

« Les petites Vieilles » : entre l'horreur et le sacré

John E. Jackson

pour Monique et Ebo Aebischer

La raison pour laquelle j'aimerais vous proposer une relecture des « Petites Vieilles » est qu'il me semble trouver dans ce poème une partie importante des éléments qui définissent ce qu'on pourrait nommer le « vrai lieu » de ce poète, et aussi, et ce n'est pas moins important, ceux qu'il a pu trouver si graves ou même si dirimants, qu'ils mettaient en danger dans son esprit la possibilité même de la poésie. Il est à noter, en effet, qu'en envoyant à Jean Morel, le directeur de la *Revue française*, au mois de mai 1859 le poème « Les Sept Vieillards » avec lequel « Les Petites Vieilles » formaient à l'origine un diptyque intitulé « Fantômes parisiens », Baudelaire lui demande de relire « soigneusement quand vous donnerez ces vers à l'impression — si vous les donnez — car tout ce que j'en pense est que la peine qu'ils m'ont coûtée ne prouve absolument rien quant à leur qualité ; c'est le premier numéro d'une nouvelle série que je veux tenter et je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie¹ ». Une crainte s'exprime là, vous le voyez, ou du moins une incertitude, liée au sentiment d'une transgression illégitime qu'il nous faudra essayer de comprendre. Un poète comme Baudelaire, qui déclare ailleurs s'être habitué dès l'enfance à se tenir pour infailible, n'avoue pas une crainte de ce genre sans motif sérieux.

LES PETITES VIEILLES

A Victor Hugo

I

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,

¹ Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973, p. 583.

Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Eponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les ! ce sont encor des âmes.
Sous des jupons troués et sous de froids tissus

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus ;

Ils trottent, tout pareils à des marionnettes ;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié ! Tout cassés

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.

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

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau ;

A moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.

– Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,

Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
Pour celui que l'austère Infortune allaita² !

(v. 1-36)

Le site du poème est donné dès son premier vers, qui parle des « plis sinueux des vieilles capitales ». Ces vieilles capitales n'en sont qu'une en vérité, Paris, ce Paris devenu si essentiel à sa pensée qu'il a décidé, pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, de lui consacrer une section entière, celle des « Tableaux parisiens », dans laquelle le poème figure désormais. Paris, au reste, importe moins pour la référence géographique qu'il constitue que pour sa valeur allégorique. Vieille, comme les vieillards qui la parcourent, la capitale est surtout pour Baudelaire un théâtre du tragique et de la mort. Bientôt promises à celle-ci, les vieilles sont donc comme l'emblème de la réalité ultime que le lieu donne à voir, elles sont donc aussi l'objet naturel de l'attention qu'il lui voue. A la manière du piéton de Paris, dont Balzac avait donné un portrait inoubliable au début de *Ferragus*, le Je de ce poème se révèle un « guetteur ». Que ce « guet » soit une traque poétique est évident. La métaphore de la « chasse » se retrouve dans d'autres poèmes, notamment dans la pièce du *Spleen de Paris* intitulée « Les Veuves » où il est question d'une « pâture certaine » promise à la curiosité du poète et du philosophe. Loin d'être libre, toutefois, cette chasse semble ici déterminée par les « humeurs fatales » auxquelles le poète, lui aussi un habitant de la ville, se dit obéir. D'emblée donc s'établit un rapport entre le guet, les objets de sa vigilance et la fatalité de ses humeurs — ce qui semble une incitation au lecteur à comprendre qu'il y a là une nécessité dont le poème va se faire le déploiement. Quelle nécessité ? Celle d'une métamorphose : la métamorphose de l'horreur en « enchantements ». Ce dernier substantif est assez rare dans *Les Fleurs du mal* pour qu'on s'y arrête. Dans presque toutes

² Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I, pp. 89-90.

