



# Les signes sensibles. Une lecture du « Poème du hachisch » de Charles Baudelaire

Laura Roux

Number 9, 2021

Drogues et sens altéré(s)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1091463ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1091463ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (print)

1929-090X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roux, L. (2021). Les signes sensibles. Une lecture du « Poème du hachisch » de Charles Baudelaire. *Cygne noir*, (9), 110–128. <https://doi.org/10.7202/1091463ar>

Article abstract

Cet article propose une lecture de la première partie des *Paradis artificiels* de Baudelaire, dans laquelle sont décrits de manière détaillée les effets psychotropes de l'ingestion de hachisch. Au moyen des instruments de l'analyse littéraire microtextuelle, je m'attache à déterminer et à décrire les effets sémiotiques de la prise de hachisch sur les intoxiqués mis en scène dans ce « poème » : d'abord, une altération de la perception des signes ; ensuite, une transformation de leur mise en relation. J'inscris cette lecture dans le cadre plus large de la pensée baudelairienne des « correspondances » et confronte l'intensification du rapport sémiotique au monde provoquée par le hachisch à celle que permet la poésie, mettant ainsi en évidence le fait que le hachisch apparaît comme le moyen de faire l'expérimentation sensible d'un régime sémiotique auquel la poésie donne alternativement accès par la langue.

© Laura Roux, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**é**rudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## LES SIGNES SENSIBLES. UNE LECTURE DU « POÈME DU HACHISCH » DE CHARLES BAUDELAIRE

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, scientifiques et artistes parisiens s'initient à la consommation d'une substance rapportée d'Orient : le hachisch. Sous l'égide du D<sup>r</sup> Moreau de Tours, qui voit dans ce psychotrope « un moyen puissant, unique, d'exploration en matière de pathogénie mentale<sup>1</sup> » et cherche à en observer les effets sur lui-même et sur d'autres, ont lieu à l'hôtel Pimodan des séances mensuelles où médecins, peintres et hommes de lettres<sup>2</sup> sont invités à expérimenter la prise de cannabis, ingéré sous la forme de dawamesk, une préparation à base d'« extrait gras » de la plante et de diverses épices<sup>3</sup>. Comme nombre d'autres poètes, Charles Baudelaire fréquente à plusieurs reprises ce « Club des Hachichins », actif de 1844 à 1849<sup>4</sup> et passé à la postérité grâce au conte éponyme de Théophile Gautier<sup>5</sup>. Sa consommation de la drogue a-t-elle été une pratique régulière ou une expérience ponctuelle? À en croire Gautier dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire, parues à titre posthume, le poète des *Fleurs du mal* « ne vint que rarement et en simple observateur<sup>6</sup> » dans l'appartement du peintre Fernand Boissard, où avaient lieu les soirées du club ; mais on sait qu'il habita l'appartement situé à l'étage du dessus en 1845<sup>7</sup>. Gautier cherche-t-il seulement à préserver la postérité de Baudelaire en combattant « les bruits défavorables<sup>8</sup> » qui courent alors sur ses habitudes? Dans tous les cas, il reconnaît que Baudelaire a dû au moins expérimenter la consommation de hachisch : « Qu'il ait essayé une ou deux fois du haschich comme expérience physiologique, cela est possible et même probable<sup>9</sup>. »

Si la consommation de hachisch de Baudelaire a peut-être été occasionnelle (il lui préférerait sans doute l'opium<sup>10</sup>), cette substance n'en occupe pas moins une place significative dans son œuvre : elle constitue le trait d'union des deux textes qu'il consacre à la question des psychotropes. *Du vin et du hachisch* (1851) oppose l'alcool et le cannabis, exaltant le premier et condamnant le second. Les réflexions sur le hachisch présentes dans cette première étude seront reprises, complétées et développées par Baudelaire dans « Le Poème du hachisch », premier volet du diptyque des *Paradis artificiels* (1860), où la substance orientale est cette fois mise en vis-à-vis de l'opium, auquel est consacrée la seconde partie de l'œuvre<sup>11</sup>. « Le Poème du hachisch » se présente comme une « monographie<sup>12</sup> », une « étude » (PA, 99) : Baudelaire s'y attache d'abord à décrire minutieusement les effets psychotropes de la prise de hachisch, en se fondant sur diverses anecdotes et autres témoignages, avant de se pencher sur la « morale du hachisch » (PA, 131) et de procéder à une rigoureuse condamnation de cette substance

qui annihilerait la volonté. La description des effets produits par la drogue rejoint largement celle que développe Moreau de Tours dans son ouvrage de 1845<sup>13</sup> : hilarité, altération de la perception du temps et de l'espace, hyperesthésie et hallucinations sont également répertoriées par le médecin et par le poète. À la différence du premier, cependant, qui adopte une approche synchronique, opérant une classification des effets du hachisch en « groupant entre eux ces phénomènes, suivant les analogies, les affinités plus ou moins nombreuses qu'ils présentent<sup>14</sup> », Baudelaire procède de façon diachronique, distinguant « trois phases » de « l'ivresse du hachisch » (PA, 110) qu'il s'attache à décrire l'une après l'autre, mettant en évidence l'apparition progressive des symptômes et leur évolution<sup>15</sup>. En conséquence, les phénomènes qui étaient, chez Moreau de Tours, distingués par la classification, se trouvent chez Baudelaire mêlés les uns aux autres, dans l'alternance ou dans la simultanéité.

Je ne chercherai pas ici à détailler l'ensemble des effets physiologiques et psychologiques évoqués par Baudelaire ni à reconstituer une typologie complète de ces effets sur le modèle du traité médical. C'est un type d'effets particulier qui m'intéressera : celui des phénomènes de nature sémiotique. Comment la substance affecte-t-elle la perception et l'interprétation de signes ? Dans quel régime sémiotique se trouve plongé un « cerveau intoxiqué par le hachisch » (PA, 124) ? À partir d'une lecture détaillée et d'une analyse circonstanciée du texte de Baudelaire, je m'attacherai à répondre à ces questions en nommant, explicitant et mettant en relation les phénomènes de ce type. Cette analyse me permettra d'éclairer les relations qu'entretiennent poésie et drogue dans l'œuvre de Baudelaire : car si celles-ci ont été largement commentées, notamment par Max Milner<sup>16</sup>, l'approche sémiotique permettra d'interroger sous un jour nouveau les fondements de la « poétique de l'ivresse<sup>17</sup> » baudelairienne, en insistant sur une conception de l'ivresse (hachischine ou poétique) comme expérience sensible d'un régime sémiotique de l'intensité et de la correspondance.

