

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

Comité de rédaction

Céline Letawe (secrétaire), Grégory Corman, Björn-Olav Dozo, Stéphane Polis, Daria Tunca, Baudouin Stasse

Comité de lecture international

Anne Bayert-Geslin (Université de Limoges), Laurence Brogniez (Université Libre de Bruxelles), Bertrand Daunay (Université Lille 3), Pablo Decock (Université Catholique de Louvain), Édouard Delruelle (Université de Liège), Pascal Durand (Université de Liège), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg), Jean-Paul Thibaud (CNRS, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble), David Vrydaghs (Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur), Damien Zanone (Université Catholique de Louvain)

MethIS. Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines

Methis est la revue du groupe *Intersection*, dont l'objectif est l'exposition et la discussion, dans un cadre interdisciplinaire, des recherches en cours des doctorants et jeunes docteurs en Philosophie et lettres et en Sciences humaines et sociales de l'Université de Liège. Un tel cadre interdisciplinaire exige, afin d'assurer un échange scientifique rigoureux, que les questions de méthode soient clairement posées et soumises à la perspicacité des regards croisés entre les différentes disciplines.

Courrier scientifique

Revue *MethIS*—Céline Letawe
Université de Liège—Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Courriel: cletawe@ulg.ac.be

Diffusion, vente au numéro et abonnement

Presses Universitaires de Liège
Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Tél.: +32 (0)366 50 22—Presses@ulg.ac.be—<http://www.presses.ulg.ac.be>

Page Web

La revue est intégralement disponible en Open Access à l'adresse suivante :
<http://popups.ulg.ac.be/MethIS>

© Intersection, septembre 2012
Avec le soutien du Conseil de la recherche et de la Faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège

ISBN 978-2-87562-007-1—ISSN 2030-1464 — D/2012/12.839/8

MethIS

MÉTHODES ET INTERDISCIPLINARITÉ
EN SCIENCES HUMAINES

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

édité par
C. Letawe, E. Mouratidou & V. Stiénon

Volume 3 (2010)

Presses Universitaires de Liège

POÈMES D'INTÉRIEUR : QUELLE(S) RÉFLEXIVITÉ(S) ?

Anne-Laure Hick

(Université de Liège)

Résumé. Cet article propose une analyse de la teneur réflexive des poèmes d'intérieur. Après une brève description de ces textes et une définition de leur poétique, il en étudie quelques échantillons à partir desquels sont dégagés divers types de réflexivité : une réflexivité spéculaire ou mise en abîme, une réflexivité psychique, une réflexivité sociale, une réflexivité « en gigogne » (Durand 2008 : 206) et, enfin, une réflexivité critique. Chacune de ces réflexivités est définie et illustrée par l'analyse d'un cas concret.

Il est difficile de conférer un contenu technique précis à la notion de réflexivité. Dans un article qu'il consacre à la réflexivité dans les arts, Jean-Marie Schaeffer montre à quel point il est peu aisé de ramener toutes les expressions de la réflexivité (par exemple : « mise en abîme », « paradoxe », « autoréflexion », « autoréférentialité », diverses associations du suffixe « méta- ») à un seul et même type de réflexivité (Bessière & Schmeling 2002 : 15). En littérature, il nous semble néanmoins que la réflexivité prend le plus souvent la forme de l'autotélisme ou de la mise en abîme. D'après le *Dictionnaire du littéraire*, l'autotélisme est une notion créée au XX^e siècle pour désigner la conception que se font les structuralistes et les théoriciens formalistes de la littérature, qu'ils considèrent comme un ensemble autonome, sui-référentiel et sans visée utilitaire ou éducative, en opposition aux ouvrages à caractère mimétique ou pragmatique. L'autotélisme désigne donc ce principe esthétique propre à la modernité consistant à considérer l'œuvre d'art comme sa propre fin. Par dérivation de cette conception d'une littérature moderne, l'autotélisme désigne également tout procédé qui, dans un texte, renvoie au texte lui-même, à la littérature en général, à la langue, à l'écriture : donc à tout ce qui dans un texte renvoie à son statut littéraire (Aron, Saint-Jacques & Viala 2004 : 39-40).