ses occurrences, l'isotopie de l'enchantement est lié au pouvoir féminin. Ce n'est pas le cas ici. « Enchantements », appliqué à la réalité parisienne, est un terme paradoxal : s'il semble y avoir une réalité *désenchantée* dans le recueil, c'est bien celle de la ville. Pourtant, le deuxième vers, porté qu'il est par la paronomase de « tout » et de « tourne », est formel : Paris semble y être le lieu d'une magie universelle, d'une transmutation à laquelle rien n'échapperait. La ville, en somme, serait le grand alchimiste que la poésie s'efforce d'être elle aussi. Ici, deux remarques. La première pour noter que, dans le poème qui fait couple avec « Les Petites Vieilles », un enchantement est bien représenté, mais sous la forme hallucinatoire et angoissante du cauchemar, le cauchemar par lequel l'horrible vieillard rencontré un matin dans cette même capitale se multiplie sept fois pour suggérer une sorte de perpétuation de l'horreur. La seconde pour relever que, justement, les petites vieilles, qui vont devenir l'objet du poème, échappent à la métamorphose de l'enchantement. Voici peut-être une première interprétation possible du sentiment confié à Jean Morel : n'est-ce pas de constater l'impossibilité ou la perversion horrible du pouvoir alchimique de la poésie qui donne au poète le sentiment d'avoir dépassé les limites de celle-ci ? A tout le moins l'effort ou, pour dire la même chose autrement, le *travail* du vers vise-t-il bien à la métamorphose. Si impitoyable que soit le regard que le poète porte sur la décrépitude des vieilles, si audacieux, voire si choquant le geste par lequel il se risque à les déposséder de tout jusqu'à leur qualité de femmes — puisque à la qualification de « monstres disloqués » fait suite dès le troisième quatrain le pronom anaphorique « Ils », et non pas « Elles », — si cruelle en un mot que puisse être la description de ces êtres singuliers et charmants, il n'en reste pas moins que le texte donne clairement à voir les signes de la possible sublimation qu'il rêve à leur propos, sans cacher que cette sublimation est de nature religieuse. Soyons attentifs au lexique : les bises, qui soufflent sur les vieilles, ou qui plutôt les « flagellent » — et l'on pense à la Flagellation du Christ — sont « iniques », autre qualificatif biblique.

Le petit sac qu'elles serrent sur leur flanc est comparé à des « reliques ». Si, dans la déchéance qui les recourbe au point de les rendre comparables à des « animaux blessés », elles vont même jusqu'à être dites « danser », cette danse reste celle de « sonnettes/ OÙ se pend un Démon sans pitié ». Enfin, et ce n'est pas une mince surprise, leurs yeux de petites filles sont qualifié de « divins ». La transmutation de l'« horreur » en réalité enchantée révèle son fondement théologique : effet d'une *grâce* dont le modèle évangélique est évident. La poésie, la poésie issue de la vieille capitale, devrait opérer à la manière de cette grâce susceptible de réaliser le miracle du salut. Et c'est ce que Baudelaire se plaît à rêver, tout au long de ces deux quatrains admirables où il représente l'acheminement du fantôme débile qu'est la vieille vers le « nouveau berceau » que lui offrirait une Mort devenue accoucheuse. Mais c'est ce qui ne se produit pas. A peine la palingénésie est-elle évoquée qu'elle est récusée : d'officiant du miracle, voici que le poète se recule dans la distance, à la fois cruelle et compassionnée pourtant, d'un esprit abstrait qui médite, non plus sur le salut, mais sur la géométrie. A la transsubstantiation du corps vieilli en jeunesse éternelle s'est substitué ce qu'un autre poème nommait une « alchimie de la douleur » où l'alchimiste découvre la substance des larmes là où il avait pu rêver à l'or salvateur de l'amour. La présence et l'importance du lexique religieux l'atteste : cet échec a pour fondement la disparition d'un espoir théologique. L'horreur est désormais l'horizon que le retrait du divin ne permet plus de transfigurer.

Or remarquons que, de ce retrait, et de cet échec, donc, le poème a déjà pris acte au moment même où il le représente. L'extraordinaire *ambivalence* de la description des petites vieilles fait signe en effet dans les deux sens. Si d'une part le vocabulaire religieux en scandait la progression, l'impassibilité apparente avec laquelle le guetteur modulait sa saisie de ces « monstres brisés, bossus ou tordus » représentait ceux-ci dans une extériorité dont il n'était guère d'exemple dans la poésie française antérieure. Si l'espoir – l'espoir

d'un salut – sous-tendait la figuration des vieilles, l'échec de cet espoir légitime dialectiquement l'horreur de cette figuration. Il n'y a pas seulement, comme Proust le note dans un passage de son *Contre Sainte-Beuve*, une « subordination de la sensibilité à la vérité », qui serait une marque du génie, il y a une reconnaissance du fondement tragique de cette vérité, qui constitue aussi bien le véritable partage entre les petites vieilles et celui qui les décrit. « Allaité » par « l'austère Infortune », le poète est, nous le verrons encore, le proche parent de celles dont les « yeux mystérieux » ont pour lui d'« invincibles charmes ». « Charmants » (v.4), « charmes », (v. 35), le redoublement marque bien l'attraction fascinante que les petites vieilles exercent sur celui qui, porté par ses « humeurs fatales », se reconnaît en elles comme dans un miroir. Un miroir dont le poème est littéralement la figure. Il est impossible de lire « Les Petites Vieilles » sans remarquer que ce poème présente, au niveau prosodique, une *désarticulation* qu'il faut comprendre comme l'équivalent formel de la difformité de ses objets. Dès le second quatrain, les rejets, les contre-rejets, les enjambements se multiplient jusqu'à culminer dans l'enjambement (ou la brisure) strophique des strophes quatre et cinq « Tout cassés // Qu'ils sont... » soumettant l'alexandrin à une déformation ou une défiguration plus marquée et plus audacieuse qu'en aucun autre poème du recueil si ce n'est dans l'autre membre du diptyque, « Les Sept Vieillards » où l'on peut observer un enjambement strophique aussi frappant (« Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes/Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,/ Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes, /Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux, // M'apparut. » (v. 13-17) Ne sont-ce pas « les limites assignées à la Poésie » que Baudelaire dépasse ici ? La question me semble loin d'être simplement rhétorique dans la mesure où elle pourrait rendre compte de la réorientation que le poète effectuera, petit à petit, dès cette époque vers le poème en prose. La caducité des vieilles, symbole de la caducité de l'alexandrin ? Le constat que Jacques Roubaut fera dans

