

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



**Les représentations de la femme
chez Heine et Baudelaire:
pour une étude du langage moderne de l'amour**

par

Sophie Boyer

Thèse de doctorat soumise à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat en Philosophie

Département d'études allemandes
Université McGill
Montréal, Québec
Août 2000



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-69973-0

Canada

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de thèse, Paul Peters, qui m'aura donné «la piqûre» pour la littérature allemande du dix-neuvième siècle et tout particulièrement pour Heinrich Heine. Les quelques séminaires suivis avec lui auront été pour moi de véritables révélations quant à l'impact de la littérature sur le cours de ma carrière et sur ma vie en général. Nos nombreuses conversations échangées à Montréal, Berlin ou Bonn m'auront aidée à développer une pensée critique. À la rigueur intellectuelle du directeur de thèse comme aux attentions de l'ami, je dois beaucoup.

À Bonn, Dolf Oehler de l'Institut für vergleichende Literaturwissenschaft de la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität m'a accueillie chaleureusement lors d'une année de recherche en 1996-1997. Le séminaire sur Heinrich Heine suivi avec lui, ainsi que ses précieux conseils de lecture, m'auront apportée beaucoup à un moment où commençait à peine à se préciser mon projet de recherche.

La présente thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans l'appui constant de ma famille: mes parents et ma soeur – admirateurs d'autant plus touchants que résolument partiaux – qui n'ont pas douté une seconde de mes capacités à mener à terme ce projet. Pour son esprit éminemment baudelairien et son talent de lecteur critique, je remercie mon amoureux François D'Aoust. Finalement, c'est à ma fille, la très sage Héloïse, que je dédie cet ouvrage qui l'aura trop souvent soustraite à sa mère, mais qui, je l'espère, symbolisera un jour à ses yeux non pas tant le fruit de bien des labeurs, que l'aboutissement de grands rêves enfin réalisés.

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude aux organismes et institutions qui ont appuyé cette recherche: le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR), l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD), la Fondation J.W. McConnell, ainsi

que la Faculté des études supérieures de l'Université McGill.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	vi
ABSTRACT	vii
NOTE LIMINAIRE	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE LANGAGE <i>MODERNE</i> DE L'AMOUR: IRONIE, DISSONANCE, ALLÉGORIE	12
Baudelaire contre Janin	12
Quelques considérations théoriques sur la question du discours amoureux	17
«In den Küssen welche Lüge! Welche Wonne in dem Schein!»: Mensonge, illusion et allégorie	21
«Ne suis-je pas un faux accord/ Dans la divine symphonie./ Grâce à la vorace Ironie/ Qui me secoue et qui me mord?» : Ironie et dissonance	28
CHAPITRE II LE LANGAGE <i>MODERNE</i> DE L'AMOUR: DOULEUR, TRISTESSE ET MÉLANCOLIE	40
«Les larmes sont l'extrême sourire»: tristesse et mélancolie	40
«Entzückende Marter und wonniges Weh!» ou la mise en souffrance du désir	51
CHAPITRE III PROSTITUTION, MÉTROPOLE ET SÉDUCTION	63
CHAPITRE IV CADAVRES, VAMPIRES ET DÉCAPITATION	111
	iv

CHAPITRE V «SYMPTÔMES DE RUINE»: STATUES ET SPHYNX	160
EN GUISE DE CONCLUSION L'ANGE DE L'HISTOIRE SUR LES BARRICADES	201
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	214

SOMMAIRE

L'influence exercée par Heinrich Heine sur le poète Charles Baudelaire ayant déjà été reconnue et étudiée par la critique littéraire, la présente thèse entend explorer les «correspondances» qui relient leurs univers poétiques respectifs et ce, par le biais d'une lecture parallèle de l'image de la femme. À contre-courant d'une critique féministe qui dénonce l'usage réducteur de telles images par des écrivains à la mauvaise foi misogyne, nous lèverons momentanément l'anathème afin de laisser s'exprimer un discours amoureux au langage complexe révélateur des peurs et des désirs du sujet amoureux au XIX^e siècle.

La représentation de la femme que nous livrent Heine et Baudelaire témoigne d'une rupture propre à la poésie moderne. À l'instar du principe d'ironie dont la stratégie opère par le jeu de l'esquive et du détachement, les différents personnages féminins mis en scène par les deux poètes ne se laissent jamais réduire à la bidimensionalité d'un pur objet. Le rapport à la femme est marqué par la distance, la douleur et la dissonance. Occupant une position liminale entre la vie et la mort, entre l'animé et l'inanimé, l'image de la femme exerce une puissance de séduction posée comme un défi à l'ordre social dont elle hante les marges.

L'image de la prostituée sera analysée dans le rapport étroit qu'elle entretient avec la métropole. À la lumière des théories freudiennes seront dévoilés les enjeux de l'expérience érotique vécue au contact de la demi-mondaine. L'échange symbolique établi avec le corps-marchandise de la prostituée se solde par la transmission de la maladie et, ultimement, par la mise à mort de la femme. Dans une vaine tentative de contrôler sa peur de la mort, le poète moderne déplace cette même peur sur un objet autre: le cadavre féminin, dont l'horrible beauté s'avère d'une «inquiétante étrangeté». L'objet de désir, ainsi mis à mort, revient cependant hanter le fétichiste et même se venger sous la forme de la femme-vampire dont le corps résiste à la mort, mais l'insuffle à celui qu'elle séduit. Finalement, la statue et le sphinx ouvriront sur une dimension divine et révolutionnaire du domaine amoureux.

ABSTRACT

Given that the role of Heinrich Heine as a precursor to Charles Baudelaire has long been recognized and examined in the critical literature, this dissertation aims to explore congruities in their respective poetic universes, by conducting a parallel reading of the image of woman in their poetry. Contrary to a feminist critique, which denounces the writers' reductive and hence misogynist use of such images, we will remove the anathema momentarily in order to allow a discourse of love to be expressed, in a complex language which reveals the fears and desires of the loving subject in the 19th century.

The representation of the woman by Heine and Baudelaire points to a rupture characteristic of modern poetry. In accordance with the principle of irony, in which a strategy of evasion and detachment is employed, the various female characters presented by the two poets can never be reduced to the two-dimensionality of a pure object. The relationship to woman is marked by distance, suffering and dissonance. Occupying a liminal position between life and death, between animate and inanimate, the image of woman exercises a power of seduction which constitutes a challenge to the social order, extended from its margins.

The image of the prostitute will be analyzed in terms of its close relationship with the metropolis. Subsequently, Freudian theories will shed light on the stakes of the erotic experience which occurs in contact with the demimondaine. The symbolic exchange established with the commodified body of the prostitute ends in the transmission of illness, and ultimately, in the woman's death. In a vain attempt to control his fear of death, the modern poet displaces this fear onto an object as other: the female cadaver, whose horrible beauty emits a «disturbing uncanniness». The object of desire, put to death in this manner, returns to haunt the fetishist, even to take vengeance in the form of the vampire woman whose body resists death, but breathes it into the one she seduces. Finally, through the images of the statue and the sphinx, the poets reveal a divine and revolutionary dimension in the realm of love.

NOTE LIMINAIRE

Lorsque l'oeuvre de Charles Baudelaire est citée, les renvois sont faits à l'édition de la Pléiade de Claude Pichois. 2 vol., Paris, Gallimard, 1975-1976.

