de métal et de pierre
 Me ravit en extase, et j'aime à la fureur
 Les choses où les sons se mêlent à la lumière.

Les bijoux rendent donc le corps plus sensuel, ils éveillent les sens : l'ouïe, car ils sont 'sonores' et font un bruit 'vif et moqueur' ; la vue, en tant que 'monde rayonnant' ; le toucher, par leur matérialité.

L'incrustation du bijou dans le corps de la femme baudelairienne se fait selon une logique à part. Dans son *S/Z*, Barthes observe qu'afin de décrire une femme, un auteur recourt à un morcellement, à une déstructuration de son image, de sorte que le corps de celle-ci se présente sous la forme 'd'une division, d'une dissémination d'objets partiels : une jambe, un sein, une épaule, un cou, des mains' (116). Ne pouvant pas être globale, la description est nécessairement progressive : le corps est fragmenté, son image est déchirée, découpée et cela permet l'apparition d'une multiplicité de détails.

Le corps de la femme est naturel, donc chaotique, c'est pourquoi l'approche de fragment en fragment permet une meilleure maîtrise. Le paradoxe est qu'au fur et à mesure que le poète procède à une fragmentation du corps, les représentations d'un fragment se multiplient et il risque de perdre le contrôle de ces images qui se prolifèrent. C'est pour cette raison que Baudelaire cherche un point d'ancrage, une ligne de démarcation à l'aide de laquelle le corps de la femme puisse être fragmenté et ensuite reconstruit. Cette ligne de démarcation, il la trouve dans le bijou qui devient ainsi un élément essentiel dans la dé- / re - composition du corps. Le bijou serait donc la matérialisation d'une coupure, d'une certaine mutilation que le poète inflige au corps de la femme par la mise en œuvre de cet artifice.

À l'aide du bijou, Baudelaire incise et puis ré-modèle le corps pour en obtenir une image idéale : la parure se soude ainsi au corps et fonctionne comme aimant visuel qui piège le regard, comme catalyseur du désir sexuel, car il dirige le désir vers un point précis et lui permet de se cristalliser. Les bijoux sont un mélange de pouvoir et d'érotisme. Ils semblent s'imprimer dans la peau, ils sont absorbés dans le corps, ils font corps avec la chair.

Ainsi le bijou devient-il l'équivalent de la scarification, procédé d'esthétisation dans les sociétés africaines. Pourtant, il s'agit pour Baudelaire d'opérer une scarification à l'état latent car, comme l'a très bien montré Sartre, même s'il y a une 'violence hyperbolique dans la conception' de tout projet baudelairien, le poète finit toujours par se 'détourner de son acte' à cause de la 'lucidité [qui] revient' (42). Le bijou acquiert les valeurs et les fonctions de la scarification parce que le poète avorte son geste mutilateur avant d'arriver à son accomplissement.

Le bijou, de même que la scarification, fonctionne comme une inscription sur le corps, c'est la ligne qui dé-marque, qui distancie l'être humain de son côté naturel. Le corps transfiguré de la femme devient 'un prisme chatoyant aux multiples facettes' (Baudelaire, 62), il est pour le poète un texte qui 'parle'. Pour Baudelaire, la chair à l'état brut est intolérable et même menaçante. Elle doit être transformée, couverte de signes afin qu'elle se 'divinise' (*Eloge du maquillage*). L'étymologie du mot 'style'

est ici particulièrement révélatrice : 'stilet', c'est-à-dire coupure, incision, mais aussi 'stilus', l'instrument d'écriture¹.

Dans l'œuvre baudelairienne il y a de nombreuses images de mutilations, de coupures, d'incisions et d'instruments qui les produisent. Afin de punir la chair trop 'joyeuse' de la femme, Baudelaire voudrait, dans *À celle qui est trop gaie*:

Faire à ton flanc étonné
 Une blessure large et creuse
 Et [...] à travers ces lèvres nouvelles [...]
 T'infuser le venin, ma soeur!

Il désire voir reluire sur la jambe de la mendiante rousse 'un poignard d'or' (*À une mendiante rousse*). Le regard du chat et de la femme, regard qui obsède Baudelaire, s'avère 'profond et froid, coupe et fend comme un dard' (*Le chat*). Mademoiselle Bistouri rêve d'un amoureux qui 'vint me voir avec sa trousses et son tablier, même avec un peu de sang dessus!', elle est fascinée par l'homme qui peut 'couper, tailler et rogner' (353). Dans *Tentations*, Eros nous est présenté armé 'de brillants couteaux et d'instruments de chirurgie'¹.