La Vieillesse d'Alexandre — Alexandre étant ici le vers français — vaudrait-il déjà en 1859 ?

Que Baudelaire touche ici à une limite n'est guère douteux. Cette limite concerne à la fois la possibilité de la diction poétique et les présupposés de celle-ci. Dans les plis sinueux de la ville se révèle une scène qui est aussi bien métaphysique qu'historique, allégorique que physique. Ce que l'expérience du guetteur-poète met en question, en effet, c'est la viabilité d'un modèle poétique. Le « jadis » des petites vieilles n'est pas seulement celui de leur jeunesse, il est aussi celui de la tradition à laquelle elles appartiennent. Qu'elles aient été des Éponine, modèle d'amour et de fidélité conjugale, ou des courtisanes comme Laïs, c'est, désormais, la possibilité même d'être l'une ou l'autre que la monstruosité de leur âge semble avoir emportée. En servant de ces deux noms, le poème réactualise le sol classique sur lequel la tradition dont il s'inspire est fondée. Mais la distinction qu'ils connotent — la distinction du vice et de la vertu — n'a plus cours. Du coup est-ce ce sol classique lui-même qui est mis en question. Comme nous l'avons vu, la même remarque vaut à propos des connotations religieuses. Les petites vieilles sont et ne sont pas des figures christiques. Elles le sont dans un sens que le lexique souligne et que Yves Bonnefoy a parfaitement explicité lorsqu'il parle, à propos de ce poème, des « *Dormitions* de l'église grecque, où l'on voit le Christ délivrer du corps mourant de sa mère une figure qui en est la ressemblance, la fleur, mais petite, tout enfantine. A la notion de chair comme amande de l'absolu s'ajoute à ce moment, mais ce n'est que l'autre aspect d'un mystère unique, que c'est l'amour du fils qui, rendu à celle dont il est né, a assuré la maturation, a veillé à la seconde naissance³. » Elles ne le sont pas dans la mesure où précisément ce fils que Baudelaire est aussi ne trouve plus en lui l'amour nécessaire. La Mort savante qui met dans les bières des vieilles et des enfants le symbole d'une quasi identité que la tendance allégorique du poète serait tentée d'interpréter

³ Yves Bonnefoy, « *Baudelaire contre Rubens* », *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 47.

comme une promesse cède la place à l'esprit froid et calculateur d'un géomètre incapable de parvenir à un quelconque sens allégorique. Tout se passe, dans « Les Petites Vieilles », comme si Baudelaire avait décidé de vérifier une dernière fois, fût-ce pour en constater le caractère désormais caduc, le cadre poétique dans lequel il avait écrit jusque là.

Ce cadre, qu'est-ce qui l'a mis en question ? La réponse est à la fois évidente et indirecte. C'est Paris. Le poème nous l'a dit dès son premier vers. Hostile, la capitale l'est au point, nous l'avons vu, de persécuter, voire de déshumaniser les petites vieilles jusqu'à les réduire à un statut non seulement de « monstres disloqués », mais d'animaux blessés, voire, pire encore, de pauvres sonnettes. La ville *aliène* ses vieilles, davantage, elle les *réifie*. Baudelaire, qui n'a pas lu Marx, n'en a pas moins parfaitement perçu l'asservissement des Parisiens à une force impersonnelle dans laquelle il n'est pas difficile de reconnaître le visage impitoyable du Capital. Paris, chez lui, est d'ailleurs allégorisé de manière explicite en prolétaire. Comme le disent les deux derniers vers du « Crépuscule du matin » : « Et le sombre Paris, en se frottant les yeux, / Empoignait ses outils, vieillard laborieux. » Paris est un vieillard, un vieil ouvrier, qui partage le sort des prostituées, des femmes en gésine, des agonisants, des débauchés, « brisés par leurs travaux ». Tous sont à l'exemple des « pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques », dont parlait le poème V (« J'aime le souvenir de ces époques nues ») « que le dieu de l'Utile, implacable et serein, / Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain. » Ce sont bien des langes d'airain dont le dieu implacable emmaillote aussi les petites vieilles. Qu'il s'agisse du dieu de l'Utile, et non de celui de la grâce, dit bien le déplacement qui s'est produit. L'âge de la nécessité industrielle a remplacé l'âge de la théologie. Or qui, mieux que des femmes, pourraient exposer la *vulnérabilité* de ces corps ainsi emmaillotés ? L'identification du poète aux petites vieilles repose sur le sentiment de partager un statut de *victimes* dans lequel ils se retrouvent les uns et les autres.