En ce qui concerne Heinrich Heine, il sera fait référence, à moins d'avis contraire, à la *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* éditée par Manfred Windfuhr. 16 vol., Hamburg, Hoffmann et Campe, 1973-1997. Lorsque les notes critiques, plutôt que l'oeuvre elle-même, sont citées, l'abréviation «DHA», pour «Düsseldorfer Heine Ausgabe», apparaîtra dans la parenthèse pour éviter toute confusion.

Pour les deux auteurs, le chiffre romain renvoie au volume et le chiffre arabe, à la page.

«Mais peut-être notre coeur n'est-il formé
que de la réponse qui n'est point donnée?»

– René Char, «Le rempart de brindilles»

INTRODUCTION

Dans son essai sur l'amour et l'érotisme, *La flamme double*, Octavio Paz rapproche l'expérience poétique de l'expérience érotique en ceci que l'une comme l'autre «nous révèle un autre monde au-dedans de celui-ci»¹: par elles, nous est révélé un ailleurs. À travers l'expérience érotique, le but premier de la sexualité – la reproduction – est suspendu au profit de l'exacerbation d'un désir. Une semblable transfiguration s'opère à travers l'expérience poétique. Cette fois, c'est le langage qui voit son but premier – la communication – suspendu: le poète évoque des images venues d'ailleurs et parlant d'une «autre voix»², des images qui, par la magie des correspondances, répondent à des sons, à des rythmes, à des mots. Or, au cœur même de ce système de correspondances, d'échos et d'analogies, la rupture domine: le poète n'est pas tenu de respecter les conventions du langage. Au contraire, il se plaît à les remettre en question. L'évidence de l'équation «signifiant-signifié», alors, ne vaut plus, et il s'ensuit inévitablement un décalage, un glissement dans le tissu du langage.

Érotisme et poésie transfigurent, esthétisent langage et sexualité, plaçant ceux-ci sous le signe de la représentation. En effet, il y va dans l'acte poétique comme dans l'acte érotique de la volonté de l'artiste, comme du sujet amoureux, de se *re-présenter* un monde intérieur qui, le temps de quelques vers ou d'une étreinte, nous est donné à voir. L'indicible n'a qu'à se cristalliser sous nos yeux pour qu'il devienne palpable, et soudain, nous y croyons. Ces représentations cependant peuvent se révéler lourdes d'équivoque à l'instar de ces trompe-l'oeil de l'époque baroque où une forme mystérieuse, lorsqu'observée à partir d'un angle inhabituel, dévoile une tête de mort.

¹ Octavio Paz, *La flamme double: Amour et érotisme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 13.

² *Ibid.*, p. 16.

Selon Paz toujours, la poésie moderne se définit, de façon dialectique, par la négation de la modernité; elle «affirme être la voix d'un principe antérieur à l'histoire, la révélation d'une parole originelle de fondation.»³ Mais cet élan de la poésie vers un paradis perdu, vers un temps d'avant le temps historique, où les mots coïncideraient avec les choses, est une tentative sans cesse répétée, mais jamais achevée. En effet, la représentation survient toujours *après* et marque par le fait même une rupture. Le langage poétique se voit dès lors traversé de part en part par un principe dissonant comme un visage dont les traits seraient tordus par un rictus:

La poésie est l'*autre* cohérence, faite non pas de raisons mais de rythmes. Il est un moment, néanmoins, où la correspondance se défait: il est une dissonance qui s'appelle, dans le poème: ironie, et dans la vie: mortalité. La poésie moderne est la conscience de cette dissonance *au sein de l'analogie*.⁴

Cette conscience, lorsque cultivée, voire exacerbée, fait trembler toutes fondations et en premier lieu, celles-là mêmes qui sont à la base de l'homme moderne en tant que sujet historique. Devant l'échec d'un projet de société ou devant la marche effrénée d'un progrès qu'il n'arrive plus à contrôler, le sujet moderne se trouve *dés-unifié*, aliéné à lui-même. Cette conscience de l'aliénation, de la dissonance poussée à son extrême limite par les poètes de la modernité appelle la dissolution du langage et du système des signes même. Mais avant d'en arriver à la «presque disparition vibratoire»⁵ de la crise de vers mallarméenne, le dix-neuvième siècle poétique est encore bien empreint du primat de l'image". C'est souvent à

³ Octavio Paz, *Point de convergence: Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 368.

⁶ Les liens étroits qu'entretiennent littérature et peinture se font tout particulièrement sentir dans l'oeuvre de Heine et de Baudelaire, les deux s'étant notamment adonnés à la critique d'art. Symptomatique de cet engouement pour le monde pictural est la note XXXVIII de *Mon coeur mis à nu* où Baudelaire déclare: «Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).» (I, 701) Heine, pour sa part, insistera toujours sur une appréhension visuelle du monde, qu'il englobe dans le terme de «Signatur aller Erscheinungen» (V, 231) – chaque phénomène se laissant définir par un signe visuel et sceller par une image. Ainsi, Maximilian, le personnage central des *Florentinische Nächte*, ira jusqu'à interpréter la musique en terme de couleurs et de formes: «Giebt es doch Menschen denen die Töne selber nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören.» (V, 214)

travers l'image, dans la confrontation avec elle, que le sujet moderne cherche réponse à l'énigme de sa propre identité, à la problématique de l'aliénation à soi-même. Or, cette confrontation avec les images et leur pouvoir d'évocation constitue la base d'un discours poétique amoureux où la rencontre avec l'Autre nous est révélée. Et cet Autre, c'est la femme.

Charles Baudelaire était appelé à devenir, par sa vie et par son oeuvre, le symbole même de l'homme et de l'artiste moderne. Un an à peine après sa mort, Théophile Gautier signe la préface des *Oeuvres complètes* chez Michel Lévy et contribue ainsi à répandre la légende du poète de la modernité et de la décadence que Baudelaire avait commencé à établir de son vivant par son comportement excentrique. Dans son oeuvre la plus achevée, *Les Fleurs du mal*, Baudelaire fait de la femme une pure représentation, un pur objet amoureux, inspirant au poète autant la fascination et le désir que la crainte et l'horreur. Contrairement à un modèle où l'amour serait chanté comme une rencontre harmonieuse, la femme marque, dans une optique toute moderne de l'amour, la séparation et la distance. De la tension s'établissant entre le désir et son empêchement naît une douleur qui se transforme souvent, dans un processus dialectique, jusqu'à devenir une fin en soi.

Dans son oeuvre inachevée, *Das Passagen-Werk*, le philosophe Walter Benjamin déclare que *Les Fleurs du mal* est le dernier recueil de poèmes à avoir eu une portée sur l'Europe entière. Il ajoute cependant qu'avant lui est venu *Das Buch der Lieder*⁷. C'est justement chez l'auteur du *Livre des chants*, Heinrich Heine, qu'il nous est permis de percevoir la genèse du discours amoureux baudelairien. En effet, il sera démontré ici combien le poète allemand Heinrich Heine doit être salué comme l'un des précurseurs importants du français Charles Baudelaire. Mais au-delà de la simple étude d'influence, c'est la lecture parallèle⁸ de l'oeuvre poétique des deux auteurs qui constituera l'élément essentiel

⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, vol. V/1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972, p. 416-417.