### **Transformations : de la perception altérée des signes à la sémiotisation du monde**

Lorsque Baudelaire s'attache à décrire « les premiers symptômes » (PA, 110) de l'ivresse hachischine, il évoque une « hilarité » entrecoupée d'« intervalles de stupeur » (PA, 111), puis, immédiatement, une altération de la perception des mots :

Les mots les plus simples, les idées les plus triviales prennent une physionomie bizarre et nouvelle ; vous vous étonnez même de les avoir jusqu'à présent trouvés si

simples. Des ressemblances et des rapprochements incongrus, impossibles à prévoir, des ébauches de comiques, jaillissent continuellement de votre cerveau (PA, 111).

Ces deux phénomènes affectant les signes linguistiques me paraissent annoncer les deux types d'effets sémiotiques que je mettrai en évidence dans l'ensemble du « Poème du hachisch » : d'abord, une altération de la perception des signes ; ensuite, une transformation de la mise en relation de ces signes. C'est à ce premier effet que je m'intéresserai pour commencer.

Des mots perçus autrefois comme « simples » paraissent soudain étranges et neufs : le rapport instauré par l'habitude à ces signes est aboli, et remplacé par un sentiment d'étonnement. Ce qui a changé, semble-t-il, c'est l'aspect de ces mots, leur « physionomie ». Le rapport aux signes est transformé par l'altération de leur perception ; ce sont les effets sensoriels du hachisch qui entraînent et déterminent ses effets sémiotiques.

Ces effets sensoriels peuvent être regroupés dans la catégorie d'« hallucination », à condition de « ne pas prendre le mot dans son sens le plus strict » : il ne s'agit pas d'une « hallucination pure » mais davantage d'une « méprise des sens », d'une hallucination ayant un « prétexte », « une racine dans le milieu ambiant » (PA, 124)<sup>18</sup>. Les effets du hachisch sur les sens relèvent donc de la *transformation* : « l'esprit n'est qu'un miroir où le milieu environnant se reflète transformé d'une manière outrée » (PA, 130). Cette transformation est d'abord une intensification ; le hachisch provoque une hyperesthésie, qui se développe particulièrement au début de la deuxième phase : « C'est en effet à cette période de l'ivresse que se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès » (PA, 121). Cette hyperesthésie s'accompagne de pseudesthésie : « Les objets extérieurs prennent lentement, successivement, des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment. [...] L'œil ivre de l'homme pris de hachisch verra des formes étranges ; mais, avant d'être étranges ou monstrueuses, ces formes étaient simples et naturelles » (PA, 121-124). La déformation des perceptions visuelles entraîne un sentiment d'étrangeté pour l'observateur : les formes « simples », « naturelles », apparaissent soudain « singulières », « étranges ». C'est là le même phénomène que celui qui affectait la perception des mots ; et en effet la perception des signes linguistiques est tout à fait transformée par la prise de hachisch :

La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase (PA, 139).

Les signes linguistiques paraissent ici vivants, animés, revitalisés (« ressuscit[és] »). Ils acquièrent un caractère à la fois tangible, incarné, et surnaturel : c'est le propre de l'évocation que de « faire apparaître les démons ou les âmes des morts<sup>19</sup> », soit de rendre sensible ce qui est d'ordinaire invisible. On pourrait voir là également la propriété du signe (représenter une chose absente, ou manifester de manière perceptible une idée) : cette propriété, ici, est envisagée avec émerveillement, et expérimentée comme une forme de magie.

La transformation de la perception des signes linguistiques n'est pas sans effet sur leur interprétation. Le hachisch semble provoquer une extension des possibilités interprétatives, comme on peut le constater dans l'un des témoignages insérés par Baudelaire dans son étude. Un homme y relate ainsi son expérience d'ivresse hachischine dans un théâtre :

Je ne vous dirai pas que j'écoutais les comédiens, vous savez que cela est impossible ; de temps en temps ma pensée accrochait au passage un lambeau de phrase, et, semblable à une danseuse habile, elle s'en servait comme d'un tremplin pour bondir dans des rêveries très lointaines. On pourrait supposer qu'un drame, entendu de cette façon, manque de logique et d'enchaînement ; détrompez-vous ; je découvrais un sens très subtil dans le drame créé par ma distraction. [...] Si tous les drames étaient entendus selon cette méthode, ils y gagneraient de grandes beautés [...] (PA, 120).

La perception des signes est ici altérée dans le sens d'une inhibition : seuls des « lambeau[x] de phrase » sont accessibles ; mais l'esprit présente une forme d'agilité qui lui permet d'opérer un mouvement d'interprétation très ample, atteignant un « sens » très éloigné (« lointai[n] »), mais « très subtil ». Un drame alternatif, à la signification nouvelle, est constitué à partir d'un signe isolé. Inversement, il peut aussi arriver que l'intoxiqué perde sa faculté à interpréter les signes linguistiques : il est parfois amené à « répéter d'une manière monotone quelque mot vulgaire, jusqu'à ce que le son, à force d'être répété, cessât de présenter à l'esprit une idée quelconque » (PA, 133)<sup>20</sup>. Dans les deux cas cependant, le lien conventionnel du signifiant au signifié est brisé : cette rupture peut réduire le mot à un simple signifiant absurde, mais elle peut aussi permettre à la conscience interprétante de le doter de nouveaux signifiés. Le hachisch suscite alors des « équivoques » (PA, 121), multipliant les interprétations d'un même signe.