Baudelaire, encore une fois, ne possède pas un instrument critique d'analyse comparable à celui de Marx dont il rejoint pourtant, si même sans le savoir, les conclusions. Ce dont il dispose, c'est d'une conscience historique qui prend chez lui la forme d'une sensibilité particulière au temps qui passe, autrement dit au *vieillessement*. Ce vieillissement, aliénant à sa façon, se rend sensible par une discordance temporelle dont « Le Cygne » a donné la formule inoubliable lorsque, constatant que « le vieux Paris n'est plus », le poème ajoutait : « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel. » Dans « Les Petites Vieilles », la discordance entre le temps du cœur et le temps de l'espace urbain prend plusieurs formes, dont celle de l'écart entre l'affabulation mythologique ou religieuse et la réalité de Paris

II

De Frascati défunt Vestale enamourée ;
Prêtresse de Thalie, hélas ! dont le souffleur
Enterré sait le nom ; célèbre évaporée
Que Tivoli jadis ombragea dans sa fleur,

Toutes m'enivrent ! mais parmi ces êtres frêles
Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes :
Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel !

L'une par sa patrie au malheur exercée,
L'autre que son époux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs⁴ !

(v. 37-48)

⁴ *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 90

Notons les contrastes : la Vestale (moderne) est énamourée de Frascati *défunt* (Frascati, c'est le nom d'un café glacier napolitain installé à Paris), la comédienne, la « prêtresse de Thalie » est désormais inconnue de tous sauf du « souffleur » qui, lui, est « enterré » (à la fois sous la scène et sous terre), Tivoli a *jadis* ombragé une évaporée qui, certes, n'est plus dans sa fleur. Les vieilles ne sont pas seulement des femmes âgées, elles sont toutes des *survivantes*, et par là les témoins d'un *tragique* dans lequel elles cherchent paradoxalement l'instrument de leur salut. Si Baudelaire, ici, renoue avec la vision doloriste et expiatoire qu'il avait exposée bien plus tôt dans « Bénédiction », où il disait « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance/ Comme un divin remède à nos impuretés », il donne aussi à voir un mode de diction dont les archaïsmes – ainsi de l'emploi de la majuscule personnifiante pour le « Dévouement », ainsi de l'« hippogriffe », ainsi de l'emploi très latinisant, ou très pascalien, du participe passé « exercée » au v.45 — ainsi que le caractère ouvertement imitatif est manifeste. Je reprends la notion de caractère imitatif à Baudelaire lui-même, qui dans un lettre à Auguste Poulet-Malassis écrit à propos de Victor Hugo : « Je lui dédie les deux *fantômes parisiens*, et la vérité est que, dans le deuxième morceau, j'ai essayé d'imiter sa manière⁵. » Il ajoutera même dans une lettre à Victor Hugo lui-même « le second morceau a été fait *en vue de vous imiter*⁶ ». Hugo, dans un poème des *Orientales* nommée *Fantômes* (je vous rappelle que « Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles » formaient à l'origine un diptyque intitulé *Fantômes parisiens*) avait écrit, lui :

L'une était rose et blanche ;
L'autre semblait ouïr de célestes accords ;
L'autre, faible [...]

Toutes fragiles fleurs, sitôt mortes que nées⁷ !

⁵ *Correspondance*, éd. cit., tome I, p. 604.

⁶ *Ibid.*, p. 598.

⁷ Hugo, *Œuvres poétiques*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1964, p. 667.

« Toutes m'enivrent », dit l'incipit du onzième quatrain, ce que reprend le dernier vers du quatrain suivant « Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs ! » Nous comprenons, bien sûr, que l'ivresse qu'elles procurent au poète naît précisément de ces pleurs. Il y a dans *Les Fleurs du Mal* une isotopie constante des larmes coulant à la manière d'un fleuve pour aboutir dans le cœur du poète. Ainsi dans « Le Masque »

Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux⁸ !