⁸ En raison de la «symétrie inverse» qui oppose «le système des langues romanes et celui des langues germaniques» (Paz, *Point de convergence...*, p. 92), une telle lecture s'est vite imposée comme nécessairement bilingue puisqu'aucune traduction ne saurait respecter sans les trahir des prosodies aussi divergentes. Les deux

de la présente étude, lecture qui sera menée à partir de l'analyse comparée de la représentation de la femme, et plus spécifiquement du corps féminin tel qu'il s'inscrit à l'intérieur du discours amoureux propre à la modernité.

C'est à Kurt Weinberg que revient l'honneur de s'être le premier «hasard[é], non sans témérité, sur un terrain presque vierge»⁹: dans son étude de 1954, *Henri Heine «romantique défroqué»: Héraut du symbolisme français*. Weinberg retrace les lignes de convergence entre l'oeuvre de Heinrich Heine et celle de Charles Baudelaire et de Stéphane Mallarmé. Son analyse des affinités électives unissant les univers poétiques heinien et baudelairien se concentre essentiellement autour des domaines de l'ironie, de la religion et de la femme. La même propension au blasphème caractérise les deux auteurs: Weinberg dégage, en effet, une esthétique commune de la transgression qui consiste, tout particulièrement dans le traitement de la femme, à mêler le sacré et le profane et à faire de la violation de cet interdit une expérience d'intense volupté. C'est cependant dans les enjeux d'une telle profanation que Weinberg voit la principale divergence entre les auteurs respectifs. Les remords éprouvés, et même recherchés, par le sujet amoureux baudelairien, s'expliquent avant tout par une adhésion à la tradition dualiste du christianisme: Dieu et Satan sont les «deux postulations simultanées» (I, 682) qui se partagent le coeur de tout homme sans aucun espoir d'unité. Soumis à la tentation du péché originel, l'homme succombe pour mieux se fustiger ensuite. Devant l'irrémissible, sa mauvaise conscience le ronge et le châtie – situation teintée de sado-masochisme de l'héautontimorouménos où douleur et jouissance s'entremêlent.

Quant à Heine, né un quart de siècle plus tôt, il demeure un enfant des Lumières. Chez lui, la profanation n'est qu'un prétexte de libertin pour choquer le bourgeois. Malgré ses origines juives et sa conversion précoce au protestantisme, Weinberg qualifie Heine

auteurs étudiés ici seront donc cités dans leur langue respective. Bien que Baudelaire ait fréquenté l'oeuvre de Heine à travers les traductions en français qu'en présentaient les grandes revues de l'époque comme *L'Artiste* ou *La Revue des Deux Mondes* et bien que la lecture de ces traductions nous permet de saisir, à même le rythme ou le vocabulaire, tout l'impact qu'elle dut avoir alors sur la pensée et l'oeuvre de Baudelaire, rappelons qu'il ne s'agit pas ici d'une étude d'influence.

⁹Kurt Weinberg, *Henri Heine «romantique défroqué»: Héraut du symbolisme français*, Paris, Presses universitaires de France, 1954, p. 1.

avant tout de moniste: dans sa vision du monde, les forces du Bien et du Mal se rejoignent et se fondent dans une volonté ultime de réconciliation tandis qu'elles s'opposent et se combattent chez le manichéiste que représente Baudelaire. Sympathique à la doctrine saint-simonienne, Heine caresse jusque dans certains de ses écrits le projet d'une éventuelle «réhabilitation de la chair» remettant en question les fondements mêmes du christianisme.

En plus du penchant commun pour le sacrilège, Weinberg dégage une autre constante s'appliquant à la vie et à l'oeuvre des deux auteurs, notamment le désir d'avilissement de soi dans les choses de l'amour. Ce goût qu'ils partagent pour la femme vile et plus précisément pour la prostituée est en effet dûment constaté sans pourtant qu'une explication satisfaisante de ce phénomène ne soit proposée. Weinberg note finalement le même attrait pour la morbidité issue du romantisme noir et constate l'abondance d'images d'un idéal féminin révélant cet attrait:

La femme-idole, la femme-oeuvre d'art, la femme malade et près de la mort, la femme-sphinx, monstre glacial, naïf et «toujours en rut»: voilà les ingrédients et les matériaux dont Heine et Baudelaire façonnent un étrange idéal où la beauté, le diable, le marbre, la chatte et le vampir [sic] se confondent dans une forme féminine.¹⁰

Toutefois, Weinberg s'en tient encore une fois au simple constat, et sa définition purement nominale de l'attrait pour le morbide laisse le lecteur sur sa faim quant à l'interprétation des dites images.

Dans *Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung*, Oliver Boeck tient à se distinguer nettement de son prédécesseur. En effet, Boeck qualifie l'étude comparative de Weinberg de réductionniste en ce qu'elle se concentre principalement sur les éléments de l'oeuvre de Heine qui révèlent sans équivoque son rôle de précurseur. Il reproche à Weinberg son manque de nuance dans son analyse de la représentation de la femme chez Heine et Baudelaire. Weinberg aurait tracé des parallèles trop serrés quant à l'emploi, par ces deux poètes, de motifs provenant du romantisme noir. Boeck entend rectifier cette approche, selon lui erronée, en se concentrant sur la récupération de l'univers

¹⁰ *Ibid.*, p. 195.

heinien dans la poésie française. Il reconnaît donc sans l'ombre d'un doute la présence d'éléments empruntés à l'oeuvre du poète allemand dans la poésie française, de Nerval à Apollinaire, en passant par Baudelaire. C'est cependant le changement de signification idéologique inhérent à ces représentations que Boeck s'emploie à étudier. Il interprète, par exemple, le thème du déchirement (*Zerrissenheit*) chez Heine d'un point de vue résolument historique comme un constat de l'état du monde, tandis que le traitement de ce même thème chez Baudelaire est mis en rapport avec la dualité manichéenne du Bien et du Mal. Le concept de modernité développé par Baudelaire dans son essai sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*, est interprété comme l'expression du circonstanciel dans l'art, tandis que Heine, à qui il revient d'avoir le premier employé le terme de «modernité» dans *Die Nordsee. Dritte Abteilung*, y verrait l'expression d'un progrès historique universel¹¹. Boeck semble décidément refuser toute portée politique et historique à l'oeuvre de Baudelaire dans sa récupération des thèmes heiniens. Ainsi, dans leur traitement respectif de la femme, exemplifié par l'analyse comparative des textes «Les Métamorphoses du vampire» et *Der Doktor Faust*, Boeck concède sans problème à Heine un pouvoir critique important dans sa remise en question d'une idéologie religieuse qui démonise la femme, tandis que toute dimension sociale, historique et politique est évacuée du poème de Baudelaire pour le réduire à une «expérience personnelle»¹² du poète. Il faudra attendre quelques années avant que la dimension politique de l'oeuvre baudelairienne – sa portée critique sur le monde et dans l'histoire – ne soit dûment reconnue et analysée¹³.

Dans le récent article de Gert Sautermeister, «Heine und Baudelaire – eine vergleichende Lektüre», la même galerie de femmes mentionnées ci-haut est passée en revue: ici aussi cependant, l'auteur néglige de fournir au lecteur une analyse exhaustive de ces différentes images:

¹¹ Oliver Boeck, *Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung*, Göttingen, Alfred Kümmerle, 1972, p. 129: «"Modernität" ist also Ausdruck der übernationalen ("weiten"), fortschrittlichen Bewegungen der Zeit.»