L'autre procédé réflexif que l'on rencontre souvent en littérature est la mise en abîme, abondamment étudiée depuis Lucien Dällenbach (1977) et à propos de laquelle on parle aussi de *métafiction*. Le terme *mise en abîme* renvoie à certains procédés précis, et repérables comme tels, qui introduisent dans l'œuvre d'art un mouvement de réduction ou de généralisation de celle-ci (jeux de miroir, pièce dans la pièce...). Il s'agit donc d'une réflexivité plutôt formelle qui introduit dans l'œuvre un dédoublement, une relation de spécularité, non dénuée d'une dimension critique également.

Il ne sera pas ici question de proposer une typologie exhaustive de la réflexivité littéraire, mais plutôt d'interroger les formes que prend celle-ci dans certains textes bien particuliers : les poèmes d'intérieur. Par « poème d'intérieur », nous désignons tout texte poétique ayant pour cadre un espace clos : une salle à manger, une chambre à coucher (déclinée de la chambre nuptiale à celle du mourant, en passant par celle du malade), un intérieur d'appartement bourgeois, une cellule de prison. Il peut donc s'agir de textes très divers¹.

Nous nous intéresserons ici à quelques textes représentatifs de toute une déclinaison formelle et thématique de ces intérieurs. Citons deux exemples extrêmes, qui feront l'objet d'une analyse par la suite. D'une part, un poème qui s'intitule comme tel et au sein duquel l'espace tient rôle de simple décor à une scène domestique : l'« Intérieur » de Hugo, issu des *Contemplations* (1856). D'autre part, un poème dans lequel l'intérieur (l'appartement bourgeois) est devenu central, objet même du poème. C'est le cas du « sonnet en -yx » de Mallarmé (1887), dans lequel la pièce tient à la fois lieu de décor et occupe le centre de la scène.

En poésie, ce motif, pourtant courant, n'a jamais fait l'objet d'une étude systématique². Et si Baudelaire a pu, dans son *Salon de 1847*, qualifier un tableau de Delacroix de « poème d'intérieur »³, cette désignation n'est

1 L'intérieur domestique ne dit d'ailleurs pas la même chose que l'intérieur bourgeois, clinique ou carcéral — chacun de ces espaces induisant des réalités très différentes (claustration volontaire ou imposée, intérieur privé ou institutionnel).

2 Dans un article qu'il consacre à la « Complainte des pubertés difficiles », Pascal Durand définit néanmoins ce motif — qu'il repère chez Laforgue, mais aussi et surtout chez Mallarmé. Il rattache l'essor de celui-ci au processus de privatisation générale de l'espace domestique au XIX^e siècle (Guyaux & Marchal 2000 : 143-158).

3 « Cette mélancolie respire jusque dans *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions

qu'exceptionnelle. La référence des « Intérieurs » poétiques reste avant tout picturale. En effet, c'est dans le domaine de la peinture que l'on définit explicitement comme tels certains tableaux lorsque ceux-ci représentent une « scène de genre intimiste, empruntée souvent à la vie familiale, dont le cadre est l'intérieur d'une maison »⁴. Par métonymie, le décor a donc désigné le genre. C'est le cas des « intérieurs » de peintres flamands : les *Époux Arnolfini* de Jan Eyck (1434) constitue l'un des tout premiers intérieurs picturaux⁵, on peut également pointer les nombreux intérieurs de Pieter de Hooch⁶. Au XIX^e siècle, parmi de nombreuses œuvres, on peut citer à titre d'exemple *L'intérieur d'une cuisine* (1815) de Martin Drölling, *L'intérieur ou le Viol* (1868-1869) et *L'intérieur au Ménil-Hubert* (1892) de Degas, les peintures et lithographies de Vuillard⁷ ou encore l'inévitable *Chambre de Van Gogh à Arles* (1888). Notons que chez certains de ces artistes, l'intérieur a pris une place considérable : les occupants se fondent dans le décor, voire en sont véritablement absents⁸. En cela, ils s'apparentent davantage au texte de Mallarmé qu'à celui de Hugo. La principale scène que ces intérieurs encadrent est celle des divers éléments qui les composent (meubles, bibelots, etc.). L'intérieur est également attesté au théâtre (*Intérieur* de Maeterlinck)⁹.

de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse. [...]» (Baudelaire 1846).

