

La rue passante

Antoine Compagnon

Récemment, je relisais — comme on dit — *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* de Joseph de Maistre, à la recherche de quelque déclaration fracassante d'hostilité à la ville. Il me semblait que Maistre devait la haïr: cela aurait complété son obsession du Mal et illustré sa réaction contre les temps modernes. Le bourreau, qu'il vénère, prospère dans l'atmosphère corrompue de la capitale et atteste son influence maléfique sur l'homme et sur la société. A Voltaire, qu'il détestait pour son mépris du christianisme et sa méfiance de la Providence, Maistre dédia cet alexandrin cruel:

Paris le couronna; Sodome l'eût banni.

Cela rend Paris pire que Sodome même, la cité désastreuse de l'Ancien Testament et l'allégorie du châtement que mérite toute colonie urbaine pour sa perversion essentielle. L'association de Paris et de Babylone, ou pis, de Paris et de Sodome, toutes deux omniprésentes dans la fin de siècle européenne — encore que Berlin-Sodome soit souvent opposé à Paris-Babylone —, était déjà contenue dans l'antithèse proposée par Maistre.

Toutefois, je n'ai trouvé aucune attaque déclarée de la ville européenne dans les vaticinations maistriennes, rien contre la cité moderne comme avatar satanique lié à la Révolution et au déclin de la religion et de la moralité. Maistre, semble-t-il, a ignoré la ville, malgré le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier qui aurait pu lui donner à penser.

Ma curiosité pour l'opinion de Maistre sur la ville avait à voir avec la poésie urbaine de Baudelaire. Nous admettons que la lecture de Maistre a eu de l'influence sur les conjectures politiques et théologiques de Baudelaire, que résume sa vision de Paris, "capitale du XIXe siècle", comme Walter Benjamin l'appelait judicieusement. Le genre du *Tableau de Paris* apparut à la veille de la Révolution, et *Le Spleen de Paris* de Baudelaire en signale la fin. Les critiques¹ ont soutenu que, si les *Tableaux de Paris* antérieurs à Baudelaire étaient des paysages urbains, ou des descriptions mimétiques de la ville, ou encore des scènes de la vie urbaine, les poèmes en prose de Baudelaire et, avant eux, ou à côté d'eux, les poèmes en vers réunis sous le titre de *Tableaux parisiens* dans l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, mettaient l'accent davantage sur l'observateur — le flâneur, l'homme des foules — que sur la cité, et montraient la perte de la subjectivité et de l'identité provoquée par l'expérience de la ville moderne: les *Tableaux parisiens* de Baudelaire (spécialement la série audacieuse du *Cygne*, des *Sept Vieillards*, de *Petites Vieilles*, et d'*A une passante*) n'auraient donc pas Paris pour objet mais, pour citer encore Benjamin, la "capitale du XIXe siècle", c'est-à-dire l'expérience de la ville moderne par antonomase.

Bien entendu, la préposition *de*, dans le genre du *Tableau de Paris*, rendait déjà l'expression ambiguë — le génitif est-il objectif ou subjectif? Paris est-il l'objet ou le sujet du tableau? —, mais la transformation baudelairienne en *Tableaux parisiens* accroît encore l'incertitude. Les grammairiens appellent cette sorte d'adjectif une "épithète de relation", par quoi ils entendent un adjectif qui équivaut à un complément nominal, et les puristes condamnent cette tournure à la fois

¹Voir la série des articles de Ross Chambers sur les *Tableaux parisiens*.

parce qu'elle est ignorée de la langue parlée et qu'elle a quelque chose d'artificiel. Cependant, comme beaucoup des innovations de Baudelaire, y compris les plus audacieuses, cet emploi de l'épithète vient du latin, où il est courant. Substituant les *Tableaux parisiens* aux *Tableaux de Paris*, par ce déplacement qu'on peut identifier à l'expérience même de la modernité (la confusion du sujet et de l'objet), Baudelaire, comme c'est souvent le cas, a recours à un archaïsme.