¹² *Ibid.*, p. 141: «Das Gedicht "Les Métamorphoses du vampire" aber beschreibt eine persönliche Erfahrung Baudelaires».

¹³ Voir infra, les études de Dolf Oehler.

Gewiß hat auch die romantische Lyrik vor Baudelaire das Rätselbild der Frau als Zauberqual beschworen – doch weder Brentano noch Eichendorff oder Alfred Musset [sic] und Victor Hugo haben das Weibliche mit solch beharrlicher Variationskraft in die Gestalt der Sphinx, des Vampirs, der Schlange, des Phantoms und der Exotin versenkt. Gewiß kennt das romantische Gedicht auch vor Baudelaire den Widerstreit zwischen Selbsthingabe und Zerstörungslust im Bannkreis des Eros – und entwickelt daraus Ansätze einer Ästhetik des Schrecklichen [...]. Aber Baudelaire hat diese Ästhetik verschärft und erweitert zu einer Poesie des faszinierenden Ekels.¹⁴

La brève interprétation tentée par Sautermeister ramène toutes ces images à la seule problématique des rapports de force existant entre les sexes. On considère, avec raison, l'oeuvre de Heine comme annonciatrice de la persistance avec laquelle cette problématique va se poser. La relation complexe entre bourreau et victime, les leitmotivs de la femme froide et sans âme sont certes mentionnés par Sautermeister, mais encore une fois, on ne s'arrête pas aux dimensions psycho-sociales, historiques, esthétiques que comportent ces images individuelles. Ce sont justement ces dimensions que révèle Dolf Oehler dans son article «Art-Névrose» où l'image de la femme-statue et de la femme-vampire y est analysée à partir des poèmes «À une passante» et «Le Vampire»¹⁵. Oehler dévoile de façon convaincante le substrat politique et historique sous-jacent à ces poèmes, connus avant tout pour leur caractère érotique évident. Oehler se livre dans *Pariser Bilder I* et *Ein Höllensturz der alten Welt* à une semblable analyse des aspects socio-historiques et politiques de l'oeuvre de Baudelaire ainsi que de Heine, Flaubert et Daumier pour ne nommer que ceux-

¹⁴ Gert Sautermeister, «Heine und Baudelaire – eine vergleichende Lektüre», *Nachmärz: Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, sous la dir. de Thomas Koebner et Sigrid Weigel, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996, p. 72. Cet article se veut avant tout une réponse aux réflexions de Klaus Briegleb dans *Opfer Heine? Versuch über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986. Reconnaisant une similitude de mentalité entre Heine et Baudelaire ainsi que des affinités esthétiques certaines, Briegleb voit la nécessité d'une comparaison systématique des textes (systematischer Textvergleich) afin de combler cette lacune de la littérature critique. Sans prétendre pouvoir couvrir le vaste domaine sur lequel ouvrent les réflexions de Briegleb, Sautermeister se concentre sur l'analyse de champs thématiques spécifiques (l'expérience du temps et l'ennui, le drame familial et l'exil social, la provocation esthétique) et de certaines structures telles l'extase, la modernité et l'éros. C'est sur ce dernier point que nous insistons ici.

¹⁵ Dolf Oehler, «Art-Névrose: Soziopschoanalyse einer gescheiterten Revolution bei Flaubert und Baudelaire», *Akzente*, vol. 2, 1980, p. 113-130.

ci¹⁶. Ces écrivains et artistes auraient développé une stratégie d'écriture commune qu'Oehler qualifie d'«esthétique anti-bourgeoise». Sous le couvert d'une adresse au public bourgeois, l'artiste fait de ce dernier la cible véritable de sa critique lisible en filigrane des oeuvres. La condamnation voilée s'adresse à son tour à un public virtuel «anti-bourgeois» et exprime une solidarité avec le potentiel révolutionnaire qui réside en ce public, véritable destinataire de l'oeuvre produite – poème, roman, caricature ou autre. Le mérite incalculable des études d'Oehler est d'avoir réinterprété l'oeuvre de Baudelaire d'un point de vue historique et d'avoir réhabilité l'individu lui-même longtemps et faussement perçu comme un «dandy élitiste»¹⁷. Le thème de l'amour et du rôle attribué à la femme est abordé, bien que de façon brève: l'annonce d'un érotisme nouveau s'avère un cinglant règlement de comptes avec la morale bourgeoise et son concept d'amour. Chez Heine comme chez Baudelaire, le caractère «utile» de l'hygiène conjugale dont le but est la procréation et le maintien du capital dans l'ordre filial est vivement décrié. Comme le fait dûment remarquer Oehler, cette critique atteint chez Baudelaire son point culminant dans l'encensement des amours lesbiens. Finalement, Oehler mentionne les nombreuses images d'héroïnes et de martyres qui apparaissent autour de 1848 dans la littérature et les arts plastiques, images propres à l'iconographie révolutionnaire.

Cette brève revue de la littérature critique consacrée à l'étude comparative de Heine et Baudelaire nous permet de constater l'ampleur du champ à explorer afin de répondre à la problématique posée par la représentation de la femme chez ces deux auteurs. Tout en

¹⁶ Dégageant brièvement le rôle de précurseur de Heine et Daumier quant au développement d'une esthétique anti-bourgeoise, Oehler se concentre dans *Pariser Bilder I* à l'analyse de cette stratégie telle que récupérée par Baudelaire dans son oeuvre en prose (dédicace, critique d'art) datant de la Monarchie de Juillet. *Ein Höllensturz der alten Welt* s'attarde pour sa part à l'étude de la représentation de la Révolution de 1848 dans l'oeuvre de Baudelaire, Heine, Flaubert, Castille, Toussenel et Herzen. Oehler dévoile comment cet événement historique sert de point de départ à une condamnation de l'idéologie bourgeoise, condamnation jusqu'ici refoulée par la lecture conformiste de la critique littéraire. L'analyse de Oehler, dans ce deuxième volume, est menée à partir de la poésie tardive de Heine et de l'oeuvre baudelairienne en prose (poèmes en prose, projets de préface, dédicace, etc.), exception faite du poème d'introduction des *Fleurs du mal*, «Au Lecteur».