4 <http://www.cnrtl.fr/definition/interieur> (consulté le 8 novembre 2010).

5 Cette œuvre du XV^e siècle ne représente plus une scène historique ou religieuse, mais le portrait d'un couple dans un intérieur bourgeois. Voilà pourquoi cette scène de genre peut-être qualifiée d'*intérieur*. Remarquons par ailleurs le soin apporté aux détails de ce décor, en particulier la présence du fameux miroir au centre du tableau, qui introduit une mise en abîme en reflétant la pièce et ses quatre occupants (deux personnages ne sont pas représentés directement).

6 Quelques exemples : *Femme buvant avec des soldats* (1658), *Intérieur avec une mère épouillant son enfant* (vers 1658-60), *Intérieur avec une femme près d'une armoire à linge* (1663).

7 *L'intérieur vert ou Figure auprès d'une fenêtre à rideaux fermés* (1891) ; *Le Salon aux trois lampes, rue Saint-Florentin* (1899) ; *Intérieur* (1902).

8 Cette observation se vérifie davantage encore chez les artistes avant-gardistes du XX^e siècle, dont on peut citer, parmi de nombreux exemples d'intérieurs sans occupants, les œuvres de Marc Chagall (*Intérieur avec fleurs*, 1918), Wassily Kandinsky (*Intérieur [Ma salle à manger]*, 1909), Henri Matisse (*Intérieur aux aubergines*, 1911), Francis Bacon (*Interior*, 1952), etc.

9 Il est d'ailleurs intéressant de noter que Vuillard, par exemple, a participé à la création de décors pour le théâtre (*L'Intruse* de Maeterlinck) — on peut d'ailleurs retrouver certains de ses projets de décor sous forme de peinture (*Intérieur d'auberge. Maquette de décor pour la lépreuse* — 1919). Ce

Dès lors, de la même manière que l'« intérieur » se voit illustré en peinture, puis (de manière plus anecdotique) au théâtre, il nous semble que cette notion peut également s'étendre à la poésie¹⁰. On pourrait comparer ce type de textes aux « marines », petit genre d'abord établi en peinture¹¹ et dont on rencontre des illustrations en poésie : tel est le cas, notamment, des « Marine » de Verlaine d'abord, puis de Rimbaud¹².

1. Intérieurs

L'« Intérieur » de Hugo, nous l'avons déjà précisé, représente un exemple-type du poème intitulé comme tel. En poésie, comme en peinture, les « Intérieurs » représentent le plus souvent — et c'est le cas ici — une petite scène domestique. Le texte de Hugo correspond tout à fait à la définition de l'« intérieur » tel qu'elle a été donnée pour la peinture. On peut ici parfaitement étendre cette définition à la poésie. En effet, dans ce poème, l'« intérieur » de la maison sert de décor à une scène de ménage, centrale. Dialoguée, celle-ci se détache des vers qui l'encadrent et de leur tonalité moralisante. De l'extérieur, le passant ne perçoit rien de l'ambiance sordide régnant sous le toit de la « pauvre demeure », ébloui qu'il est par la lumière se reflétant sur la vitre (qui « était, grâce au soleil, une éclatante étoile »). La vitre, rendue opaque par le soleil, intériorise davantage la scène en empêchant l'intrusion du regard extérieur. Nous observons plus loin comment les fenêtres peuvent, ailleurs, apporter de la réflexivité lorsqu'elles doublent le cadre premier du poème. Nous l'avons vu, ce n'est pas le cas ici, sauf à considérer le fait que la vitre, dans ce cas-ci, agit comme un masque, sublimant la triste réalité — peut-être pourrait-on y repérer une forme de réflexivité en tant que spécularité inversée.

Il est intéressant de comparer ce texte à un autre « Intérieur », de Charles Cros (1873), poète dont la plume satirique et parodique est bien connue.

motif est également reconnu en photographie et au cinéma (<http://www.cnrtl.fr/definition/interieur>, consulté le 12 décembre 2010).

10 Les liens entre les intérieurs picturaux et leurs pendants poétiques méritent une analyse approfondie : il s'agira d'un chapitre important de notre thèse de doctorat, actuellement en préparation.