Cette métamorphose des modalités de perception et d'interprétation des signes ne concerne pas seulement les signes linguistiques : elle affecte aussi le rapport aux signes visuels et aux signes sonores. Tout comme les signes linguistiques, les signes visuels sont perçus sous un jour nouveau, puis interprétés d'une manière nouvelle. L'hyperesthésie provoquée par le hachisch agrandit les images, discernées dans « les détails les plus minutieux » (PA, 120) et avec une vivacité particulière : « Les couleurs

prendront une énergie inaccoutumée et entreront dans le cerveau avec une intensité victorieuse » (PA, 137). Tout comme le mot s'anime sous l'effet du hachisch, l'image prend dès lors vie : « les peintures des plafonds revêtiront une vie effrayante ; les plus grossiers papiers peints qui tapissent les murs des auberges se creuseront comme de splendides dioramas » (PA, 137). Les objets picturaux semblent le support privilégié de ce type d'hallucinations visuelles : une femme dont Baudelaire transcrit (ou prétend transcrire) le témoignage décrit dans le détail l'expérience à la fois merveilleuse et terrifiante d'une « claustration » dans une « cage somptueuse » (PA, 127), en réalité un treillage au plafond. La perception modifiée des signes visuels, doublement vivifiés (à la fois plus vifs et plus vivants), en transforme l'interprétation. Le signe visuel peut ainsi se faire porteur d'un sens secret (les personnages des peintures « échangent avec vous par le simple regard de solennelles confidences », PA, 137), et paraît signifier plus directement et plus clairement : « La sinuosité des lignes est un langage définitivement clair où vous lisez l'agitation et le désir des âmes » (PA, 137-138).

Les signes sonores, comme les signes visuels, sont distingués avec davantage d'acuité après la consommation de hachisch : « L'oreille perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte » (PA, 121). Leur perception est altérée, tout comme leur interprétation ; à nouveau, celle-ci est plus aisée : « Le son parlera, dira des choses distinctes » (PA, 124). Le signe sonore devient doublement distinct : parce que sa perception sensorielle est renforcée, et parce que son sens paraît plus précis qu'à l'ordinaire. Ainsi, l'écoute d'un morceau de musique est une expérience radicalement transformée par la prise de hachisch :

La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même [...] Elle parle de votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive (PA, 139-140).

La musique est ici définie, par une périphrase, comme une « langue » : elle fonctionne comme un système de signes, et ce, indépendamment de la consommation de psychotropes. Mais alors que les signes musicaux ne peuvent habituellement être interprétés que d'une manière imprécise, apparaissant en quelque sorte comme des signifiants dépourvus de signifié défini, ils sont soudain dotés du pouvoir de signifier de façon beaucoup plus « positive ». Ces signes dont la particularité était l'équivocité deviennent soudain univoques, et semblent s'appliquer à la situation particulière de la conscience qui les interprète : ils sont perçus à la fois comme adressés à elle spécifiquement (ils

« vous parle[nt] ») et comme la décrivant dans sa singularité (ils « vous parle[nt] de vous-même »).

Affectant la perception des signes (qu'ils soient linguistiques ou non), le hachisch affecte aussi, en conséquence, les processus d'interprétation. Mais ces phénomènes n'opèrent pas que sur des signes déjà constitués par l'usage ou l'habitude, modifiant le rapport conventionnel du signifiant à son signifié : ils agissent aussi *en deçà* du signe, c'est-à-dire qu'ils touchent à la perception même d'un objet comme signe ou comme non-signe. Les objets sont transformés par le hachisch non seulement dans leur apparence, mais aussi dans leur nature sémiotique : « Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, – où *le premier objet venu devient symbole parlant* » (PA, 138, je souligne). Exactement comme « les mots les plus simples » (PA, 111) apparaissent comme étranges, nouveaux, et se mettent donc à signifier autrement, tout « objet » se transforme en « symbole », c'est-à-dire qu'il devient signifiant (« parlant »)<sup>21</sup> ; il est constitué en signe, sémiotisé. Ce qui paraissait « naturel » ou « trivial », ce que l'esprit, par habitude, avait auparavant exclu du domaine des signes, est soudain réintégré au système des signifiants, et devient par conséquent interprétable.

Ce processus de sémiotisation du banal dote le monde d'une « profondeur » nouvelle : « Le hachisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique ; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur » (PA, 139). Le hachisch agit à la surface : comme un « vernis », il altère la perception des objets, les rendant plus brillants, plus visibles, transformant ainsi le regard porté sur eux et leur attribuant le rôle de signes. En conséquence, il ouvre sous cette surface nouvellement signifiante la profondeur des significations. Le monde acquiert une épaisseur sémiotique ; à la perception simple se substitue un processus d'interprétation continu pour l'individu influencé par le hachisch : « Tous les objets environnants sont autant de suggestions qui agitent [...] un monde de pensées, toutes plus colorées, plus vivantes, plus subtiles que jamais et revêtues d'un vernis magique » (PA, 147). Les objets, devenus des signifiants « suggesti[fs] », provoquent une multitude de « pensées », qui sont elles-mêmes intensifiées (« plus colorées ») et vivifiées (« plus vivantes »), et « revêtues d'un vernis magique ». Cette concordance des caractéristiques que possèdent les signes et les idées évoquées par ces signes suggère que ces pensées interprétantes acquièrent elles-mêmes le statut de signe, ce qui peut mener à d'autres interprétations. Ainsi, l'objet transformé en signe génère une interprétation, qui devient elle-même un signe générant une interprétation seconde : comme « les nombres engendrent les nombres » (PA, 122), les signes

engendrent les signes ; et le « symbole parlant » (PA, 138) est un signe qui produit lui-même des signes.

L'expérience du consommateur de hachisch est donc celle d'une nouveauté, d'un regard neuf sur le monde. La « stupeur », la « stupéfaction » (PA, 117) qu'il ressent peuvent par conséquent être comprises non seulement comme un « engourdissement<sup>22</sup> », dans l'acception médicale du terme, mais également comme une surprise, un étonnement. Ce regard neuf sur le monde ressemble à celui de l'enfant, tel que Baudelaire le décrit dans *Le Peintre de la vie moderne* : « L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre<sup>23</sup>. » Et en effet, les consommateurs de hachisch sont frappés d'une « gaieté enfantine » (PA, 117) ; leurs « cerveau[x] intoxiqué[s] » (PA, 124) deviennent, sous la plume de Baudelaire, des « cerveaux enfantins » (PA, 131) ; et si leur pratique est un « enfantillage » (PA, 124), c'est tout autant car elle manque de sérieux et de gravité que parce qu'elle constitue un retour à l'émerveillement de la découverte. La transformation des signes et des objets, qui suscite cet émerveillement, est en partie de nature *esthétique* : « l'œil intérieur transforme tout et donne à chaque chose le complément de beauté qui lui manque pour qu'elle soit vraiment digne de plaire » (PA, 140). L'esthésie (la sensation) a partie liée avec l'esthétique. C'est en changeant les formes (« transformation »), en altérant les sensations esthétiques que peuvent être modifiés les mouvements interprétatifs engendrés par les signes. En effet, cette perception nouvelle génère un rapport au monde caractérisé par une intensité sémiotique : les objets, sémiotisés, se mettent à signifier ; les signes, revitalisés, donnent lieu à des interprétations inédites. Le monde (re-)devient signifiant.