¹⁷ Dolf Oehler, *Pariser Bilder I (1830-1848): Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1979, p. 23.

reconnaissant une dette immense envers les critiques mentionnés ci-haut, nous viendrons toutefois par la présente étude combler une lacune importante en nous concentrant avant tout sur l'image de la femme dans l'oeuvre de Heinrich Heine et de Charles Baudelaire, image qui nous permettra de dégager l'idée de l'amour qu'ont pu se forger ces deux poètes au cours de leur vie et de leur carrière littéraire. Or, l'iconographie féminine analysée s'avérera nous en dire beaucoup plus long sur le sujet masculin à l'époque moderne que sur la réalité historique qui fut celle de la femme au XIX^e siècle. Il ne s'agira donc pas ici de réduire le discours amoureux des deux auteurs à une misogynie ouverte ou en latence, à une non-reconnaissance de la femme en tant que sujet historique – constat qui serait rapidement obtenu –, mais plutôt d'analyser le regard porté sur la femme, véritable baromètre des mentalités masculines. En ce sens, nous partageons l'opinion de l'historien Alain Corbin qui, devant le manque de documents produits par des femmes au XIX^e siècle, considère l'analyse des mentalités masculines comme une étape nécessaire vers l'élaboration d'une éventuelle histoire des femmes:

[...] se contenter de détecter de simplistes stratégies, de montrer le retrait des femmes de la scène publique et de souligner le silence qui leur est imposé ne saurait suffire. Il convient de discerner les systèmes de représentations, le faisceau de peurs, le noyau d'anxiété qui ordonnent le langage et les comportements masculins.¹⁸

Dans le domaine poétique et à l'époque qui nous intéresse ici, ces systèmes de représentations sont dominés par ce qu'Octavio Paz appelle la «tradition de la rupture»¹⁹. Sur le plan esthétique, une telle tradition se manifeste par ce qu'André Gide perçoit dans l'oeuvre de Baudelaire comme «cet espacement, ce laps entre l'image et l'idée, entre le mot et la chose, [et qui] est précisément le lieu que l'émotion poétique va pouvoir venir habiter.»²⁰ Or, c'est exactement en ce lieu que vient s'inscrire l'image de la femme chez

¹⁸ Alain Corbin, *Le temps, le désir et l'horreur: Essais sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Aubier, 1991, p. 91.

¹⁹ Paz, *Point de convergence...*, p. 13.

²⁰ Cité dans Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften...*, vol. V/1, p. 388.

Baudelaire et Heine. image à la fois insaisissable et obsédante, fugitive et inquiétante. Une image qui se veut *irréductible*.

En guise de point de départ, nous nous pencherons sur un fragment de lettre que Baudelaire prévoyait envoyer au critique Jules Janin en réponse à son article sur la poésie heinienne. Dans cet article sont énumérés les multiples aspects qui contribuent à créer un univers poétique à l'atmosphère malade, voire macabre, à savoir: l'ironie, l'allégorie, la dissonance, la douleur, la tristesse. Or, ces mêmes aspects seront récupérés par Baudelaire dans sa défense de Heine et seront confirmés par lui comme autant d'éléments constitutifs d'une esthétique nouvelle et d'un langage *moderne* de l'amour. Après quelques précisions d'ordre théorique sur la question du «discours amoureux», nous reprendrons à notre tour ces différents aspects, groupés d'abord autour des deux grandes figures de pensée que sont l'allégorie et l'ironie. Le deuxième chapitre explorera cette fois les thèmes de la mélancolie et de la douleur tels qu'ils s'inscrivent à l'intérieur du discours amoureux de chaque poète.

Puis viendra l'analyse des images de la femme proprement dites. Le chapitre III abordera l'image de la prostituée et son rapport à la métropole. L'avalissement de soi en tant que recherche et jouissance, un thème récurrent dans les rapports avec la femme, y sera exploré à partir des théories de Sigmund Freud. L'égaré de la critique, à vouloir situer l'image de la femme aux antipodes dans les représentations de l'ange et de la putain, sera cependant évité grâce aux théories de Jean Baudrillard. Celles-ci permettront une relecture de la prostituée comme figure éminemment subversive, opérant selon les règles de la séduction. Finalement, les enjeux de l'expérience érotique chez Baudelaire et chez Heine seront présentés dans toute leur divergence.

C'est ensuite le rapport à la mort et à la maladie qui sera étudié dans le chapitre IV, tel qu'il se manifeste dans les représentations de la femme-vampire et du cadavre féminin. Les théories de Philippe Ariès et d'Elisabeth Bronfen nous serviront dans cette optique à dégager l'attitude face à la mort, à la lumière des principales représentations qu'en a laissées le XIX^e siècle. La fusion d'Éros et de Thanatos dans l'image du beau cadavre féminin confronte en effet le spectateur masculin à sa propre mort dans un processus d'identification où le fétichisme collecteur conjure la peur viscérale de la castration. L'échange symbolique qui marque le rapport à la mort caractérise également le rapport à la maladie, rapport exploré

ici à partir de la figure de la prostituée qui transmet à son alter ego, le poète, un poison mortel. De la même façon, le vampire insuffle la mort par son étreinte.

Enfin, nous nous pencherons au chapitre V sur les images de la femme-sphinx et de la femme-statue. L'engouement pour l'art sculptural se traduit chez Heine et Baudelaire par une volonté de statufier l'humain et, plus précisément, la femme. Dès lors que la chair devient marbre – matière minérale –, elle se voit investie d'une dimension divine, voire cosmogonique. À mi-chemin entre la vie et la mort, le rêve et la réalité, le fugitif et l'éternel, la statue est porteuse d'une énigme à laquelle sera proposée, en conclusion, une solution qui nous est peut-être indiquée par l'Ange de l'histoire dont s'est émerveillé Benjamin, et qui commande une réinterprétation du concept d'histoire.

CHAPITRE I

LE LANGAGE MODERNE DE L'AMOUR: IRONIE, DISSONANCE ET ALLÉGORIE

Baudelaire contre Janin

Bien qu'Hippolyte Taine se soit penché dès 1881 sur la question d'une possible affinité entre Heine et Baudelaire¹ – ouvrant ainsi, selon Weinberg, une brèche dans «la critique universitaire» –, c'est néanmoins à Baudelaire lui-même qu'il revient d'avoir le premier reconnu une certaine parenté.

Près d'une décennie après la mort de Heinrich Heine paraît dans *L'Indépendance belge* un article de Jules Janin intitulé «Henri Heine et la jeunesse des poètes». Sous le pseudonyme d'Éraste, celui connu alors comme «le prince de la critique» s'applique à paraphraser abondamment l'oeuvre de jeunesse de Heine et se désole de constater l'atmosphère de tristesse qui y règne. Chez les Modernes, Janin ne trouve que douleur, nuages et ironie là où les Anciens chantaient l'amour d'une voix légère et gaie, où ils exprimaient du «respect pour les oiseaux, pour les marguerites et pour les roses»². Il pose un regard navré sur les poètes de la modernité – «cette inconstante et poétique jeunesse»³ – et sur leur production littéraire: en fait, c'est toute l'esthétique moderne qu'il s'adonne à rejeter par ses descriptions négatives. Au grand désespoir de Janin, l'univers heinien est peuplé de «marguerites [remplies] de honte [et de] lis [couverts] de confusion.»⁴ C'est que chez Heine, l'homme n'imité plus la nature: c'est plutôt cette dernière qui en est venue à imiter l'homme

¹ Weinberg, *Henri Heine «romantique défroqué»...*, p. 7.

² Janin, «Henri Heine et la jeunesse des poètes», cité dans Gerhard R. Kaiser, «Baudelaire pro Heine contra Janin: Text-Kommentar-Analyse», *Heine-Jahrbuch*, vol. 22, 1983, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

et ses créations⁵. Contrairement à ses dires, Janin a en fait très bien saisi l'esprit et le génie des modernes, décrivant, par exemple, apparemment à son insu, le concept de surnaturalisme⁶ élaboré par Heine dès 1831 dans *Französische Maler* et repris par Baudelaire dans son *Salon de 1846*.