11 Une « marine » désigne « une peinture dont le sujet est la mer. Par métonymie, on désigne comme tel le genre pictural constitué par ces tableaux. » (<http://www.cnrtl.fr/definition/marine>, consulté le 8 novembre 2010).

12 P. Verlaine (1866), *Poèmes saturniens* et A. Rimbaud (1886), *Illuminations*.

Intérieur

« Joujou, pipi, caca, dodo. »

« Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. »

Le moutard gueule, et sa sœur tape

Sur un vieux clavecin de Pape,

Le père se rase au carreau

Avant de se rendre au bureau.

La mère émiette une panade

Qui mijote, gluante et fade,

Dans les cendres. Le fils aîné

Cire, avec un air étonné,

Les souliers de toute la troupe,

Car, ce soir même, après la soupe,

Ils iront autour de Musard

Et ne rentrerons pas trop tard ;

Afin que demain l'on s'éveille

Pour une existence pareille.

« Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. »

« Joujou, pipi, caca, dodo. »

L'« Intérieur » de Cros encadre également une scène domestique. Mais celle-ci verse dans la parodie : de l'univers prosaïque de Hugo, on passe à une scène franchement scatologique, comme l'atteste le refrain qui encadre la scène. La caricature qui est en œuvre dans ce texte, tout en présupposant une reconnaissance d'un modèle établi (sans une reconnaissance du modèle initial, la lecture parodique ne peut fonctionner), contribue à son établissement. Par la parodie, le poème évoque donc le type de texte qu'il illustre. La caricature permet d'en souligner les principaux traits spécifiques (scène familiale, intime, quotidienne ; intérieur domestique). L'écriture parodique induit donc une dimension critique, que nous nommerons *autotélisme critique*. Par l'épithète « critique », nous entendons désigner cette prise en compte effective dans le texte des caractéristiques propres du genre (ici à des fins parodiques). Remarquons ensuite que ce premier trait réflexif se double d'un second : le refrain encadrant la scène pourrait être lu comme une mise en abîme de

l'univers représenté, qu'il résume et mime tout à la fois, en accentuant l'aspect comique et vulgaire de la scène.

2. Intériorité spatiale et intériorité psychique

Avant Hugo et Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore donne un autre intérieur, à la tonalité très différente, dont le titre « Ma chambre » (1843) laisse deviner toute la portée intimiste¹³. Celle-ci se lit à chaque vers : ton lyrique, épanchement des sentiments, forte présence du « je ». Elle se répercute dans le décor lui-même, la « chambre » connotant fortement l'intimité. Comme dans les poèmes d'intérieur traditionnels (cf. le texte de Hugo cité précédemment), on assiste à une petite scène. La poétesse se montre en train de broder, l'« âme en pleurs ». Un élément du décor renvoie par comparaison à l'état d'esprit de l'énonciatrice : « une chaise attend », « résignée ». La poétesse nous livre ici toute son intériorité d'âme abandonnée en même temps que « la chaise », objet du décor, dit le chagrin et l'abandon :

[...]
 Vis-à-vis la mienne
 Une chaise attend :
 Elle fut la sienne,
 La nôtre un instant ;
 D'un ruban signée,
 Cette chaise est là,
 Toute résignée,
 Comme me voilà !

Ce lien entre l'intériorité spatiale et l'intériorité du sujet se rencontre bien plus explicitement chez un poète comme Rodenbach, qui, à travers sa poésie (et sa prose, d'ailleurs), évoque souvent l'intériorité psychique à travers l'expression d'espaces clos. L'exemple le plus probant de cette démarche poétique est sans conteste son poème « La vie des chambres » (1891), long mouvement poétique dans lequel est explicitement instauré un lien métaphorique entre

13 On pourrait se demander ici si les femmes occupent une place particulière dans la production des intérieurs poétiques en raison de la portée intimiste du « genre ». Mais, à nouveau, cette question dépasse le cadre de notre propos et devra être débattue ailleurs.

l'intérieur caméral dessiné par le poème et l'intériorité psychique du poète. Plus globalement que chez Desbordes-Valmore, l'intérieur renvoie ici à la vie intérieure, comme le montre le premier vers de la deuxième partie : « Douceur d'associer notre âme à cette vie ». Un tel lien est rarement exprimé aussi explicitement. Un autre poème de Rodenbach, « Aquarium mental » (1896), associe de la même manière, cette fois-ci dès le titre, la vie mentale, non plus à une chambre, mais à un aquarium et à ses cloisons vitrées, mettant ainsi en évidence une forme de claustration psychique, « toute vouée à son spectacle intérieur ».