### **Correspondances : de la traduction des signes au monde comme système signifiant**

En plus de modifier la perception individuelle des signes (ou peut-être *parce qu'il* modifie cette perception), le hachisch altère la perception des relations *entre* les signes : l'intoxiqué se met à discerner « des ressemblances » et à opérer « des rapprochements incongrus » (PA, 111). Libéré des conventions (« incongru » peut désigner ce qui est inconvenant ou ce qui déroge aux « règles de la syntaxe<sup>24</sup> »), il établit des rapports nouveaux entre les signes, sous la forme par exemple de « jeux de mots » (PA, 111). Les consommateurs de hachisch perçoivent entre leurs pensées des liens qui sont invisibles aux autres : « bientôt les rapports d'idées deviennent tellement vagues, le fil conducteur qui relie vos conceptions si ténu, que vos complices seuls peuvent vous comprendre » (PA, 111). Les intoxiqués font partie d'une même communauté sémiotique : ils sont

capables (ou se croient capables<sup>25</sup>) de déchiffrer les signes produits par leurs acolytes. Dans *Du vin et du hachisch*, Baudelaire ajoutait même : « bientôt vous ne vous entendez plus que par les yeux » (PA, 76). Une communication muette devient possible ; les regards deviennent des signes parfaitement univoques, qui se substituent aux signes linguistiques de la parole.

La perception accrue des correspondances entre les signes permet donc leur rapprochement ; elle peut aussi aboutir à des phénomènes de « transposition » (PA, 121-123), c'est-à-dire d'interversion, un signe prenant la place de l'autre, comme le regard se substituant à la parole entre les « complices » enivrés<sup>26</sup>. Ces « méprises » et ces « transpositions d'idées » (PA, 121) prennent parfois la forme d'une traduction : des signes de nature différente deviennent alors substituables. L'interprétation de signes visuels que j'ai abordée tout à l'heure met en jeu ce type d'effets : si « la sinuosité des lignes est un langage définitivement clair où vous lisez l'agitation et le désir des âmes » (PA, 137-138, je souligne), c'est que l'esprit opère une sorte de traduction instantanée ; les lignes du dessin deviennent écriture, l'image devient langage verbal. Il en va de même pour les signes musicaux ; eux aussi se mettent à fonctionner comme des signes linguistiques : « Le son *parlera, dira* des choses distinctes » (PA, 124, je souligne). Cette convertibilité du signe permet une véritable traduction de la musique : « La musique [...] vous raconte le poème de votre vie [...] : chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie » (PA, 139-140). La transformation des signes musicaux en signes linguistiques opère au niveau du protosigne, de la plus petite unité (« chaque note » individuelle devient « mot »), et se répercute dans l'ensemble qui articule ces unités (le morceau de musique, qui devient « poème » et « dictionnaire doué de vie » ; à nouveau, la perception influencée par le hachisch agit dans le sens d'une vitalisation des signes). La comparaison du « poème » résultant de ce processus de conversion avec un « dictionnaire » renforce la dimension systématique du transfert opéré : le dictionnaire ayant vocation à répertorier l'ensemble des signes linguistiques, il met en évidence que la correspondance entre musique et langue est totale.

On trouve ailleurs un phénomène tout à fait similaire, avec cette fois une traduction de signes musicaux en signes arithmétiques :

Les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée, tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique, où les nombres engendrent les nombres, et dont vous suivez les phases et la génération avec une facilité inexplicable et une agilité égale à celle de l'exécutant (PA, 122).

À nouveau, la transformation opère sur les signes individuels, et affecte en conséquence l'ensemble qui les combine : « les notes musicales deviennent des nombres » ; et leur assemblage (« la mélodie, l'harmonie ») devient une « opération arithmétique ». La traduction individuelle des signes musicaux en signes arithmétiques permet de conserver la cohérence au niveau supérieur qui les articule : la syntaxe profonde des deux systèmes apparaît donc comme semblable. La familiarité de la musique et des mathématiques, visible sur les partitions qui emploient des signes arithmétiques pour transcrire le rythme notamment, est ici révélée par l'ivresse hachischine, qui inverse en quelque sorte l'opération effectuée par l'interprète : tandis que ce dernier produit des signes sonores à partir d'une partition composée de signes (en partie) arithmétiques, l'auditeur transforme ces signes sonores en signes mathématiques. Ces deux exemples de traduction de signes musicaux mettent en évidence la parenté structurelle entre les systèmes sémiotiques musical, linguistique et mathématique : la note est à la mélodie ce que le mot est au poème, et ce que le nombre est à l'opération arithmétique ; et la transposition de ces signes permet de conserver la propriété signifiante de l'ensemble qu'ils forment.

Si les rapprochements peuvent opérer sur le mode paradigmatique, aboutissant alors à des phénomènes de substitution ou de traduction, ils peuvent aussi agir sur le plan syntagmatique : deux signes coprésents sont alors associés, jusqu'à parfois fusionner. Ainsi, lors de sa « fantasia » nocturne, la femme dont Baudelaire relate le témoignage fait l'expérience du rapprochement d'un signe sonore et d'un signe visuel :

Au-dessus de ma tête voltigeaient des oiseaux brillants des tropiques, et comme mon oreille percevait le son des clochettes au cou des chevaux qui cheminaient au loin sur la grande route, les deux sens fondant leurs impressions en une idée unique, j'attribuais aux oiseaux ce chant mystérieux du cuivre, et je croyais qu'ils chantaient avec un gosier de métal (PA, 127-128).