Ou encore dans « Le Cygne » :

Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,
A fécondé soudain ma mémoire fertile...⁹

Pourquoi une telle ivresse, pourquoi cette jubilation ou du moins cette exaltation prise à la beauté ou à la majesté des larmes ? Est-ce parce qu'en s'y reconnaissant le poète espère lui aussi faire de la douleur un miel de manière à pouvoir être mené, à son tour, jusqu'au ciel ? L'espérance d'un salut est loin d'être absente de ce poème même si, comme nous l'avons déjà vu, ce salut ne se réalisait guère. Pour elles comme pour lui prévaut ce que disait le promeneur du « Cygne », leurs chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. Baudelaire, lui aussi, est ancré dans un « profond jadis », si ce n'est celui de Frascati et de Tivoli, du moins dans le « vieux Paris » qui n'est plus. Ce poème est hanté par une mémoire qui est à la fois une

⁸ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

mémoire de la douleur et une mémoire héroïque. On en verra pour preuve la troisième partie :

III

Ah ! que j'en ai suivi de ces petites vieilles !
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier ;
Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil aigle ;
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier¹⁰ !

(v. 49-60)

Que cette évocation repose sans doute sur un souvenir précis, se déduit du fait que la figure réapparaît dans un poème en prose du *Spleen de Paris* intitulé « Les Veuves » où l'on peut lire :

Il m'est arrivé une fois de suivre pendant de longues heures une vieille affligée de cette espèce ; celle-là roide, droite, sous un petit châle usé, portait dans tout son être une fierté de stoïcienne.

Elle était évidemment condamnée, par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire, et le caractère masculin de ses mœurs ajoutait un piquant mystérieux à leur austérité [...]

Enfin, dans l'après-midi, sous un ciel d'automne charmant, un de ces ciels d'où descendent en foule les regrets et les souvenirs, elle s'assit à

¹⁰ *Ibid.*, p. 90-91.

l'écart dans un jardin, pour entendre, loin de la foule, un de ces concerts dont la musique des régiments gratifie le peuple parisien¹¹.

La comparaison entre les deux versions est révélatrice de l'approfondissement à la fois pathétique et symbolique que les vers permettent. L'après-midi du poème en prose devient ici un crépuscule où le soleil *ensanglante* le ciel de *blessures vermeilles* dans une sorte d'élargissement hémorragique qui est en même temps celui de la divinité de ce ciel. Baudelaire est très sensible, on l'a souvent noté, à ces incendies crépusculaires, comme en témoignent des poèmes tels « Harmonie du soir » ou « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville ». Mais ce qui est frappant ici, c'est la dimension métaphysique que permet la métamorphose du ciel en corps de blessure et qui va de pair, dans le cas particulier, avec le rappel d'un héroïsme qui est très précisément à dater. La musique qui émane de la fanfare militaire est la musique du premier Empire. On le devine au jeu de mots compris dans la comparaison du vers 59, qui assimile l'œil de la vieille à celui d'un vieil aigle — il y a jeu de mots sur l'aigle impériale — ainsi que par le rappel du marbre et du laurier qui semblent sortir tout droit de l'iconographie napoléonienne. Ce que la musique rappelle à cette petite vieille, c'est l'âge — l'âge à la fois métaphysique et militaire — de l'Empire. Or cet âge est révolu : accessible comme souvenir, mais perdu comme réalité de l'Histoire. Le temps, ici aussi, a fait son œuvre, ce qui veut dire son travail d'effacement, de perte. On pourrait suggérer que cette perte prend le relais de la palingénésie impossible de la première section : de même que les vieilles échouent à renaître en petites filles, de même leur front de marbre reste-t-il désespérément privé de laurier.

¹¹ *Ibid.*, p. 293.

IV

Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,
A travers le chaos des vivantes cités,
Mères au cœur saignant, courtisanes ou saintes,
Dont autrefois les noms par tous étaient cités.

Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire,
Nul ne vous reconnaît ! un ivrogne incivil
Vous insulte en passant d'un amour dérisoire ;
Sur vos talons gambade un enfant lâche et vil.

Honteuses d'exister, ombres ratatinées,
Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs ;
Et nul ne vous salue, étranges destinées !
Débris d'humanité pour l'éternité mûrs !

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille !
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins :

Je vois s'épanouir vos passions novices ;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices !
Mon âme respandit de toutes vos vertus !

Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères !
Je vous fais chaque soir un solennel adieu !
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu¹² ?

(v. 61-84)

La quatrième et dernière partie du poème marque un changement certain dans son déroulement dans la mesure où le poète, cessant de simplement décrire ou de parler des petites vieilles, les interpelle.