Le titre *Tableaux parisiens* étonne: ces tableaux sont-ils des tableaux de Paris, des tableaux faits à Paris, des tableaux inspirés par Paris? Quel est le lien entre Paris et ces tableaux? Comme dans *Le Spleen de Paris*, qui contient de nombreux poèmes en prose dont le sujet n'est pas Paris, mais dont l'esprit (la "raillerie", la "morale désagréable") est toutefois parisien, Paris n'est pas simplement, mimétiquement, l'objet des *Tableaux parisiens*. Il existait une tradition romantique qui voulait qu'on donnât aux recueils de poèmes les noms d'indigènes exotiques du sexe féminin, comme *Les Athéniennes* (ou *Les Orientales*). Baudelaire, on le sait, imagina d'abord d'appeler *Les Fleurs du mal*, *Les Lesbiennes*. Selon un tel usage, *Les Lesbiennes*, titre sur lequel on s'est beaucoup penché pour savoir si le substantif était déjà un nom commun au milieu du XIXe siècle, auraient été tout bonnement les poèmes eux-mêmes. Se peut-il que *Tableaux parisiens* soit une sorte d'équivalent de *Les Parisiennes*: des poèmes dont le lien avec Paris est alors aussi compliqué que celui des *Lesbiennes* avec Lesbos? La transformation que Baudelaire fait subir au titre générique des *Tableaux de Paris* n'est donc pas sans importance.

Les Sept Vieillards et *Les Petites Vieilles*, appartenant à la section des *Tableaux parisiens* de 1861, avaient été d'abord publiés ensemble en 1859, puis envoyés à Victor Hugo avec une dédicace, sous le titre commun de *Fantômes parisiens*. L'adjectif *parisiens* a ici un sens particulier. Baudelaire écrit à son éditeur et ami Poulet-Malassis, quelques jours après avoir expédié ses poèmes à Hugo: "Je lui dédie les deux *fantômes parisiens*, et la vérité est que dans le deuxième morceau, j'ai essayé d'imiter sa manière" (I, 1010)². Claude Pichois signale que *Fantômes parisiens* retrouve en fait le titre d'un poème des *Orientales* de Hugo, *Fantômes* (I, 1015), dont le premier vers:

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles!

est repris en écho au début de la troisième partie des *Petites Vieilles*, avec le même tour du rappel où le pronom *en* précède son antécédent:

Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!

D'autres ressemblances, y compris le ton général de charité et d'humanité qui imprègne tout le poème, suggèrent le pastiche, l'imitation ou même le plagiat. *Parisien*, dans le titre des deux poèmes réunis, serait alors la différence spécifique qui distingue les *Fantômes* de Baudelaire des *Fantômes* de Hugo. Cette différence est de circonstance: Baudelaire écrit à Paris tandis que Hugo est en exil à Guernesey. Comme Baudelaire disait de Hugo, dans l'anthologie d'Eugène Crépet, *Les Poètes français*: "autrefois, il rôdait solitaire dans des lieux bouillonnant de vie humaine; aujourd'hui, il marche dans des

²Je cite l'édition de la Pléiade: Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, 2 vol.

solitudes peuplées par sa pensée" (II, 129). C'est la fameuse réversibilité résumée dans le poème en prose *Les Foules*: "Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée" (I, 291). On n'imagine pas plus grand éloge de Hugo. *Fantômes parisiens* ajoute cependant au modèle hugolien un sentiment du *hic et nunc*, du lieu et du moment, ou encore de la modernité.

*

Les Sept Vieillards commence par ces vers:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Vers où T.S. Eliot voyait le résumé des *Fleurs du Mal*³. La cité n'est pas nommée (est-ce Paris?) et aucune allusion ne la définit autrement que comme le séjour du poète, mais le contexte immédiat est saturé de termes et de thèmes qui tissent un réseau, parmi les *Tableaux parisiens*, entre les pièces qui furent écrites en 1859, l'année de la dernière et de la plus réussie des fureurs poétiques de Baudelaire.