Au contraire des amours de Régnier, Viau ou Béranger qui respiraient la santé, appelant «la joie universelle»⁷, les amours malades du jeune Heine appelleraient «les sentiers détournés, les allégories»⁸. Or, l'allégorie représente le trope le plus élaboré: tel que revu par le romantisme (précisons, quelques romantiques en crise), elle apparaît comme la figure par excellence de la modernité: dans son essai sur la littérature allemande contemporaine *Die romantische Schule*, Heine l'avait non seulement décrite en opposition au symbole – préféré par Goethe et le classicisme –, mais il l'avait également défendue comme «das Mystische, das Räthselhafte, Wunderbare und Ueberschwengliche» (VIII/1, 131), finalement comme une figure esthétiquement beaucoup plus féconde que le symbole⁹.

Comme le fait remarquer Paul Peters dans son article «Von der Lotosblume zur blauen Blume: Heine und die romantische Natur», la nature, immédiatement accessible chez Goethe, s'est transformée chez Heine. La nature décrite dans l'oeuvre heinienne est le produit de l'homme et finit par lui ressembler: «[...] seinen bevorzugten Gegenstand erblickte er – anders etwa als der von ihm zwar bewunderte, jedoch zugleich als „Zeitabwehnungsgenie“ mißtrauisch beäugte Goethe – weniger in der unmittelbaren natürlichen Umwelt als in der mittelbaren, in der von Menschen geschaffenen Umwelt von Gesellschaft, Politik, Geschichte, wie sie dem Städter inzwischen zur „zweiten“, will sagen zur unmittelbaren Natur geworden war. [...] Die Bäume sind mondän geworden, welterfahren, „sophisticated“; mit anderen Worten: auch sie sind – und mögen sie sich noch im Wald befinden – jetzt Städter.» *Ich Narr des Glücks: Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung*, sous la dir. de Joseph A. Kruse, Stuttgart, Metzler, 1997, p. 247-248.

⁶ Sous la rubrique consacrée au peintre Decamps de son Salon de 1831, Heine élabore le concept de surnaturalisme que Baudelaire s'appropriera quinze ans plus tard dans son traitement de Delacroix. Heine ose renverser le principe selon lequel l'artiste imiterait en toute chose la nature. Selon lui, les couleurs et les formes en peinture tout aussi bien que les mots et les sons en poésie s'avèrent autant d'idées matérialisées. Et ces idées proviennent avant tout de l'âme humaine et non de l'observation de la nature: «In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden.» (XII/1, 25)

⁷ Janin, *loc. cit.*, p. 141.

⁸ *Ibid.*

⁹ Dans son traitement du mouvement romantique allemand, Heine élabore un système d'oppositions binaires où l'art romantique (qu'il qualifie également de moderne) et l'art classique sont confrontés l'un à l'autre. Heine désigne la parabole comme la figure de prédilection des romantiques, en ceci que derrière les représentations plastiques se cache une idée plus profonde que la surface de l'objet ne pourrait le laisser

Seulement quelques semaines après la parution de l'article de Janin, Baudelaire ébauche un projet de lettre dans laquelle il entend se porter à la défense de la poésie heinienne. Le projet demeurera cependant à l'état de fragment et ne connaîtra qu'une publication posthume. Le style elliptique de l'ébauche adressée «À Monsieur Jules Janin» traduit bien la rogne qu'a suscitée chez Baudelaire la lecture de l'article de Janin – rogne que Baudelaire ne tente d'ailleurs même pas de dissimuler. Les nombreuses notes parsemées de «Cher Monsieur» donnent à l'ensemble un ton d'une causticité manifestement intentionnelle:

Cher Monsieur, si je voulais pleinement soulager la colère que vous avez mise en moi, je vous écrirais cinquante pages au moins, et je vous prouverais que, contrairement à votre thèse, notre pauvre France n'a que fort peu de poètes, et qu'elle n'en a pas un seul à opposer à Henri Heine. – Mais vous n'aimez pas la vérité: vous n'aimez pas les proportions: vous n'aimez pas la justice: vous n'aimez pas les combinaisons: vous n'aimez pas le rythme, ni le mètre, ni la rime: tout cela exige qu'on prenne trop de soins pour l'obtenir. Il est si doux de s'endormir sur l'oreiller de *l'opinion toute faite!* (II, 232)

Tous les traits de la poésie de Heine décriés par Janin dans son article seront ici récupérés dans un violent plaidoyer en faveur d'une esthétique nouvelle à laquelle l'esprit obtus de Janin refuse obstinément de participer. Parmi les éléments qui constituent cette nouvelle esthétique, sont d'abord mentionnées *la tristesse* et *l'ironie*. Baudelaire tient à rappeler que, précisément, ces éléments de la poésie heinienne avaient choqué Janin – éléments que Baudelaire, pour sa part, entend défendre et utiliser pour mieux tourner en ridicule le critique et sa manie du bonheur:

Les fragments que vous citez sont charmants, mais je vois bien ce qui vous choque, c'est la tristesse, c'est l'ironie. Si J.J. était empereur, il décréterait qu'il est défendu de pleurer, ou de se pendre sous son règne, ou même de rire d'une certaine façon. *Quand Auguste avait bu*, etc. *Vous êtes un homme heureux*. Je vous plains, monsieur, d'être si facilement heureux. Faut-il qu'un homme soit tombé bas pour se croire heureux! (II, 233-234)

supposer. L'appellation de «parabole» n'est finalement qu'un autre terme pour désigner l'allégorie. L'art classique, quant à lui, fait coïncider la forme avec l'idée; les «symboles» ainsi obtenus atteignent la perfection au plan esthétique, mais cette perfection explique simultanément leur caractère stérile.

Dans la note subséquente, Baudelaire mentionne dans un même souffle deux éléments essentiels à l'esthétique moderne: *la dissonance* et *la douleur*. Contrairement à Janin qui apprécie «les musiques qu'on peut entendre sans les écouter» (II, 234), la poésie moderne tient à souligner les accords discordants d'un cœur qui grince, tel celui du chevalier Tannhäuser¹⁰ qui, loin de reculer devant la douleur, la recherche et fait de cette douleur une fin en soi.

Baudelaire revient dans une note ultérieure sur la question du bonheur et se moque ouvertement de Janin et de son simplisme bourgeois. À cet esprit philistin, Baudelaire entend opposer un raffinement de caractère ne pouvant mieux s'exprimer que dans un refus du monde terrestre et de ses banalités, dans un *élan vers la mort*:

Ah! vous êtes heureux, monsieur. Quoi! – Si vous disiez: je suis vertueux, je comprendrais que cela sous-entend: je souffre moins qu'un autre. Mais non: vous êtes *heureux*. Facile à contenter, alors? Je vous plains, et j'estime ma mauvaise humeur plus distinguée que votre béatitude. – J'irai jusque-là que je vous demanderai si les spectacles de la terre vous suffisent. Quoi! jamais vous n'avez eu envie de *vous en aller*, rien que pour changer de spectacle. J'ai de très sérieuses raisons pour plaindre celui qui n'aime pas la Mort. (II, 237)

L'ironie préconisée comme l'élément-clé d'une esthétique où la jeunesse de la modernité peut enfin exprimer ses déchirements intérieurs est pratiquée ici sans ambages: Baudelaire ne plaint nullement Janin, il le méprise plutôt de n'être sensible qu'à l'en-deçà. Heine et ses «disciples» parleraient du désir de s'en aller, de se projeter vers un ailleurs qui n'est pas fortuit. Cet ailleurs est situé hors du monde; il n'est atteint que dans la mort.