¹² *Ibid.*, p. 91.

Les six quatrains de ce dernier mouvement se partagent, de manière égale, entre strophes qualifiant les vieilles et strophes dans lesquelles le Je poétique fait réflexion sur son rapport à elles. Du vers 61 au vers 72, le poème expose la dégradation qui affecte ces pauvres créatures : dégradation sociale — elles qui furent jadis la grâce ou la gloire sont devenues la proie anonyme d'un ivrogne incivil dont l'ivresse ne rappelle en rien celle du poète au vers 41 ; dégradation affective et morale, dégradation physique qui reprend la mise en relief de la difformité monstrueuse du premier mouvement. Devenues des « ombres ratatinées » — càd victime d'une double diminution, de femmes en ombres et d'ombres en ombres ratatinées —, leurs « étranges destinées » les réduit à ce statut de « débris d'humanité pour l'éternité mûrs » dans lesquels elles semblent se résumer. Notons au passage qu'il fallait vraiment la grandeur ici goyesque d'un Baudelaire pour faire passer un vers comme celui-ci, je veux dire un vers qui se livre au péril de deux substantifs abstraits (humanité, éternité), tous deux tétrasyllabiques augmentés d'une postposition de l'adjectif en fin d'alexandrin. L'apparente impassibilité avec laquelle le poète pose un constat aussi dur semble conclure un processus qui, résumant le destin des petites vieilles, définirait définitivement leur essence. Sauf que celle-ci, loin d'être spécifique, se révélerait semblable à celle du poète. Le poème avait commencé, rappelons-le nous, par la mise en place du lien entre le Je et les petites vieilles, lien défini comme celui d'un guetteur. Le verbe « guetter », du v. 3, est repris au v. 73 par le verbe « surveiller ». Cette surveillance se révèle pour ce qu'elle est : le lieu d'une profonde ambiguïté. D'une part, elle est distante : c'est « de loin » que le « moi », qui plus est le « moi » redoublé par la répétition du pronom, dirige l'inquiète attention de son regard. Mais d'autre part, elle est « tendre ». Si, en conformité avec la suggestion de la première partie du poème, les petites vieilles sont redevenues ici des enfants, des petites filles, voici le Je devenu leur « père », ou, du moins, le simulacre de leur père. Le jeu des équivalences prend ici tout son sens. Ces « mères au cœur saignant », que le texte a aussi

qualifié de « saintes », devraient donc susciter chez un poète assumant la position de Fils la fonction salvatrice de celui-ci. Or rien de tel n'intervient. C'est à un père que le poète se compare, un père figé dans la contemplation « clandestine » d'un voyeurisme qui, loin de venir en aide aux vieilles, fait d'elles un objet de plaisir à leur insu. L'identification projective que déploie l'avant-dernier quatrain tend à ramener l'attention du texte de son objet, les vieilles, au sujet, au Je, qui ne le perçoit que pour jouir de lui à sa manière perverse. A l'injonction du v. 7 « Aimons-les ! », — injonction d'autant plus significative que Baudelaire avait d'abord écrit « Aimez-les ! » — c'est à dire à l'injonction de prendre part affectivement au destin des vieilles femmes, ne répond en définitive que le recul d'un esprit qui choisit de se retrouver, ou de penser qu'il se retrouve, dans des figures qu'il a élues pour mieux s'y reconnaître. Le rapport de Baudelaire aux petites vieilles se dévoile ici, en fin de texte, pour ce qu'il est : un rapport spéculaire. Les vieilles sont et ne sont qu'un miroir : « Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères ! » La « ruine » est le dénominateur commun entre le poète et les vieilles. Dans un fragment de prose contenu dans le reliquat du *Spleen de Paris* et qui commence par les mots « Symptômes de ruine », fragment qui semble rapporter un rêve, on lit « Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète ¹³ », prémonition exacte au demeurant dans laquelle on peut déchiffrer le pressentiment du sourd travail de la syphilis qui finira par abattre l'écrivain. Dans le poème, toutefois, cet état de ruine n'est pas d'ordre physique, mais *métaphysique*. L'adieu, le « solennel adieu » que le poète dit adresser chaque soir à ses interlocutrices s'adresse à des « Eves octogénaires ». L'expression est révélatrice. A la différence de la Madone, Eve est la femme non rédimée. Octogénaire, vouée à la « griffe effroyable » d'un dieu qui lui a refusé la grâce du salut, elle est l'image même de l'échec spirituel dont le poème se fait le témoin.

¹³ *Ibid.*, p. 372.