Par exemple, dans ces deux vers des *Petites Vieilles*,

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,

non seulement nous reconnaissons la même métaphore — ou peut-être catachrèse — rapprochant la foule urbaine de l'essaim

³Richard Burton, *Baudelaire in 1859. A Study in the Sources of Poetic Creativity*, Cambridge University Press, 1988, p. 107.

des fourmis (Baudelaire évoquait aussi le "bouillonnement" de la foule dans l'éloge de Hugo: fourmillement des insectes, bouillonnement de l'eau, on reviendra sur cette équivalence des éléments), mais aussi nous retrouvons le mot *fantôme*, à la place de *spectre* dans l'autre poème, les deux étant des souvenirs de Hugo, et nous sommes encore frappés par l'équivalence des deux substantifs qualifiés de *fourmillants*, ici la *cité* , là le *tableau* . En effet, le fantôme traverse non pas la rue ou la cité elle-même, mais déjà *le fourmillant tableau de Paris* . Le fantôme est encadré dans le tableau; Paris n'est pas séparable du tableau de Paris; la cité est un tableau, ou même le tableau, "le fourmillant tableau". L'objet des *Tableaux parisiens* apparaît alors comme étant lui-même un tableau, et les *Tableaux parisiens* seront des représentations de représentations.

Par ailleurs, le *rêve* unit également les deux poèmes: Paris, la cité, le tableau sont pleins, fourmillants de rêves dans *Les Sept Vieillards* . Dans *Le Jeu* , un autre des *Tableaux parisiens* , *tableau* et *rêve* sont semblablement rapprochés:

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.

Le tableau — un tableau en mouvement ou qui se déroule — est le produit d'un rêve. Mais où est l'œil? Ou plutôt, où est le tableau par rapport à l'œil? *Sous mon œil* est-il un équivalent noble de *sous mes yeux* ? Ou bien le tableau est-il en mouvement *sous mon œil* au sens de *dans ma tête* ? Quelle que soit notre décision de lecteur, le tableau et le rêve demeurent profondément mêlés.

De plus, si nous nous rappelons le poème *Rêve parisien* , lui aussi inclus dans la section *Tableaux parisiens* , *rêve* et *tableau* semblent bien jouer comme des substituts (*Paysage* s'était d'abord appelé *Paysage parisien* et cette épithète tomba

quand le poème fut recueilli dans la section des *Tableaux parisiens*, mais elle demeura dans *Tableaux parisiens*). Le *tableau* est ce qui reste du *rêve* au matin:

Et, peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau...

Le *tableau* est lui-même une peinture, et le rêveur est un peintre.

*

Enfin, la prostitution appartient toujours au tableau et réside comme en son lieu géométrique. "Le fourmillant tableau de Paris" n'est autre que le centre de la prostitution: *raccrocher le passant*, au second vers des *Sept Vieillards*, n'est-ce pas ce que font les prostituées, comme Mademoiselle Bistouri dans *Le Spleen de Paris*: "je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien" (I, 353)? Le *spectre* et le *fantôme* sont des avatars infaillibles de la prostituée, courtisane ou femme publique, *prima donna* du Second Empire et personnification de Paris "capitale du XIXe siècle". La *fourmilière*, modèle de la rue fourmillante, de la cité ou du tableau fourmillant, est une image de la ville prostituée, cela de manière constante sous la plume de Baudelaire, par exemple dans *Le Crépuscule du soir* en vers:

La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main.

Allégorisée par une majuscule, la prostitution est vue comme un mal ou une maladie, une contagion et une épidémie, qui se répand dans la ville par tous ses canaux, dans ses égouts, qui

pénètre l'être de la capitale, qui l'infecte. Comparée à l'"ennemi", elle rappelle l'"émeute", également allégorisée, de *Paysage*, qui ouvre les *Tableaux parisiens*:

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre.

L'ennemi, c'est l'émeute et la prostitution: l'association de la prostitution et des nouvelles classes dangereuses est un cliché du discours social contemporain.

De même, dans l'expression "le peuple fourmillant des *Vierges folles*" (II, 1013), Baudelaire fait de l'ironie sur le titre d'un poème humanitaire d'Alphonse Esquiros plaidant pour le rachat des prostituées, où on lit notamment: "Il devient toujours dangereux, à la longue, pour une société, de laisser ses membres se séparer du centre [...]. Il y a deux sœurs naturelles au monde: c'est la prostitution et l'émeute⁴." Le *peuple fourmillant*, c'est donc bien la foule prostituée, livrée à l'échange vénal, aux rapports marchands, c'est le peuple laborieux et dangereux, les "pauvres", omniprésents dans *Le Spleen de Paris*, auprès de la prostituée et du saltimbanque.