En plus, pour Baudelaire, l'acte charnel 'ressemble fort à une torture ou à une opération chirurgicale' (*Les Fusées*, I), le poète cherche 'des plaisirs plus aigus que la glace et le fer' (*Ciel brouillé*) car 'la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. -Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté' (*Fusées*, 652). Dans *Mon cœur mis à nu*, la cruauté et la volupté sont considérées comme étant deux 'sensations identiques, comme l'extrême chaud et l'extrême froid'.

Dans son essai sur Baudelaire, Sartre met très bien en évidence la répulsion que le poète a de l'acte sexuel et, s'il abhorre le contact physique, il pourrait trouver de la jouissance dans cette mutilation métaphorique dont le bijou stigmatise la femme. Le bijou incrusté dans le corps permet à Baudelaire un contact aussi intime avec le corps de la femme que permettrait l'acte sexuel.

La description fragmente le corps et il faut le ré-composer dans un essai de contrôler la multitude d'images qui s'imposent au regard poétique. Ce geste s'accompagne toujours d'une mutilation symbolique de la femme, mutilation dont l'unique matérialisation reste la présence de ce mélange d'érotisme et de pouvoir qu'est le bijou.

Bibliographie

Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes*. Claude Pichois éd. Paris : Gallimard, 1974.

---. *The Belle Epoque of French Jewellery: 1850-1910*. London : Thomas Heneage & Co, 1991.

---. *Bijoux Romantiques (1820-1850) : la Parure à l'Époque de Georges Sand*. Paris : Musées, 2000.

Blin, Georges. *Le Sadisme de Baudelaire*. Paris : José Corti, 1948.

Borel, France. *Le Vêtement Incarné. Les Métamorphoses du Corps*. Paris : Calmann-Lévy, 1992.

DalMolin, Eliane. *Cutting the Body: Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema and Freud's Psychoanalysis*. University of Michigan Press, 2000.

- David-Weill, Nathalie. *Rêve de Pierre : la Quête de la Femme chez Théophile Gautier*. Genève: Librairie Droz, 1989.
- Delvau, Alfred. *Dictionnaire Érotique Moderne par un Professeur de Langue Verte*. Bale : Imprimerie de Karl Schmidt, 1864. 2^e édition 1891.
- Pline. *Histoire Naturelle*. Paris : Firmin-Didot, 1860.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947.
- Schilder, Paul. *L'Image du Corps*. Paris : Gallimard, 1968.

CRIME AND PUNISHMENT IN LITERATURE AND THE ARTS



Paroles Gelées

UCLA French Studies

SPECIAL ISSUE

Volume 20.2

Spring 2003

Selected Proceedings from
the UCLA Department of French & Francophone Studies
Annual Graduate Student Conference

CRIME AND PUNISHMENT IN LITERATURE AND THE ARTS



Paroles Gelées

UCLA French Studies

SPECIAL ISSUE

Volume 20.2

Spring 2003

Selected Proceedings from
the UCLA Department of French & Francophone Studies
Annual Graduate Student Conference

Editor-in-Chief: Alison Rice
Assistant Editor: Vera Klekovkina
Editorial Board: Christine Thuau
Edwin Hill

Sponsors: UCLA Graduate Students Association
Albert and Elaine Borchard Foundation
UCLA Campus Programs Committee
UCLA Center for European and Russian Studies
UCLA Center for Modern and Contemporary Studies
UC Transnational & Transcolonial Studies Multicampus Research Group

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at UCLA.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
UCLA Department of French and Francophone Studies
212 Royce Hall, Box 951550
Los Angeles, CA 90095-1550
(310) 825-1145
gelees@humnet.ucla.edu

Subscription price (per issue):
\$12 for individuals
\$14 for institutions
\$18 for international orders

Back issues available. For a listing, see our home page at
<http://www.humnet.ucla.edu/humnet/parolesgelees/>

Cover illustration by Benay Furtivo who also designed the Conference programs.

Copyright © 2002 by the Regents of the University of California.
ISSN

CONTENTS

Blurred Borders: Acknowledgements	4
Alison Rice	
Introduction for Hélène Cixous	6
Françoise Lionnet	
The Devil Without Confessing Him	8
Hélène Cixous	
The Profound Complicity of George Bataille's Blue of Noon	30
David Fieni	
Double enquête sur La Fille aux yeux d'or	36
Stéphanie Boulard	
Le bijou dans l'œuvre de Baudelaire : une mutilation symbolique	45
Laura Pondea	
Criminal Discourse in the Theatre: Marguerite Duras's L'Amante anglaise	51
Shelley Orr	
Speaking the Unspeakable: The Creation of a New Caribbean Identity	60
Claire Gallou	
Conference Program	67