Dans « Les Petites Vieilles », l'horreur n'a pas tourné en enchantement. Les plis sinueux de la vieille capitale se révèlent pour ce qu'ils sont : le théâtre d'un asservissement qui recourbe l'âge de ses habitants vers la douleur et vers la mort. Peut-être ne faut-il pas chercher ailleurs la raison du sentiment de perplexité de Baudelaire devant ce poème et celui avec lequel il forme la paire. Les limites de la poésie qu'il craint d'avoir dépassées, comme il le confie à Jean Morel, seraient ainsi les limites d'un idéalisme qu'il a lui-même pratiqué et dont il découvrirait à présent l'échec. Je crois qu'il faut distinguer ici une double expérience. La première est l'expérience de la ville. Cette expérience est celle d'une disproportion : la disproportion entre la mesure de l'individu et la taille de la cité. L'impact de cette disproportion a pour effet un effet hallucinatoire : déréalisée par son trop de réalité, la ville devient fantastique. Comme le montre le poème « Les Sept Vieillards », l'espace urbain devient la scène d'un théâtre dans lequel la frontière entre la vie et la mort, la réalité et la fiction, la veille et le rêve s'est effondrée. L'énormité de la capitale, ce que le poème « Le Vin des chiffonniers » nommait le « vomissement confus de l'énorme Paris », a envahi la psyché de ses habitants au point que cette psyché ne peut plus faire le départ entre ce qui lui appartient en propre et le monde de ses perceptions. Le vieillard qui apparaît et qui se multiplie plonge le poète dans la tempête intérieure d'une confusion où il a l'impression de danser « sur une mer monstrueuse et sans bords » sans que sa raison puisse reprendre la « barre » d'une quelconque tranquillité. Cet état de confusion, qui tourne ici au cauchemar, est en même temps — tel est le paradoxe — celui qui pourrait expliquer comment l'horreur tourne aux enchantements, dans la mesure où la « magie » hallucinatoire née du mouvement de la ville en serait la source. Mais c'est là qu'intervient la seconde expérience, celle de la fin d'un certain idéalisme que, pourtant, les *Fleurs du Mal* ont beaucoup pratiqué. La pose anti-conformiste, qui a indubitablement guidé les premiers

choix poétiques de Baudelaire, et qui l'a poussé à accepter pour titre de son recueil le « titre pétard » proposé par Hippolyte Babou¹⁴, n'est jamais allé, toutefois, sans un envers dont l'expression la plus éclatante est sans aucun doute le poème emblématique « Une charogne ». Si choquante que méditation poétique de 48 vers ait pu être pour les contemporains — et que ce choc ait été réel nous le savons par le fait que Baudelaire se plaint dans un lettre de 1859 à son ami Nadar de passer « pour le prince des Charognes » —, la description si provocante de la « charogne infâme » au ventre putride d'où sortent de noirs bataillons de larves n'est en effet qu'un moment sur le chemin de sa transfiguration. Si la charogne commence bien par être le double grotesque et horrible de l'interlocutrice du poète, si son statut de femme lubrique (« Les jambes en l'air, comme une femme lubrique ») s'oppose du tout au tout à celui de la « reine des grâces » auquel le poème est adressé, sa métamorphose dans le cours du poème n'en parcourt pas moins les étapes d'une sublimation qui la voit passer du stade de cadavre pourrissant à celui de phénomène naturel (elle est comparée à une « vague ») puis à celui d'une « étrange musique » aussi naturelle que « l'eau ou le vent » avant de parvenir au statut de « rêve », « d' »ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève / Seulement par le souvenir. » Quand bien même Baudelaire, comme Rilke plus tard lui en saura gré, a le courage de contempler cette charogne en face, sans se voiler le regard, ce regard n'en aboutit pas moins à faire l'éloge de « la forme » et de « l'essence divine » de ses amours décomposés. Autrement dit, et si ironique que puisse être par ailleurs le ton avec lequel le poète s'adresse à son interlocutrice, le face à face impitoyable avec la finitude de la matière n'en débouche pas moins sur une idéalisation. L'art, l'art poétique, a beau naître de la prise en compte des aspects les plus bas du réel, son but reste de recourber ceux-ci vers une musique.

¹⁴ Voir sur ce sujet les remarques de Claude Pichois : *Ibid.*, p. 797.