La *fourmilière*, image négative de la ville depuis Rousseau — "Les hommes ne sont pas faits pour être entassés en fourmilières", écrivait-il dans *l'Émile*—, n'est pas séparable de l'obsession de la cité moderne infiltrée par la prostitution, thème majeur du XIXe siècle: Alexandre Parent-Duchâtelet, médecin et grand spécialiste contemporain de la prostitution, écrivait dans *De la prostitution dans la ville de Paris* en 1836: "Elles rentrent dans le monde, elles nous entourent, elles pénètrent dans nos maisons, dans nos intérieurs⁵". C'est la ville comme prostituée, *énorme catin*, repaire de *lupanars* et de

⁴Alphonse Esquiros, *Les Vierges folles*, 1840 (cité par Burton, *op. cit.*, p. 109).

⁵Cité par Burton, *op. cit.*, p. 109.

courtisanes, ainsi décrite dans l'un des projets d'épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du mal* (I, 191):

Que tu dormes encor dans les draps du matin.
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés
Dans les voiles du soir passémentés d'or fin,

Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.

Lieu par excellence de la prostitution, la ville devient elle-même la grande prostituée. Comme *Une charogne*, elle montre ses organes, décrits comme le sexe exhibé d'une fille publique:

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
[...].
Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient des noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague.

De nouveau, le fourmillement se métamorphose en bouillonnement, les "larves" en "épais liquide". La fourmilière se présente comme un moyen terme, ou un métonyme, entre l'élément solide et l'élément liquide, la pierre et l'eau, l'un et le multiple. Sa force comme *Tableau parisien* par excellence résulte de la faculté qu'elle a de transformer le nombre en être, la foule en flots, turbulence et bouillonnement, selon un fantasme baudelairien récurrent (voir la rue-canal de *Rêve parisien*), un fantasme de putréfaction (comme dans *Une charogne*), d'infection, et une hantise du nombre.

Hugo en exil, "ce n'est plus dans les environs boisés et fleuris de la grande ville, sur les quais accidentés de la Seine,

dans les promenades fourmillantes d'enfants, qu'il fait errer ses pieds et ses yeux" (II, 130). Voilà le côté euphorique, hugolien et solidaire du fourmillement enfantin dans les faubourgs, selon une image au reste fréquente chez Hugo, dans *Notre-Dame de Paris* ou *Les Misérables*, mais l'autre face de la métaphore, effrayante et orientale, est plus abondante chez Baudelaire, notamment dans les *Tableaux parisiens* et *Les Paradis artificiels*: c'est "le chaos des vivantes cités" des *Petites Vieilles* (v. 62), la multiplication des *Sept Vieillards*, ou des *Veuves*, elle-mêmes noires comme des fourmis, dans le poème en prose qui porte ce titre, ou encore le pullulement de l'Asie, "la partie de la terre la plus fourmillante de vie humaine, la grande *officina gentium*" (I, 484), dans les visions effrayantes des "Tortures de l'opium", la "tyrannie de la face humaine" sous l'effet de l'opium (I, 483). Le fourmillement dit l'horreur de l'eau (par opposition à la bonne mer de *L'Homme et la mer* par exemple). Les fourmis reviennent souvent dans *Un mangeur d'opium*, exceptionnellement dans l'image heureuse du "port fourmillant [...] d'hommes vigoureux de toutes nations" aperçu dans *Un hémisphère dans une chevelure* (I, 300-1), mais le plus souvent il s'agit, sur le modèle du "fourmillement des rats" à Londres (I, 453), de figurer la foule comme "le fourmillement de la grande ville" (I, 456), ou "les centres les plus fourmillants de la vie commune" (I, 470). Le fourmillement est l'une des images baudelairiennes récurrentes de la capitale, de la capitale comme prostitution, comme liquéfaction. L'association de la prostitution et des égouts est aussi un lieu commun contemporain — Parent-Duchâtelet encore: "les prostituées sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices"⁶ —, image

⁶Cité par Burton, *op. cit.*, p. 109.

que l'on retrouve dans un autre projet d'épilogue de l'édition de 1861 (I, 192):

[...] et puis tes égouts pleins de sang,
S'engouffrant dans l'Enfer comme des Orénoques.