Finalement, un dernier point est soulevé: *la décadence*. Baudelaire ne semble cependant pas satisfait de ce «[m]ot vague derrière lequel s'abritent notre paresse et votre incuriosité [incuriosité de Janin] de la loi.» (II, 237) Puis Baudelaire enchaîne abruptement avec une série de questions lancées dans un mouvement d'impatience: «Pourquoi donc toujours la joie? Pour vous divertir peut-être. Pourquoi la tristesse n'aurait-elle pas sa beauté? Et l'horreur aussi? Et tout? Et n'importe quoi?» (II, 237) Par son questionnement

¹⁰ Baudelaire fait très brièvement référence à la légende du chevalier Tannhäuser telle qu'adaptée par Heine et que nous aborderons au chapitre II.

revendicateur. Baudelaire met au jour sa tentative de cerner l'esthétique moderne en son point central: le concept du beau. À l'instar de Victor Hugo qui présentait dans sa préface de *Cromwell* le grotesque et le sublime comme les deux côtés d'une même médaille¹¹, *l'horrible, le bizarre* joueront pour Baudelaire un rôle primordial dans l'élaboration d'un nouvel idéal de beauté proprement moderne. Enfin, comme Hugo qui associe *la mélancolie* – «sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse»¹² – à des temps modernes façonnés à une échelle humaine, Baudelaire voit en ce «défaut» commun à tout grand poète une partie intégrante du beau: «La mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau» (II, 238).

À la toute fin du fragment, Baudelaire fait un bref retour sur les motifs qui l'ont poussé à rédiger cette lettre: d'abord la rage, puis le désir d'obtenir réparation pour l'affront fait à Heine et à son oeuvre poétique. Or, par un lapsus révélateur, il apparaît clairement que Baudelaire ne fait pas que se porter à la défense du «romantique défroqué» que fut Heine, mais qu'il procède ce faisant à une virulente autodéfense. C'est en se rappelant sa rage face à l'article de Janin qu'il s'échappe et s'inclut lui-même: «Début. Ma rage. Pierre dans *mon* jardin, ou plutôt dans notre jardin.» (II, 239; c'est nous qui soulignons) Bref, s'il s'agit pour Baudelaire de régler des comptes au nom de Heinrich Heine, il lui importe tout autant, sinon plus, d'éreinter Janin en son nom propre et au nom des idéaux esthétiques qui lui sont chers. Quand Janin passe la remarque qu'un «poète national» tel Béranger s'assure des obsèques à la mesure de sa notoriété, il fait indirectement référence aux modestes funérailles d'Heinrich Heine, signe univoque de l'impopularité de ce dernier. Baudelaire saisit bien la mesquinerie de Janin et réplique, citant Pierre Leroux, que Béranger aurait, au contraire, raté son enterrement. Doit-on voir dans cette prise de position défensive une certaine ironie du

¹¹ Dans sa célèbre préface, Hugo dégage trois époques distinctes dans l'évolution littéraire: d'abord les temps dits primitifs ou lyriques dont la forme de prédilection est l'ode, ensuite viennent les temps antiques marqués par l'épopée, puis, avec l'avènement du christianisme, s'installe une civilisation moderne caractérisée par la conscience d'un déchirement intérieur universel. Le drame, forme par excellence des temps modernes, exprimera ce déchirement jusque dans son concept de beauté. Grotesque et sublime, laid et beau ne sont pas des contraires qui se repoussent, mais deux pôles qui s'attirent pour créer un nouvel idéal: «c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne». Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, vol. XII de *Oeuvres complètes*, éd. par Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 7-8.

sort? En effet, comme le rapporte son ami Charles Asselineau en 1869, Baudelaire devait connaître des obsèques tout aussi modestes que Heine: «De même que Henri Heine et qu'Alfred de Musset, il n'eut à son convoi qu'un cortège d'amis. Son âme hautaine, qui se glorifiait de l'impopularité comme d'une marque d'aristocratie, se fût peut-être réjouie de ce petit concours.»¹³

En guise de signature, Baudelaire trace le dessin d'une épée, plus précisément d'un baudelaire, sorte de paraphe homonyme qui vient sceller symboliquement sa position défensive et la reconnaissance d'une dette personnelle envers son précurseur allemand.

Quelques considérations théoriques sur la question du discours amoureux

Tristesse, ironie, dissonance, douleur, décadence, allégorie sont autant d'éléments qui colorent fortement le langage tenu par les poètes de la modernité sur l'amour. Or, avant de passer à l'analyse détaillée de ce langage, une mise au point s'impose quant à l'emploi du terme *amour*.

Sexe, érotisme et amour sont clairement définis et opposés les uns aux autres dans l'essai mentionné au début de la présente étude, *La flamme double*. Selon Paz, le sexe relève du naturel. Répondant à une incontournable logique de reproduction, il appelle la création. Mais son «explosion vitale»¹⁴ comporte une menace de destruction et de subversion puisqu'«il [le sexe] ignore les classes et les hiérarchies, les arts et les sciences, le jour et la nuit: il dort et se réveille seulement pour forniquer puis se rendort.»¹⁵ L'érotisme quant à lui est nettement un phénomène de culture: il est la réponse formulée par l'espèce humaine au risque que représente le sexe, une sorte de «paratonnerre»¹⁶ qui transforme le sexe pour

¹³ Charles Asselineau, *Charles Baudelaire: Sa vie et son oeuvre*, Paris, Éd. Le temps qu'il fait, 1990, p. 98.

¹⁴ Paz, *La flamme double...*, p.19.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

mieux l'inclure dans l'ordre social. Mesure de contrôle avant tout. L'érotisme est toutefois empreint d'équivoque: appelé à contenir les débordements de l'instinct sexuel, il menace également de verser dans certains excès. L'érotisme tend, en effet, à transfigurer le but ultime de la sexualité, la reproduction, et à le déplacer vers le désir comme fin en soi. Par ce fait, l'expérience érotique est tournée vers l'excès, la surabondance, l'inutile: «L'érotisme protège la société contre les assauts de la sexualité, mais il récuse par là même la fonction reproductive. C'est le serviteur capricieux de la vie et de la mort.»¹⁷ L'érotisme exerce une double fascination, tantôt pour la vie et le plaisir, tantôt pour la mort et la douleur. La combinaison de ces catégories demeure cependant complexe et variable: ainsi, l'exacerbation du désir, manifestation évidente d'une volonté de vie, atteint parfois une telle intensité qu'il se transforme en douleur, voire en mortification. L'assouvissement du même désir ou «comblement»¹⁸ mènera pour sa part, c'est bien connu, à une expérience de fusion, voisine de l'anéantissement, de la «petite mort». Cette dernière, Paz l'associe à son tour à un ultime retour vers le sexe à l'état pur, expression d'une vie en parfaite harmonie avec la nature – une vie toutefois qui n'a plus tout à fait visage humain: «Oui, l'érotisme se détache de la sexualité, la transforme et la dévie de sa finalité, la reproduction: mais ce détachement est aussi un retour: le couple revient à la mer sexuelle et se berce dans sa houle infinie et calme. Il y recouvre l'innocence des bêtes.»¹⁹

Comme autant de sphères qui, loin de s'exclure mutuellement, s'emboîtent les unes dans les autres, la sexualité et l'érotisme mènent, dans un mouvement concentrique, à l'expérience amoureuse. Leur emboîtement cependant s'effectue par rétrécissement, comme si le mouvement des ondes circulaires à la surface de l'eau lorsqu'on y jette une pierre s'inversait vers sa cible initiale: la sexualité, propre à tous les êtres vivants, se trouve transfigurée par l'érotisme, expérience réservée exclusivement aux êtres humains. Cette

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 65. Barthes préfère au terme d'assouvissement celui de «comblement» qu'il définit comme suit: «Le sujet pose, avec obstination, le vœu et la possibilité d'une satisfaction pleine du désir impliqué dans la relation amoureuse et d'une réussite sans faille et comme éternelle de cette relation».