Or voilà ce que l'expérience nouvelle que Baudelaire fait dans cet été 1859 rend désormais caduc. Il n'y a plus d'idéalisme possible à la fin des « Petites Vieilles ». La raison en est sans doute que la ruine qui les travaille affecte aussi la perspective religieuse qui avait pourtant guidé leur description. Non que Baudelaire soit devenu soudain l'incroyant qu'il n'a jamais été. Mais sa croyance a probablement subi le même genre d'ébranlement que celui que Jean Paul Richter avait mis en scène dans sa « Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei » que Germaine de Staël avait rendu célèbre dans la traduction partielle qu'elle en avait donnée dans son *De l'Allemagne* et qui sert de point de départ à la suite de cinq sonnets des *Chimères* que Gérard de Nerval intitulerait « Le Christ aux oliviers »¹⁵. Sans doute, chez Nerval, l'interrogation angoissée sur le silence de la divinité prend-elle la forme d'une question portée sur la succession historique des formes par lesquelles la divinité s'est incarnée sur terre, en quoi Nerval se montre très proche de ce Hölderlin dont il n'entendit jamais le nom, mais dont il est, sans le savoir, le frère autant que le descendant. Mais lorsque dans les tercets du troisième sonnet le Christ nervalien s'angoisse ainsi :

Ô mon père ! est-ce toi que je sens en moi-même ?
As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort ?
Aurais-tu succombé sous un dernier effort

De cet ange des nuits que frappa l'anathème...
Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,
Hélas ! et si je meurs, c'est que tout va mourir¹⁶ !

ces mots pourraient parfaitement définir le doute ou, plus vraisemblablement encore, le pessimisme qui marque la foi

¹⁵ Sur tout ce rapport, voir notre chapitre « Jean Paul, Nerval et la traduction des rêves : à propos du « Songe » du *Siebenkäs* et d'*Aurélia* », in *Souvent dans l'être obscur*, Paris, Corti, p. 81-101

¹⁶ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition établie par Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome III, 1993, p. 650.

baudelairienne. Plus encore qu'un versant augustinien, cette foi semble présenter le paradoxe de ce qu'on pourrait nommer un christianisme sans Christ. J'entends par ces mots un mode de pensée qui déploie une structure religieuse mais qui ferait en même temps l'économie de la figure rédemptrice qui seule donne son sens à cette religion. Telles sont les « Èves octogénaires » des derniers vers. Il n'y a pas, il n'y a plus de telles Èves, selon la foi chrétienne. La venue de Marie a rédimé de telles créatures comme celle du Christ a rédimé Adam. Parler des « Èves octogénaires, Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu », c'est donc à la fois conserver et renverser la structure théologique du christianisme. Dieu, selon ce dernier, ne saurait avoir une « griffe effroyable » pour celles que le poème a qualifiées de « mères au cœur saignant » et dont l'une au moins était dite « Madone transpercée ». Dieu ne peut que leur assurer le « nouveau berceau » d'une vie éternelle. La régression que le poème opère en suggérant un statut d'« Èves octogénaires » court-circuite donc la rédemption (ou, si l'on préfère, la sublimation) des vieilles tout en restant à l'intérieur du cadre qui aurait dû faire d'elles autant de Madones. La dimension religieuse survit mais elle survit sans l'Espérance qui lui donnait son sens.

Faut-il voir dans ce paradoxe la figure du paradoxe qui affecterait désormais la poésie elle-même ? Baudelaire ne s'est pas contenté d'exprimer une inquiétude à Jean Morel dans la lettre d'accompagnement du poème. Il s'est, peu après, sinon détourné de la poésie en vers, du moins orienté vers les poèmes en prose qui allaient former quelques années plus tard *Le Spleen de Paris*. Est-ce un hasard si après 1859 Baudelaire n'écrira plus un seul vraiment grand poème en vers ? Ce que j'aimerais donc suggérer, et ce sera ma conclusion, c'est qu'il y a un lien, un lien constitutif entre le sentiment d'avoir « dépassé » les limites assignées à la Poésie et l'abandon d'une espérance de rédemption. Poussé par l'expérience impitoyable de la vieille capitale, Baudelaire déchiffre en elle les figures pathétiques d'un destin dans lequel il ne lui est pas difficile de reconnaître le sien propre. Ce destin est le destin des victimes

d'un Dieu dont la « griffe effroyable » peut être tout aussi bien celle du Dieu de l'Ancien Testament que celle d'une allégorisation d'un capitalisme industriel sans merci. Ici disparaît toute possibilité d'idéalisation. La résurrection dans un « nouveau berceau » a définitivement laissé la place à la « boîte » où l'on met les corps des habitants de l'âge moderne. La vérité tragique d'un tel destin a du même coup périmé toute possibilité d'une recherche de Beauté à laquelle Baudelaire avait depuis ses débuts pourtant attaché la notion même de poésie. Celle-ci, avec ce grand poème, entre dans un nouvel âge, l'âge d'une modernité dont Baudelaire a toutes les raisons de penser qu'elle n'est plus celle de la poésie.

Professeur à l'Université de Berne

Conférence prononcée le 13 novembre 2009

à la Faculté des lettres de l'Université de Tokyo