Prostitution, infection, peut-être castration.

N'identifions pas trop vite la ville baudelairienne à la joie, car la rue est aussi un lieu d'angoisse, de terreur. Le bonheur de la foule y est rare: ainsi le peintre de la vie moderne "admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la vie humaine" (I, 692). Mais le plus souvent la foule est terrifiante: "Baudelaire, l'homme des foules, est aussi celui qui a le plus peur des foules", écrivait Sartre⁷. Peu de description plus inquiétante du boulevard que dans *Perte d'auréole*:

vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois [...]. (I, 352)

Fracas, vitesse, chaos sont les attributs de la capitale moderne. Tout cela résumé dans le hasard. La flânerie est abandon au hasard, disponibilité à l'inattendu, mais le règne du hasard, selon Benjamin, c'est aussi la perte du sens de la communauté et de l'identité, la violence de l'anonymat. Baudelaire parle du "Méchant hasard" dans *Les Sept Vieillards* (v. 34), ou encore des "projectiles du hasard" (II, 297). Dans la foule, on ne sait jamais si la femme que l'on croise, la passante, est disponible, si c'est une femme publique ou une dame: Parent-Duchâtelet imaginait un système de signes qui permettrait aux hommes de

⁷Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, rééd. coll. "Idées", p. 188.

reconnaître les prostituées sans que les autres femmes s'en doutent. La tension, l'énigme d'*A une passante* tient largement à la violence du hasard et à l'impossibilité de qualifier la dame comme fille ou femme du monde:

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant.

Les petites vieilles qui arpentent les rues de Paris — *Éponine ou Laïs* — sont, elles aussi, des actualisations de la prostituée éternelle de l'*Apocalypse*, de la ville comme prostituée, "la grande Babylone, mère des fornications et des abominations de la terre" (XVII, 5), et de ses rues — les rues liquides, les canaux des *Sept Vieillards* et de *Rêve parisien* — comme des égouts: "Les eaux que vous avez vues, où cette prostituée est assise, sont les peuples, les nations et les langues" (XVII, 15). La prostituée est l'allégorie de Paris-Babylone, comme l'*Olympia* de Manet, la courtisane éponyme du Second Empire. Et la fourmi de Baudelaire est aussi une femme, une femme maigre — "La maigreur est plus nue, plus indécente que la graisse" (I, 653) —, une vieille prostituée à la "poitrine garçonnière": "Elle est vraiment laide; elle est fourmi, araignée, si vous voulez, squelette même" (*Un cheval de race*, I, 343). Dans *La Fanfarlo*, Samuel Cramer considérait déjà "la grossesse comme une maladie d'araignée" (I, 577). Ou encore *Mademoiselle Bistouri*, passante mystérieuse qui racole le poète dans le faubourg: "Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder? La vie fourmille de monstres innocents" (I, 355). La fourmi, entre l'araignée et la prostituée, est au centre de la toile, ou de la ville comme prostitution.

Dans *Un mangeur d'opium*, Baudelaire relate l'amitié du poète De Quincey et de la jeune Ann dans les rues de Londres: "pour tout dire en deux mots, notre vagabond s'était lié d'une amitié platonique avec une *péripatéticienne* de l'amour" (I, 456). Le mot *péripatéticienne* est en italique, comme un terme étranger ou un néologisme. De fait, on peut se demander s'il était déjà devenu un nom commun au milieu du XIXe siècle, comme ces *Lesbiennes*, suivant le titre que Baudelaire avait imaginé un temps pour son recueil, en référence, selon Claude Pichois, aux habitantes de Lesbos, connues certes pour leurs mœurs, plutôt qu'aux femmes du monde entier qui partagent les goûts des habitantes de Lesbos. Dans Littré, *péripatéticien* reçoit cette définition: "Qui suit la doctrine d'Aristote. De se promener: Aristote donnait ses leçons en se promenant dans le Lycée." Baudelaire vient d'utiliser le mot en ce sens philosophique quelques lignes plus haut: "Dans les rues de Londres, [...], l'étudiant émancipé était donc une espèce de péripatéticien, un philosophe de la rue, méditant sans cesse à travers le tourbillon de la grande cité." Ici, sans italique, *péripatéticien* est synonyme de "philosophe de la rue": c'est "l'homme des foules", *The Man of the Crowd* d'Edgar Poe, comme flâneur contemplatif. Mais le substantif n'est pas attesté comme nom commun féminin, selon le Robert et le *Trésor de la langue française*, avant la fin du siècle (1894 ou 1896, avec Verlaine), comme dans cet exemple proustien: Cottard ayant failli rater le train pour La Raspelière, Brichot lui dit avec la pédanterie du sorbonnard: "Je croyais [...] que vous aviez rencontré quelque péripatéticienne" (III, 313). Chez les Goncourt, l'adjectif, rare comme il se doit, ne désigne encore qu'un site propice à la méditation, comme une "allée péripatéticienne" ou une "promenade péripatéticienne", sans aucun sous-entendu sur les rencontres qu'on pourrait y faire