Le signe visuel (des oiseaux peints au plafond) est associé au signe sonore (le tintement de clochettes au loin), jusqu'à « fond[re] leurs impressions en une idée unique » : deux signes distincts, que l'esprit aurait interprétés, dans son état habituel, de manière parallèle, séparée, sont ici associés, convergeant ainsi vers une seule interprétation. Cette association du son et de l'image fait écho à un effet sensoriel de la consommation de hachisch : la synesthésie. Baudelaire souligne en effet que, dans l'esprit du consommateur de hachisch, « les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique » (PA, 121). La synesthésie apparaît ici comme un phénomène sensoriel, mais aussi comme une association de signes visuels et de signes sonores, dont la réciprocity est soulignée par un chiasme ; les articles définis mettent par ailleurs en évidence la généralité du phénomène : ce sont les systèmes sémiotiques dans leur ensemble qui

sont associés, entrelacés. Tout comme la perception nouvelle de la « physionomie » des signes découle de l'hyper- et de la pseudesthésie, on pourrait avancer que la perception accrue des rapports entre les signes résulte de la synesthésie.

Ces phénomènes de rapprochements, pouvant aboutir à une substitution ou à une fusion, concernent non seulement les signes entre eux, mais également le sujet, qui repère entre le monde et lui des relations de concordance réciproque. C'est ainsi que l'écoute d'un morceau devient, sous l'effet du hachisch, l'expérience d'un alliage entre le sujet et la musique : « elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle » (PA, 139). Le hachisch permet des expériences de dépersonnalisation qui réalisent la fusion entre le sujet et l'objet, ou de transposition, le sujet prenant alors la place de l'objet<sup>27</sup> :

Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité [...] se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. De même, l'oiseau qui plane au fond de l'azur *représente* d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même. Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer* (PA, 122-123).

Ce passage semble d'abord annoncer une dépersonnalisation sur le mode de la fusion (« vous vous confondez avec eux ») ; mais, finalement, c'est plutôt le modèle de la transposition qui semble opérer : le moi se met à la place d'un objet extérieur (un arbre, un oiseau, du tabac). Le mot apparaît d'ailleurs à la fin du passage, dans une séquence presque identique à celle qu'avait utilisée l'auteur quelques lignes plus haut : « les équivoques, les méprises et les transpositions d'idées » (PA, 121). Comme le souligne Claire Lyu, la substitution du mot « méprise » par son synonyme « quiproquo » met en œuvre le principe même de transposition dont il est question ici<sup>28</sup>. La description du processus d'identification mis en évidence dans ce passage permet d'en détailler les étapes : une perception sensorielle (« les nuages bleuâtres qui s'exhalent ») suscite dans l'esprit une « idée » (celle « d'une évaporation, lente, successive, éternelle ») ; par un effet d'analogie, l'image mentale née de l'observation s'applique à l'esprit lui-même, jusqu'à abolir la distinction entre le sujet et l'objet, et à favoriser la substitution du second par le

premier. Le phénomène par lequel « les nuages » suscitent « l'idée d'une évaporation » peut être rapproché d'un processus de type sémiotique : ceux-ci fonctionnent comme le signifiant (ou le symbole) d'un principe abstrait ; ils représentent l'évaporation comme « l'oiseau [...] *représente* [...] l'immortelle envie de planer ». Constitués en signifiants par le regard de l'intoxiqué, les objets extérieurs suscitent dans son esprit un signifié ; et le double statut de cette idée (à la fois signifié de l'objet et pensée du sujet) favorise le phénomène de rapprochement et de transposition. La substitution d'un rapport de représentation à un rapport d'identité (l'oiseau ne « *représente* » plus une pensée de l'intoxiqué ; il est l'intoxiqué) permet d'éclairer la manière dont la perception accrue des correspondances, favorisant le rapprochement, aboutit finalement à l'équivalence : l'identification réciproque (« vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions [...] ; ses gémissements [...] deviennent les vôtres ») aboutit à l'identité (« vous êtes l'arbre »).

Cette perception accrue des correspondances, qui favorise le rapprochement des signes jusqu'à leur substituabilité ou à leur fusion, associée à la sémiotisation du banal et à la revivification des signes, induit un effet de signification totalisant. Puisque tout est signe, et puisque tout signe entretient des rapports avec d'autres signes, il en résulte que le monde est perçu comme un seul système signifiant : « Toute contradiction est devenue unité » (PA, 81). Pour Patrick Labarthe, « la perception soudaine des correspondances analogiques opère une solennisation de l'existence, grandissant les objets aux proportions de l'absolu, les revêtant d'une patine, d'"un glaci", qui les harmonisent au sein d'une unité indécomposable<sup>29</sup> ». Je prolongerai et nuancerai sa réflexion en notant que, dans mon analyse, la « patine », ou plutôt le « vernis », pour reprendre la métaphore de Baudelaire, *précède* la « perception [...] des correspondances » : c'est parce que les objets sont d'abord transformés, perçus sous un jour nouveau, et donc sémiotisés, qu'ils peuvent ensuite entrer dans une relation de correspondance avec d'autres signes.

L'ivresse causée par le hachisch est donc une expérience non seulement sensorielle et émotionnelle, mais aussi sémiotique ; ces deux premières dimensions sont d'ailleurs inséparables de la troisième : les effets du hachisch sur les sens déterminent, comme je l'ai montré, ses effets sémiotiques ; et ces derniers déterminent à leur tour les effets émotionnels : l'état de *kief*, caractérisé comme un « bonheur absolu, [...] une béatitude calme et immobile » (PA, 81), est directement lié à la perception du monde comme totalité signifiante. C'est parce que « tous les problèmes philosophiques sont résolus », « toutes les questions ardues [...] qui font le désespoir de l'humanité raisonnable sont limpides et claires » (PA, 81) que l'intoxiqué accède à cet état de bien-être. Ce paradis des sens est aussi un paradis du sens.

### Expérimentation : du hachisch à la poésie, aller-retour

Ce paradis, néanmoins, est artificiel. Baudelaire insiste à plusieurs reprises sur le fait que l'ivresse hachischine, étant un « rêve naturel » (PA, 107), dépend étroitement de l'individualité du rêveur. Ce faisant, il suggère évidemment que les phénomènes sémiotiques expérimentés sous l'effet du hachisch relèvent de la projection : l'intoxiqué établit un lien entre une idée préexistante et un objet extérieur, le constituant en signifiant de ce signifié qu'il lui attribue. Il rejoint ainsi une remarque formulée par Alexandre Brierre de Boismont dans son traité consacré aux hallucinations : « Certains stimulants [...] donnent de la plasticité aux idées, ou, suivant nous, *leur rendent les signes sensibles*<sup>30</sup>. » Si le hachisch rend les signes sensibles aux idées, c'est qu'il les rend perméables à des représentations mentales qui leur préexistent.