Dans les textes de Rodenbach, l'évocation de l'espace clos (chambre, aquarium) est à lire comme une illustration métaphorique de l'âme. On pourrait qualifier ce mouvement de *réflexivité psychique*. Nous parlons de réflexivité psychique lorsque l'intérieur dessiné par le poème ne renvoie pas qu'à un espace cloisonné (simple décor), mais qu'il métaphorise également l'intériorité psychique du poète. Celle-ci se rencontre, de façon plus ou moins allusive, dans d'autres textes, comme, par exemple, dans les poèmes « Intérieur » de Verlaine (1881) ou « Délabrement » de Charles Cros (1873).

Dans le poème de Cros, le poète dépeint, à travers l'évocation d'un appartement dévasté, le délabrement de son esprit. La comparaison est explicite et file tout le poème : « Comme un appartement vide aux sales plafonds, [...] / Ainsi dévasté par les destins, noirs bouffons, / Mon esprit s'est rempli d'échos, de clartés dures. » Meubles, tapis, tentures, tableaux ont été déménagés. Ne subsistent que « murs nus », « clous des peintures », « paille » et « chiffons ».

3. Réflexivité sociale

Dans l'« Intérieur » de Verlaine, le décor, imaginaire et fortement érotisé, centré sur l'« apparition » indéfinie d'une « femme » aux contours bleus et blancs, s'avère tout aussi dépouillé, quoique moins sordide.

Il nous semble que ce poème est autotélique en deux endroits au moins. En effet, la fin du second quatrain, tout d'abord, renvoie à la démarche du poète qui crée un univers fantasmé : « et l'esprit se perdrait en quelque allégorie ». Ce vers, par l'évocation de l'« allégorie », donne non seulement une indication de lecture, mais revient aussi sur la démarche même de création du poème (dont la valeur imaginaire, fantasmée est d'ailleurs assumée par le conditionnel des verbes : « descendrait », « aurait », « perdrait », « sourirait »). Par ailleurs,

l'évocation du « chant lointain d'épithalame » (mot désignant un poème ou chant nuptial¹⁴) pourrait révéler un autotélisme critique. En effet, le jeu sur la présence et l'absence, l'ambiance feutrée, secrète, les coussins, le lit, ... connotent une étrange union de l'ombre (de l'absence) et du luxe (du fantasme), à l'image de cette « ample tapisserie » qui « À grands plis sombres [...] / De haute lice, avec emphase descendrait / Le long des quatre murs immenses d'un retrait / Mystérieux où l'ombre au luxe se marie ». D'autre part, remarquons que de nombreux éléments du décor (tapisserie, livres, tableaux, fleurs... — brillant ici par leur absence) dessinent un intérieur bourgeois¹⁵ renvoyant au quotidien du poète. En recréant ainsi l'univers petit-bourgeois du poète fin-de-siècle, toute cette bibeloterie pourrait révéler une forme de « réflexivité sociale », pour reprendre l'expression de Pascal Durand à propos de Mallarmé, lorsqu'il détaille la façon dont ces poèmes d'intérieurs dévoilent une idéologie de l'intimité et de la sphère privée propre à la bourgeoisie du XIX^e siècle, dont, précisément, est issu Mallarmé (2008 : 204-207). En effet, les trois poèmes du triptyque de la chambre vide, tout comme le « Sonnet en -yx » (Mallarmé 1887), représentent de beaux modèles d'intérieurs bourgeois désertés de leur occupant et peuplés de consoles, vases, bibelots, bouquets, marbres de cheminée et autres meubles divers. L'espace clos, tous volets fermés — tout au plus la fenêtre reflète-t-elle les lampions intérieurs —, rendu également par la forme cadencée du sonnet, métaphoriserait l'univers clos du poète.