(III, 68 et 380). Baudelaire met donc l'italique à bon escient, pour un usage du substantif féminin qui n'est, semble-t-il, pas répandu encore: "une *péripatéticienne* de l'amour". Chez De Quincey, la circonlocution qu'il adapte était celle-ci: "*Being myself at that time of necessity a peripatetic, or a walker of the streets, I naturally fell in more frequently with those female peripatetics who are technically called street-walkers*" (50). L'expression était en effet contournée, et Baudelaire a sans doute eu raison de percevoir une réticence de l'écrivain anglais devant un sujet un peu "*shocking*", comme dit son traducteur: c'est cette gêne qui conduit à la double métaphorisation, d'abord du flâneur en péripatéticien, puis, et du coup, de sa compagne en péripatéticienne, dans un parallèle justifiant cette périphrase atténuée du plus vieux métier du monde. Mais derrière l'euphémisme, De Quincey ajoutait le mot "technique" anglais dans tout son réalisme, ou sa crudité: *street-walker*, la femme qui court les rues, qui bat le pavé, ou, plus exactement, la femme qui fait le trottoir (le français dispose donc d'une description définie semblable).

Avec le mot anglais technique, que Baudelaire ne traduit d'aucune manière, et avec sa transposition grecque euphémisée, c'est tout le thème de la prostitution, sacrée ou profane, du rapport à la fois érotisé et chaste du poète avec la foule qui s'introduit: "Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*", dit Baudelaire du "peintre de la vie moderne" (II, 691). La même image des noces apparaît dans le poème en prose *Les Foules*, très proche du chapitre sur Constantin Guys "homme des foules": "Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses" (I, 291). *Épouser, jouissance, ribote*: le contact du flâneur et de la foule est incontestablement amoureux. Ce poème en prose commençait d'ailleurs par une figure qui venait elle aussi des

Paradis artificiels: "Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art" (I, 291). Un passage d'*Un mangeur d'opium* expliquait cette tournure qui n'avait pas plu à Sainte-Beuve⁸: "comme le nageur embrasse la mer et entre en contact plus direct avec la nature, il aspire à prendre, pour ainsi dire, un bain de multitude" (I, 468). La phrase était toute de Baudelaire, pas de sa source anglaise, et elle précisait la réversibilité déjà notée dans *Les Foules*: "Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond" (I, 291). Or la foule a une fois de plus pour analogue l'eau, avec son ambivalence.

Ainsi le jeune De Quincey "s'était lié d'amitié platonique avec une *péripatéticienne* de l'amour", une *street-walker*, ou une "passante de rue". Mais le substantif n'était pas entré définitivement dans la langue comme un nom commun, et, de même qu'il le faisait avec les *Lesbiennes*, Baudelaire joue avec son sens propre, qui n'est pas encore aboli par l'usage nouveau: c'est ce que prouve le chiasme *amitié platonique / péripatéticienne de l'amour*, mettant l'amitié et l'amour aux extrêmes, tandis qu'au milieu les deux références à la philosophie grecque se touchent cocassement ou ironiquement: Platon est appelé par une expression de De Quincey lui-même, traduite un peu plus haut par Baudelaire, et relatant son inclination à "converser familièrement, *more socratico*, avec tous les êtres humains, hommes, femmes et enfants, que le hasard pouvait jeter dans mon chemin" (50; I, 456), tandis qu'Aristote reste présent dans le mot *péripatéticien*. Le chiasme ainsi mis en valeur souligne la chasteté du poète dans la ville, au milieu de la prostitution.