Cependant, l'expérience du monde comme vaste système signifiant, déterminé par un régime sémiotique qui est celui des correspondances, n'est pas propre à l'ivresse hachischine : cette conception est celle que Baudelaire adopte et déploie dans l'ensemble de son œuvre, et que sa poésie a vocation à imiter et à révéler. Elle se rattache à une pensée mystique, explicitement référencée dans « Le Poème du hachisch » : celle de « Fourier et [de] Swedenborg, l'un avec ses analogies, l'autre avec ses correspondances » (PA, 138)<sup>31</sup>. Dans une notice sur Victor Hugo publiée en 1861, Baudelaire évoque la pensée de Swedenborg en ces termes : « Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*<sup>32</sup>. » Si le consommateur de hachisch peut être en proie à des illusions, l'idée que tout est « significatif » et « correspondant » n'en est pas une dans la pensée de Baudelaire. On la retrouve dans *Les Fleurs du mal*, et tout particulièrement dans le sonnet « Correspondances », dont les deux quatrains comportent de nombreuses propositions qui seront reprises dans « Le Poème du hachisch »<sup>33</sup> :

La Nature est un temple où de vivants piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
 Dans une ténébreuse et profonde unité,  
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent<sup>34</sup>.

Ici aussi, le rapport au monde passe par une perception d'ordre synesthésique, et les signes visuels ou sonores sont assimilés à des signes linguistiques (« les couleurs et les sons *se répondent* », où le verbe évoque à la fois la concordance et la parole). La prolifé-

ration des « symboles », constitués en « forêt », rejoint l'idée que « le premier objet venu devient symbole parlant » (PA, 138). Les signes mis en relation par correspondance « se confondent » pour former une « profonde unité ». Mais on ne trouve pas, dans ce poème, de proposition qui dénote ou connote l'ivresse du hachisch (ou d'une autre substance psychotrope) ; le régime sémiotique des correspondances apparaît ici comme celui de « la Nature », non comme celui des paradis artificiels.

Le hachisch, en somme, ne permet pas d'accéder à un régime sémiotique surnaturel ou artificiel – on ne trouve « dans le hachisch rien de miraculeux, absolument rien que le naturel excessif » (PA, 108) –, mais plutôt de prendre conscience, par l'intensification de la relation sémiotique au monde, du régime sémiotique naturel des correspondances. Or, il est un autre moyen d'accéder cette conscience : la poésie. « La sorcellerie évocatoire provoquée par la drogue paraît la même que celle provoquée par la création poétique<sup>35</sup> » : les nombreuses concordances entre « le délire poétique » (PA, 129) et les hallucinations hachischines ont amené les commentateurs des *Paradis artificiels* à considérer ce texte comme un « *Art poétique* dissimulé » (PA, 34).

« Le Poème du hachisch » met en évidence, dès son titre, la parenté intime entre l'expérience du hachisch et celle de la poésie : l'état induit par la drogue est qualifié d'« ivresse ultra-poétique » (PA, 116), les visions engendrées par sa consommation d'« enfantement poétique » (PA, 124). La poésie apparaît comme un moyen alternatif d'appréhender les relations de correspondances que perçoit l'intoxiqué : Baudelaire insiste sur le fait que « tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies » (PA, 122). Les deux rapports sémiotiques au monde apparaissent comme profondément *correspondants* ; si bien que la distinction qu'opère Baudelaire entre l'ivresse du hachisch et celle de la poésie repose principalement sur une divergence morale. Bien que Baudelaire oppose la drogue et la poésie sur le plan de la vérité – la première ne permettrait d'accéder qu'à « un faux bonheur et une fausse lumière » tandis que la seconde serait une voie vers la « vraie beauté » (PA, 155-156) –, cette distinction semble en réalité niée par le texte lui-même : dire, à propos du hachisch, que « c'est l'infailibilité même du moyen qui en constitue l'immoralité » (PA, 153), n'est-ce pas reconnaître que le but atteint est semblable ? Si le hachisch affaiblit la volonté au point que sa consommation régulière peut être assimilée à un « suicide lent » (PA, 152), s'il est assimilé à un pacte avec le diable (PA, 154-155), c'est précisément parce qu'il permet à l'homme de se passer du travail et d'accéder à « l'infini » (PA, 154) de manière immédiate.

Si la poésie permet de prendre conscience du régime sémiotique des correspondances, ce n'est pas seulement parce qu'elle en fait l'objet de son discours. C'est aussi et surtout parce qu'elle en intensifie les principes structurants, les rendant, de ce fait, per-

ceptibles. Tout comme le hachisch, elle subvertit la relation conventionnelle aux signes linguistiques, produisant ainsi sur le lecteur un sentiment d'étrangeté et de nouveauté qui contribue à multiplier les possibilités interprétatives. Tout comme le hachisch, elle procède à des rapprochements inattendus qui mettent en valeur des correspondances : sur le plan syntagmatique, au moyen de la rime par exemple, comme sur le plan paradigmatique, au moyen de tropes comme la métaphore, qui constitue d'ailleurs un cas exemplaire de *transposition*. Tout comme le hachisch, elle combine des signes de diverses natures (signes linguistiques, signes sonores, relevant du rythme ou de la phonétique, ou encore signes visuels comme les blancs typographiques). Tout comme le hachisch, elle invite à combiner ses signes à la recherche d'une unité signifiante.

Si le régime sémiotique qu'appréhende le consommateur de hachisch est particulier, ce n'est pas en raison de sa *nature*, mais de la *manière* dont il en fait l'expérience : car cette expérimentation, pour le « cerveau intoxiqué » (PA, 124), est une expérimentation *sensible*. En effet, les rapports entre signifiant et signifié, comme les relations qu'entretiennent les signes entre eux, ne sont plus perçus comme des rapports de représentation, mais comme des réalités perceptibles : j'ai évoqué précédemment la façon dont, à une relation de représentation, se substituait, sous l'effet du hachisch, une relation d'identité (« l'oiseau qui plane au fond de l'azur *représente* d'abord l'immortelle envie de planer ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même », PA, 123) ; alors que la première maintient une distance entre le signifiant et le signifié, la seconde l'abolit. Ainsi, les correspondances sont perçues comme des réalités : « ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une *réalité* » (PA, 122-123, je souligne). Les transpositions, les traductions de signes semblent opérer instantanément, sans nécessiter la médiation de l'intellect. L'hallucination induite par le hachisch consisterait donc à percevoir une abstraction sur le plan sensible. Le hachisch permet en somme de *faire l'expérience sensible et immédiate* du régime sémiotique des correspondances, qui se découvre alternativement au poète par le travail de la langue.