4. Autotélisme « en gigogne »

Lorsque l'on parle de réflexivité en poésie, le « Sonnet en -yx » s'avère incontournable¹⁶. Dans son essai sur la mise en abîme, Dällenbach le considère comme un « modèle de réflexivité intégral » (1977 : 224-226). Il n'invente rien : Mallarmé lui-même qualifiait son poème de « sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons » et en avait intitulé la version initiale (1868) « Sonnet allégorique de lui-même ». Durand qualifie les jeux réflexifs qui s'y instaurent de « dispositif de réflexivités en gigogne », reflétant le macrocosme au sein du microcosme. Il pousse la lecture réflexive de ce poème jusqu'à voir dans

14 <http://www.cnrtl.fr/definition/epithalame>, consulté le 8 novembre 2010.

15 Tel qu'Edgar Allan Poe le décrit dans sa *Philosophie de l'ameublement* (petit texte rédigé en 1840, traduit en 1865 par Charles Baudelaire dans *Histoires grotesques et sérieuses*)

16 Voir à ce propos la recension d'Alberto Schiavetta des diverses lectures qu'a pu inspirer ce poème (Bilous 2006 : 71-93).

l'hermétisme langagier que celui-ci affiche (mots rares, inventés, complexités linguistique) une évocation de la « claustration du langage poétique » (2008 : 206).

5. Objets spéculaires

Ce texte est truffé de ce que nous appellerons des « objets spéculaires ». Par cette expression, nous désignons toute une série d'objets récurrents — les plus courants sont le cadre, le miroir ou la fenêtre — dans les poèmes d'intérieurs qui créent un nouveau cadrage au sein de l'espace déjà cloisonné que constitue l'intérieur. Le miroir¹⁷ réfléchit, découpe, réduit le décor et apporte des connotations de dédoublement, de reflet mais aussi d'intériorisation. Dans le « Sonnet en -yx », un miroir reflète l'absence d'événement dans l'espace de la pièce (« l'oubli ») et se voit lui-même aboli par la métonymie du « cadre » qui lui enlève sa fonction principale (le reflet), pour ne plus connoter que sa fonction réductrice et produire des effets d'enfermement. Paradoxalement, ce miroir, symbole de clôture, autorise également l'intrusion du monde extérieur dans cet intérieur qui semblait si parfaitement hermétique : Durand y repère d'ailleurs un reflet des sept étoiles de la Grande Ourse (« le septuor ») que laisse entr'apercevoir « la croisée au Nord vacante » (2008 : 206).

Du dedans au dehors, la fenêtre perçue de l'intérieur autorise l'intrusion du monde extérieur dans la retraite de la chambre, intrusion qui se manifeste ici par le reflet d'une constellation, ailleurs par un coin de ciel bleu. Des carreaux gorgés de soleil peuvent donner lieu à toutes les rêveries (cf. « Pente de la rêverie », de Hugo [*Feuilles d'Automne*, 1831], « Les fenêtres », de Mallarmé [*Le Parnasse contemporain*, 1866, *Poésies*, 1887]) ; par ailleurs, il arrive aussi que les croisillons, rideaux, persiennes, tout en protégeant du dehors, connotent un monde extérieur hostile. Mouvement inverse, lorsqu'elle est un point de passage du dehors au dedans, la fenêtre peut également amener un découpage de l'espace intérieur. Vue de l'extérieur, elle encadre la pièce, transforme l'intérieur en une scène intérieure au sens propre. Dans ce cas, cet intérieur se voit mis en scène, doublement : par le poème et par le cadre de la fenêtre qui vient doubler celui du poème. Le monde extérieur devient alors parfois spectateur du monde intérieur, le passant se transforme en voyeur. En d'autres endroits, la fenêtre ne fait que suggérer l'intérieur, tandis qu'une vitre rendue opaque

17 Cf. la note n° 5 ci-dessus concernant la présence du miroir dans *Les Époux Arnolfini*.

par le reflet, la persienne ou un rideau, autorise tous les fantasmes. Au passant d'imaginer l'univers que cette fenêtre renferme. Ces mouvements se rencontrent chez Hugo, nous l'avons vu (« Intérieur »), ou encore dans certains textes de Baudelaire, lorsque le flâneur devient voyeur (« Les Fenêtres » [Baudelaire : 1869]). Dans le poème « Hiéroglyphe » de Charles Cros (1908), les fenêtres, centrales, sont métaphorisées et renvoient à trois grandes thématiques — la mer, l'amour, la mort — qui résumerait la vie tout entière du poète, prisonnier de sa passion pour la femme « cercueil de chair »¹⁸. Lorsqu'elle apparaît tous volets fermés, la fenêtre peut aussi induire les mêmes effets que l'« aquarium » de Rodenbach et renvoyer à la claustration de l'espace intérieur.