L'image de la fourmilière revient quelques lignes plus bas pour qualifier les "monotones pérégrinations" de nos deux

⁸"[...] ce fameux *bain de multitude* dont l'incorrection vous avait justement choqué", lettre du 4 mai 1865 (*Corr.*, II, 493).

péripatéticiens "dans l'interminable Oxford Street, à travers le fourmillement de la ville regorgeante d'activité" (I, 456), sans qu'aucun mot chez De Quincey ne lui corresponde⁹. Elle est encore renforcée par une autre image du nombre, également intermédiaire entre l'élément solide et l'élément liquide, métonyme de l'un et de l'autre: celle du sable, suscitant "le Sahara des grandes villes" (I, 458), ce qui nous renvoie aux "solitudes" des *Chats*, où aux solitudes de Hugo en exil, "peuplées par sa pensée" (II, 129). Mais l'expression "la grande Méditerranée d'Oxford Street" (I, 460), elle, vient bien des *Confessions of an English Opium Eater*¹⁰.

Rien mieux que ce chiasme "amitié platonique avec une péripatéticienne de l'amour" n'illustre le double mouvement — multitude, solitude — de la prostitution baudelairienne: "Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude" (I, 700), lit-on dans *Mon cœur mis à nu*, mais aussi: "De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là" (I, 676). La prostitution sacrée de l'artiste n'est pas celle du rapport vénal, fût-il philanthrope¹¹. Il y a une "prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle" (*La Solitude*, I, 314), dit Baudelaire pour se moquer, et une autre prostitution qui est sacrée ou sainte, celle du flâneur ou du rôdeur, celle du péripatéticien qui, comme le disait De Quincey traduit par Baudelaire, doit "se regarder comme un être vraiment *catholique*, en communion et relation égales avec tout ce qui est en haut et tout ce qui est en bas" (I, 456), ce que Baudelaire appelle encore son "esprit de charité et de fraternité

⁹"But the stream of London charity flows in a channel which, though deep and mighty, is yet noiseless and underground", *The Confessions of an English Opium Eater*, rééd. coll. "Penguin", p. 50.

¹⁰*Ibid.*, p. 57.

¹¹Voir Reginald McGinnis, *La Prostitution sacrée*, Belin, 1994.

universelles" (I, 456). De même dans *Fusées*: "Qu'est-ce que l'art? Prostitution. Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre" (I, 649). Nombreuses dans ces pages intimes sont les variations sur cet thème: "Ivresse religieuse des grandes villes. — Panthéisme. Moi, c'est tous; Tous, c'est moi. / Tourbillon" (I, 651), comme dans le "tourbillon de la grande cité" où médite le péripatéticien (I, 456). Ou encore: "La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière" (I, 700).

Dans cette prostitution particulière du dandy, ivre et chaste dans la foule, ou de l'artiste, il y a un écho de l'ironie paulinienne comparant le Christ à une prostituée spirituelle:

Ne savez-vous pas que vos corps sont les membres de Jésus-Christ? Arracherai-je donc à Jésus-Christ ses propres membres, pour les faire devenir les membres d'une prostituée? A Dieu ne plaise! Ne savez-vous pas que celui qui se joint à une prostituée est un même corps avec elle? Car ceux qui étaient deux ne seront plus qu'une chair, dit l'Écriture. Mais celui qui demeure attaché au Seigneur est un même esprit avec lui. Fuyez la fornication. (I Cor., vi, 15-18)

Ce qui devient sous la plume de Baudelaire dans *Mon coeur mis à nu*: "Fouter, c'est aspirer à entrer dans un autre, et l'artiste ne sort jamais de lui-même" (I, 702).