S'ils diffèrent par leurs moyens, hachisch et poésie ont en commun de produire cette intensification sémiotique qui permet la conscience des correspondances. Et c'est peut-être de cette parenté entre drogue et poésie que « Le Poème du hachisch » tire toute sa force. Puisque la drogue et la poésie ont en partage d'amplifier la perception des signes et de leurs rapports, il paraît naturel que la poésie soit le moyen privilégié pour décrire les expériences psychotropes, si difficiles à communiquer. Celles-ci paraissent en effet bien souvent être des expériences intransmissibles ; c'est en tout cas la difficulté rencontrée par Moreau de Tours dans son traité médical, selon son propre aveu : « Je sens l'impossibilité de vous faire bien comprendre ce que vous-mêmes n'avez pas éprouvé. Pour les illusions et les hallucinations, [...] je ne puis vous donner qu'un conseil, et vous

serez convaincus si vous le suivez ; faites comme moi, prenez du hachisch, expérimentez sur vous-mêmes, voyez par vous-mêmes<sup>36</sup>. »

Ce qui paraissait impossible à Moreau de Tours semble être précisément le projet de Baudelaire : si « Le Poème du hachisch » est un poème, c'est précisément parce qu'il propose à son lecteur de vivre l'expérience qu'il relate. Invité à participer à une « aventureuse expédition » (PA, 109), le lecteur est intégré au texte, qui lui cède fictivement la parole pour mieux capter son attention : « Qu'éprouve-t-on? que voit-on? des choses merveilleuses, n'est-ce pas? des spectacles extraordinaires? » (PA, 106). La plupart du temps, Baudelaire renonce aux verbes modalisateurs (comme « sembler » ou « paraître ») au profit de phrases descriptives qui présentent ces phénomènes tels qu'ils seraient perçus par un consommateur de hachisch, souvent désigné par le « vous ». Le texte met en effet en place un dispositif énonciatif qui conjugue l'emploi de la deuxième personne et du présent de l'indicatif, proposant ainsi une véritable simulation de la prise de hachisch : « Voici la drogue sous vos yeux : un peu de confiture verte, gros comme une noix [...]. Vous pouvez avaler sans crainte ; on n'en meurt pas » (PA, 108-109). Le texte, se présentant comme une simulation, semble lui-même prétendre au statut de substance psychotrope, apte à faire éprouver une ivresse au lecteur. « Le Poème du hachisch » constitue donc un véritable démenti des affirmations qu'il contient, selon lesquelles le hachisch ne serait pas « un instrument fécond » et entraverait toute volonté de se servir de « la mémoire des impressions » (PA, 153) qu'il a produites. Ainsi, si le hachisch permet de faire l'expérience sensible d'une intensification sémiotique propre par ailleurs à la poésie, la poésie permet, en retour, de faire l'expérience de l'ivresse du hachisch par le biais de la langue.

Faire l'expérience de l'ivresse, c'est le moyen de *rendre les signes sensibles aux idées*, d'intensifier le rapport sémiotique au monde et de prendre conscience du réseau des correspondances qui permet de produire le sens. Pour ouvrir des yeux nouveaux sur le monde, il faut, dit Baudelaire, s'enivrer. « Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous<sup>37</sup>. »

## Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- , *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999.
- , *Les Paradis artificiels*, Paris, Librairie générale française, 2000.
- , *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2006.
- BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre, *Des hallucinations, ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Baillière, 1862.
- BUTOR, Michel, « Les paradis artificiels », dans *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 7-15.
- CARRIER, David, « High Art: *Les paradis artificiels* and the Origins of Modernism », *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 20, no 2, janvier 1997, p. 215-238.
- CRÉPET, Eugène (dir.), *Les poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, tome IV, Paris, Hachette, 1863.
- DIAZ, José-Luis, « L'ivresse des poètes », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, no 53, 2016, p. 102-113.
- EIGELDINGER, Marc, « Baudelaire et l'alchimie verbale », *Études baudelairiennes*, vol. 2, 1971, p. 81-98.
- FAIRLIE, Alison, « Some Remarks on Baudelaire's *Poème du Haschisch* », *Imagination and Language. Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 129-149.
- GAUTIER, Théophile, « Charles Baudelaire », dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 1-75.
- , « Le Club des Hachichins », *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1986, p. 187-121.
- GUIETTE, Robert, « Des "Paradis artificiels" aux "Petits poèmes en prose" », *Études baudelairiennes*, vol. 3, 1973, p. 178-184.
- INOUE, Teruo, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après « Les paradis artificiels » et « Les fleurs du mal »*, Tokyo, Éditions France-Tosho, 1977.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2016.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874. URL : <http://littre.org>.

- LYU, Claire, « "High" Poetics: Baudelaire's *Le Poème du hachisch* », *MLN*, vol. 109, no 4, 1994, p. 698-740.
- MICKEL, Emanuel J., *The Artificial Paradises in French Literature. The Influence of Opium and Hashish on the Literature of French Romanticism and Les Fleurs du mal*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969.
- MILLET, Nicolas, *Petite encyclopédie du cannabis*, Bègles, Le Castor astral, 2010.
- MILNER, Max, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000.
- MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, *Du hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, Paris, Slatkine, 1980.
- NAKAJI, Yoshikazu, « La poétique de Baudelaire à la lumière des *Paradis artificiels* », *L'Année Baudelaire*, vol. 13-14, 2009-2010, p. 137-156.
- PRÉVOST, Jean, *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétique*, Paris, Mercure de France, 1953.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Histoire des stimulants*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 1991.
- TORTONESE, Paolo, « Illusion et hallucination chez Gautier, Moreau de Tours et Baudelaire », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, no 28, 2006, p. 191-206.
- WETTLAUFER, Alexandra, « Paradise Regained: The "Flâneur", the "Badaud", and the Aesthetics of Artistic Reception in "Le Poème du haschisch" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 24, no 3-4, 1996, p. 388-397.
- YOGO, Takenori, « Littérature et médecine à l'hôtel Pimodan », *L'Année Baudelaire*, vol. 13-14, 2009-2010, p. 157-180.