Le miroir, le cadre et la fenêtre (voire le cercueil) ont ceci en commun qu'ils apportent un nouveau cadrage de l'espace déjà clos en lui-même. Ces éléments fonctionnent sur deux niveaux. Le premier est celui du poème : ils font partie intégrante du décor de la chambre, dans laquelle, à l'instar de n'importe quel autre objet, ils font signe dans un décor bien spécifique (bouge de poète, intérieur bourgeois). Deuxième niveau : celui de la réflexion. Ils interviennent alors comme des éléments qui amènent un nouveau cadrage de la pièce permettant de prendre ce décor pour thème. Il s'agit donc bien de réflexivité spéculaire ou de mise en abîme¹⁹.

Enfin, notons qu'il est aussi des objets isolés qui, dans un texte bien particulier, peuvent fonctionner comme des objets spéculaires. C'était notamment le cas du « cercueil » dans le texte de Cros. C'est aussi le cas de la « fiole de laudanum » dans « La chambre double » de Baudelaire (1869). Ce poème, divisé en deux parties, met d'abord en scène un paradis artificiel. Puis un retour à la réalité s'opère dans le second volet. L'indice qui permet d'associer l'univers intérieur fantasmé et fortement érotisé de la première partie du texte à la deuxième, brusque retour à la réalité sordide et prosaïque du bouge du

18 Cette métaphore est intéressante dans notre analyse, parce qu'elle prolonge les connotations de cloisonnement amenées par la chambre, elle-même définie par ses trois fenêtres (dont le cadre induit une ouverture limitée vers l'extérieur). La métaphore qui compare la « femme » à un « cercueil de chair » amène dans le texte un « objet spéculaire » assez original — le « cercueil » — qui accentue le cloisonnement et transforme celui-ci en une claustration morbide.

19 Précisons que la notion de « mise en abîme » est à prendre ici dans un sens très large, et non uniquement en tant que relation de spécularité prenant pour thème le récit. Ici, c'est bien le décor du poème qui est pris pour objet, et non une quelconque narration. La réflexivité ne comporte donc pas de valeur narrative dans ce cas : elle concerne plutôt le cadre du texte.

poète, est une fiole de drogue, signalée vers la fin du texte. Cette fiole assure un rôle de pivot entre les deux niveaux de réalité du texte. En effet, tout en révélant l'artifice du paradis, elle permet de voir la chambre double comme une seule et unique pièce, à deux facettes. Notons néanmoins que cet objet ne fait pas série dans les poèmes d'intérieur. Plus largement, dans ce texte, Baudelaire pourrait mettre en scène la condition du poète selon un rapport de specularité du double. Se dessinent alors deux niveaux de fiction dans un seul texte : la première partie, correspondant à une fiction hallucinatoire, pourrait évoquer le travail magique de la création ; la deuxième partie, retour prosaïque à la réalité, pourrait renvoyer aux conditions de vie de l'artiste²⁰.

6. Conclusion

Au terme de cette esquisse d'analyse de la réflexivité dans les poèmes d'intérieur, on est en mesure de distinguer quatre, voire cinq types de réflexivité à l'œuvre dans ces textes. Premièrement, la réflexivité spéculaire ou mise en abîme, que l'on peut repérer à divers niveaux du texte. Tout d'abord, la forme fixe du poème, quand il y en a une, peut renvoyer par analogie à l'univers cloisonné que le texte présente. Ensuite, par un lien synecdochique, les « objets spéculaires » (quand on en repère) doublent le cadrage du décor tout en le réduisant. Et la pièce (qu'il s'agisse du lieu ou de la scène qui s'y déroule) peut se trouver condensée dans un seul vers, voire, parfois, dans un seul mot. Deuxièmement, les jeux de comparaison et de métaphore peuvent révéler, plus ou moins explicitement, une réflexivité psychique, et transformer le décor représenté en support de l'intériorité du poète. Cette deuxième forme de réflexivité n'est pas toujours nécessairement en œuvre dans les poèmes d'intérieur, mais dans certains textes, nous l'avons vu, le lien est explicite. L'intériorité psychique peut ensuite se muer en intériorité sociale, lorsque par exemple, l'on rencontre