*

Au coeur de cette configuration urbaine compliquée se trouve donc la *rue*. *Les plis sinueux des vieilles capitales* dans *Les Petites Vieilles*, *Les canaux étroits du colosse puissant* dans *Les Sept Vieillards*, c'est-à-dire les rues, sont à la fois des métonymies de la ville et des métaphores du poème, comme quand le poète du *Soleil* se décrit lui-même:

Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

La rue est à la fois le lieu et le modèle du poème, son *topos* en tous les sens du terme. Il est un poème des *Tableaux parisiens* qui rassemble toutes ces images: *A une passante*, à la fois femme et rue:

La rue assoudissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Le double hiatus, la paranomase et le chiasme phonique du premier vers (*La rue / hurlait*) personnifient la rue et en font une femme, tant et si bien qu'au début du second vers, les adjectifs *Longue, mince* pourraient désigner la rue et ses *canaux étroits* aussi bien que la *passante* évoquée dans le titre mais pas encore convoquée par le poème. Ici, l'équivalence du titre *Tableaux parisiens* avec *Les Parisiennes* — à la fois poèmes et femmes — est doublement justifiée. La parataxe, ou l'absence de lien, la fracture logique entre la première et la seconde phrase, juxtapose, ou plutôt superpose femme et rue, ou encore les dispose en surimpression. La femme, par son allure, immobilise la rue dans son cri. La rue, disais-je, est faite femme: la *rue* est la *passante*.

*

Quand on cherche intensément quelque chose, on finit toujours par trouver. Maistre a parlé de la ville, bien entendu, mais pas là où je l'attendais. S'opposant aux philosophes du XVIIIe siècle à propos de leur théorie de l'arbitraire du signe

linguistique, il lui arrive d'insister sur le génie spirituel inhérent à la langue et il en donne un exemple assez bizarre: des expressions admirables comme *rue passante*, *couleur voyante*, *place marchande*, *métal cassant* ne peuvent résulter à ses yeux que d'un solécisme inspiré et providentiel ("Deuxième entretien"). Comment quelqu'un d'aussi passionné pour les mots *une rue passante* et d'aussi sensible à leur beauté pourrait-il n'être pas un amoureux de la ville? Le participe présent est employé ici comme un adjectif verbal, mais le sens de l'adjectif verbal n'est pas celui du participe présent: c'est ce phénomène que Maistre nomme un solécisme. Autrement dit, ce n'est pas la rue qui passe, ni qui est passante. Ou bien l'est-elle? Le sens de l'adjectif verbal est étrange, il n'est ni actif, comme d'habitude, ni passif, comme dans une *couleur voyante* ou un *métal cassant*. De plus, curieusement, la plupart des exemples d'un tel usage déconcertant sont modernes, urbains, métropolitains: dans *poste restante*, *café chantant*, *soirée dansante*, ce n'est pas la poste qui reste, ni le café qui chante, ni la soirée qui danse. Le sujet ou l'agent implicite n'est pas désigné par le substantif qui régit l'adjectif verbal: l'agent implicite est la *foule*, la foule des lettres anonymes, des chanteurs sans nom, des danseurs inconnus et des passants innombrables qui fourmillent en ville. On pourrait appeler cette tournure une hypallage, en référence à la figure qui attribue à un objet l'acte ou l'idée qui conviendrait à un objet contigu, mais la dénomination de Joseph de Maistre est acceptable: *rue passante* est un solécisme moderne, et à peu de chose près le solécisme de la modernité. C'est la meilleure traduction française de la *street-walker* anglaise, et une traduction littérale, apposant deux substantifs comme en anglais. La rue absorbe le passant, ou plutôt la passante: la passante fait partie de la rue, devient la rue.

Baudelaire, transformant les *Tableaux de Paris* réguliers en de bizarres *Tableaux parisiens*, avait recours, on s'en

souvent, à un archaïsme au moment même où il modernisait le genre. Il est tentant de faire l'hypothèse que les deux mots *rue passante*, où le génie de la langue s'était réfugié et qui prouvaient son origine divine aux yeux de Maistre, ont fonctionné comme une sorte de matrice pour la juxtaposition ou même l'identification baudelairienne de la rue et de la passante, de la ville et de la prostituée. A tout le moins, si nous ne sommes pas d'accord pour reconnaître dans le syntagme *rue passante* le *tableau parisien* élémentaire dont tous les autres dérivent, nous pouvons sans doute admettre que *rue passante* contient toute la poésie urbaine de Baudelaire en raccourci. *Rue* et *passante* ne font qu'un dans les *Tableaux parisiens*, ou plutôt qu'une: *La Parisienne*.