## Notes

- 1 J.-J. MOREAU DE TOURS, *Du hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, Paris, Slatkine, 1980, p. 29.
- 2 Pour un exposé plus détaillé concernant les soirées de l'hôtel Pimodan, leur fréquentation et les nombreux comptes-rendus qu'en firent médecins et hommes de lettres, voir T. YOGO, « Littérature et médecine à l'hôtel Pimodan », *L'Année Baudelaire*, vol. 13-14, 2009-2010, p. 157-180.
- 3 *Ibid.*, p. 6-7.
- 4 N. MILLET, *Petite encyclopédie du cannabis*, Bègles, Le Castor astral, 2010, p. 36.
- 5 T. GAUTIER, « Le Club des Hachichins », *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1986, p. 187-212. Le récit de cette *fantasia* est paru pour la première fois dans la *Revue des deux mondes* en 1846.
- 6 T. GAUTIER, « Charles Baudelaire », dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 58.
- 7 N. MILLET, *Petite encyclopédie du cannabis*, *op. cit.*, p. 37.
- 8 T. GAUTIER, « Charles Baudelaire », *op. cit.*, p. 57.
- 9 *Ibid.*, p. 58. On évoque parfois l'hypothèse d'une expérience antérieure au Club des Hachichins : Baudelaire aurait essayé la substance « chez Louis Ménard, son condisciple de Louis-le-Grand autour des années 1841-1842 », mais ne l'aurait guère appréciée (C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 967).
- 10 Selon Claude Pichois, « le haschich fut pour lui une curiosité exotique, l'opium une habitude tyrannique » (C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1358).
- 11 « Un mangeur d'opium », qui consiste en une traduction commentée des *Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey.
- 12 C. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 100, 105 et 132. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention « PA », suivie du numéro de page, entre parenthèses dans le corps du texte.
- 13 J.-J. MOREAU DE TOURS, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, *op. cit.*
- 14 *Ibid.*, p. 44.
- 15 Voir, par exemple, la description de la première phase, rythmée par des marqueurs temporels : « Les premières atteintes [...] apparaissent [...]. C'est d'abord une certaine hilarité [...]. Cette gaieté [...] ne dur[e] généralement qu'un temps assez court. Bientôt les rapports d'idées deviennent [...] vagues. » (PA, 111, je souligne.)
- 16 M. MILNER, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000, chapitre 3.
- 17 T. INOUÉ, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après « Les paradis artificiels » et « Les fleurs du mal »*, Tokyo, Éditions France-Tosho, 1977.
- 18 Cette distinction semble reprendre celle qu'opère Moreau de Tours, à la suite d'Esquirol, entre les « hallucinations » et les « illusions », qu'il définit comme « des hallucinations qui ne se développent qu'à l'occasion d'une impression sensoriale » (J.-J. MOREAU DE TOURS, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, *op. cit.*, p. 167). Mais contrairement à Baudelaire, le médecin n'exclut pas la possibilité d'hallucinations véritables induites par la consommation de hachisch. Voir, sur la distinction entre illusion et hallucination : P. TORTONESE, « Illusion et hallucination chez Gautier, Moreau de Tours et Baudelaire », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, no 28, 2006, p. 191-206.
- 19 É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874. URL : <http://littre.org>, consulté le 31 août 2021.

- 20 Il s'agit ici d'une citation de Poe à propos de l'opium, mais Baudelaire précise bien que ce passage est tout à fait applicable au hachisch (p. 134).
- 21 « Symbole. [...] Figure ou image employée comme signe d'une chose. » (É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit.)
- 22 « stupeur » : « 1. Terme de médecine. Engourdissement général [...]. 2. Fig. Espèce d'immobilité causée par une grande surprise [...]. » (É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit.)
- 23 C. BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 512.
- 24 É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit.
- 25 « Sur ce sujet et de ce côté, aucun moyen de vérification ; peut-être croient-ils vous comprendre, et l'illusion est-elle réciproque » (PA, 111).
- 26 « Transposer » : « mettre une chose à une autre place que celle où elle était, où elle devrait être ». « Transposition » : « Terme d'imprimerie et de librairie. Interspersion de feuilles d'impression [...]. Renversement dans la construction ordinaire des mots » (É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit.).
- 27 Cette abolition de la frontière entre sujet et objet a été identifiée par Max Milner comme un trait caractéristique de la période (voir M. MILNER, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, op. cit., chap. 2).
- 28 C. LYU, « "High" Poetics: Baudelaire's *Le Poème du hachisch* », *MLN*, vol. 109, no 4, 1994, p. 706.
- 29 P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2016, p. 86.
- 30 A. BRIERRE DE BOISMONT, *Des hallucinations, ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Baillière, 1862, p. 205 (je souligne).
- 31 Pour un commentaire plus complet sur ces références fouriéristes et swedenborgiennes, on pourra consulter la préface de Jean-Luc Steinmetz aux *Paradis artificiels* (J.-L. STEINMETZ, « Drogue et poésie », dans PA, 28) et les développements de Patrick Labarthe (*Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, op. cit., p. 420-425).
- 32 C. BAUDELAIRE, « Victor Hugo », dans E. Crépet (dir.), *Les poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, tome IV, Paris, Hachette, 1863, p. 268. C'est Baudelaire qui souligne.
- 33 *Les Fleurs du mal* paraissent en 1857, soit trois ans avant « *Le Poème du hachisch* » (1860) et six ans après « *Du vin et du hachisch* » (1851). Mais le sonnet « *Correspondances* » aurait été composé en 1845-1846 (selon Michel Jamet, dans C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 949) ; il est donc probablement antérieur aux deux textes consacrés au hachisch. La théorie des correspondances précède ainsi dans l'œuvre de Baudelaire sa réflexion sur la question des stupéfiants. Ses premières expériences avec le hachisch, elles, seraient cependant antérieures : celles-ci ont-elles pu influencer la rédaction du sonnet ? Si tel est le cas, le texte ne semble pas en porter la trace de manière évidente.
- 34 C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40.
- 35 T. INOUÉ, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après « Les paradis artificiels » et « Les fleurs du mal »*, op. cit., p. 47.
- 36 J.-J. MOREAU DE TOURS, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, op. cit., p. 146.
- 37 C. BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2006, p. 190.