²⁰ Baudelaire exploite ici le cliché romantique du pauvre poète dans sa mansarde, dont on les représentations picturales ne sont pas rares. Par exemple, celle du caricaturiste Honoré Daumier (*Poète dans la mansarde*, 1842), dont Baudelaire rédigea d'ailleurs le portrait (Baudelaire, « Un portrait d'Honoré Daumier » in *Curiosités esthétiques ; L'art romantique et autres œuvres critiques. VII. Quelques caricaturistes français*). Le cliché du pauvre poète sera ironisé outre-Rhin par le peintre Carl Spitzberg, qui dans son tableau *Der Arme Poët* (1839) met en scène un poète dans sa misérable chambre sous les toits, non sans quelques traits satiriques (le poète, être visiblement excentrique, écrase une puce entre ses doigts, il est affublé d'un bonnet de nuit et d'un pince-nez, des pages de poésie brûlent dans le poêle).

chez divers auteurs le même type d'intérieur bourgeois (récurrence d'objets typiques : bibelots, console,...) : l'intérieur renvoie alors au microcosme des poètes et des lettrés (pour reprendre l'expression de P. Durand [2008 : 207]). Cette forme de réflexivité, que nous qualifierons de « sociale », nécessite néanmoins une approche interprétative de la part du lecteur. Ensuite, quatrième type de réflexivité évoqué : la réflexivité « en gigogne », présente à tous les niveaux du texte (formelle, syntaxique, lexicale, thématique...) et poussée dans ses ultimes retranchements dans les textes d'un Mallarmé. Enfin, lorsque l'on rencontre un intérieur sous une forme parodiée, ou que les conditions d'écriture du poème sont évoquées, une forme de réflexivité critique semble se déployer, dans la mesure où c'est le genre lui-même qui fait l'objet d'une lecture critique à travers certaines notations renvoyant au genre lui-même ou à son travestissement grotesque.

Il nous semble qu'au fur et à mesure que l'intérieur se libère de ses occupants, en même temps que l'espace se replie sur lui-même, la part réflexive du poème augmente, le texte se prend pour objet, l'intérieur spatial se mue en intériorité psychique, voire sociale, tantôt clairement exprimée, tantôt à décoder dans le texte.

Bibliographie

- P. ARON, D. SAINT-JACQUES & A. VIALA (dir.) (2004), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige ».
- C. BAUDELAIRE (1976), *Salon de 1846*. In *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Pléiade ».
- (1975) *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. In *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Pléiade ».
- J. BESSIÈRE & M. SCHMELING (dir.) (2002), *Littérature, Modernité, Réflexivité*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- D. BILOUS (2006), *Mallarmé, et après? Fortune d'une œuvre*, Paris, Noesis, « Formules ».
- C. CROS (1972), *Le Coffret de Santal*, Paris, Gallimard, « Poésie ».
- (1972), *Le Collier de griffes*, Paris, Gallimard, « Poésie ».
- L. DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- M. DESBORDES-VALMORE (1983), *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie ».
- P. DURAND (2008), *Du Sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, « Liber ».
- , in A. GUYAUX & B. MARCHAL (dir.) (2000), *Jules Laforgue*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, p. 143-158.
- V. HUGO (2008 [1995]), *Les Contemplations*. Paris, Flammarion, « GF ».

- S. MALLARMÉ (1992), *Poésies*. Paris, Gallimard, « Poésie ».
- E.A. POE (1865) *Philosophie de l'ameublement* in *Histoires grotesques et sérieuses*, tr. par C. Baudelaire (1871), Paris, Michel Levy frères.
- A. RIMBAUD (1989), *Illuminations*. Paris, Flammarion, « GF ».
- G. RODENBACH (2000), *Œuvres poétiques* in *Œuvres complètes*, t. II, Bruxelles, Le Cri, « Terre Neuve ».
- P. VERLAINE (1979), *La Bonne chanson. Jadis et Naguère. Parallèlement*. Paris, Gallimard, « Poésie ».