¹⁹ Paz, *La flamme double...*, p. 30.

dernière, dont les objets de désir peuvent être multiples et interchangeable. subit à son tour une transformation finale par le biais de l'expérience amoureuse, au moment où l'*objet* érotique devient «*sujet* libre et unique»²⁰ (c'est nous qui soulignons):

L'amour est attirance vers une personne unique: un corps et une âme.
L'amour est choix: l'érotisme, acceptation. Sans érotisme – sans forme visible qui pénètre par les sens – il n'y a pas d'amour mais l'amour traverse le corps désiré et cherche l'âme dans le corps et, dans l'âme, le corps. La personne toute entière.²¹

Dans la présente étude, il sera d'abord démontré comment, dans l'univers heinien et baudelairien, le contact à la femme n'en est pas un, c'est-à-dire comment ce contact, bien que désiré, s'avère souvent impossible, et par conséquent inassouvi. L'objet amoureux est convoité, mais demeure inaccessible. Or, quand l'assouvissement a bel et bien lieu, celui-ci survient à l'intérieur même de la sphère érotique pour ne plus la quitter. Il est vrai qu'alors ni Heine ni Baudelaire ne chante la femme en tant que «personne unique», au sens employé par Paz: la femme demeure donc objet, type. Si cet objet ne peut être qualifié d'unique, nous ne l'appréhenderons pas moins comme libre, voire souverain. En cela, notre position est tributaire de la pensée de Jean Baudrillard pour qui la sphère érotique est scandée par le jeu de la séduction, un jeu qui brouille le système d'oppositions binaires «sujet-objet» pour mieux le renverser. Ainsi, chez Baudelaire, les jeux de l'amour sont marqués par cette réversibilité des signes:

Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. [...] Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau; l'autre, c'est le sujet, la victime. Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneur, ces gémissements, ces cris, ces râles? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués? (I, 651)

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

Le «sujet» se retrouve ici détrôné, relégué à la position inférieure et impuissante de victime tandis que l'autre, l'objet de désir donc, devient véritable force agissante. Le sujet amoureux se retrouve sujet au sens fort, littéralement «assujetti» à l'objet qui dispose de lui à sa guise et avec une indifférence ostentatoire. Or, chez Baudelaire, comme chez Heine, on verra que c'est la femme qui se trouve campée dans le rôle d'objet puissant, de bourreau. Nul autre passage, peut-être, dans tout le texte baudelairien, n'illustre mieux avec quelle méprise une certaine critique féministe s'acharne à vouloir circonscrire les lieux de représentation de la femme à la lumière de la seule dichotomie «sujet-objet». On voit pourtant que la femme, ici, en sujet libre et égal, a toute liberté de poser éventuellement en objet afin de piéger et confondre son vis-à-vis. Il ne faudrait jamais mêler impassibilité et immobilité, ou, pire encore, puissance et pouvoir – sous peine de vraiment tout interpréter alors dans les termes... du patriarcat!

Tandis que Paz confère au *sentiment amoureux* tel que décrit ci-haut un caractère intemporel et universel – ce sentiment étant présent à toutes les époques et dans toutes les cultures –, les réflexions faites sur le thème de l'amour, dans des lieux et en des moments spécifiques, mènent pour leur part à l'élaboration d'une *idée de l'amour*, d'une philosophie précise. Le discours amoureux²² tenu par les poètes de la modernité que furent Heine et Baudelaire s'inscrit donc à l'intérieur d'une certaine idée de l'amour, soit d'une certaine idéologie déterminée historiquement. Mais loin de se limiter à refléter l'idée que le dix-neuvième siècle bourgeois a pu se forger de l'amour, leurs oeuvres respectives viennent surtout bouleverser et pourfendre cette idéologie, d'accord en cela avec la tradition de la rupture propre à la poésie moderne.

²² Pour avoir cité plus haut les *Fragments d'un discours amoureux*, il est sans doute important de préciser que notre emploi du terme «discours amoureux» se distingue de l'usage qu'en fait Roland Barthes. Selon le sémiologue français, le discours amoureux relèverait du «soliloque», de l'«à parte» (Barthes, *op. cit.*, p. 11) du sujet amoureux, et son ouvrage se fixe pour but de *simuler* la voix de ce dernier, une voix qui égrène d'ailleurs un discours fragmentaire. Contrairement à Barthes, nous entendons par discours amoureux, le langage tenu *sur* l'amour par Heine et Baudelaire, tel qu'il se *dégage* de leur oeuvre poétique. Il conviendra ici d'*analyser* certains éléments du contenu et de la forme de ce métalangage qu'est la représentation littéraire de l'amour.

Au dixième livre de sa *République*, Platon s'attarde au rôle que Socrate entend faire jouer à la poésie à l'intérieur de son projet de cité idéale. Ainsi, il se félicite auprès de ses interlocuteurs d'avoir réglementé l'art poétique de façon à ce qu'«en aucun cas la poésie imitative»²³ ne soit admise. Appelé à fonder ses dires, il poursuit en soulignant le danger que représente l'art de l'imitation, «qui ruine[...] l'esprit de ceux qui les écoutent [les oeuvres appartenant au genre tragique], lorsqu'ils n'ont point l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement.»²⁴ Socrate exige en toute chose la vérité, c'est pourquoi il est si inquiet face à un certain mode de représentation: toute représentation marque toujours une distance par rapport à l'objet qu'elle est appelée à reproduire, et c'est cette distance, au mieux, qui est perçue comme un mensonge nécessaire. Dieu étant posé comme le créateur de l'objet essentiel et l'artisan comme producteur de l'objet particulier, le peintre (ou poète) n'obtient, suite à ce triple décalage, qu'une simple imitation du même objet. Le malaise éprouvé à l'égard de l'imitation, si fort qu'il motive un rejet systématique hors de la cité, tient au fait que cet art se base uniquement sur l'apparence et non sur l'essence. En effet, la peinture, comme la poésie, ne s'adonne pas à représenter un objet «tel qu'il est», mais «tel qu'il paraît»²⁵ et cet éloignement par rapport à la vérité, à la nature, devient par ce fait même inacceptable. Plus encore, l'objet issu du processus d'imitation perd à ce point de sa substance initiale qu'il en devient réduit à l'état évanescent de «fantôme».

Plus que consciente de son inaptitude à rendre l'objet dans sa *véritable* essence, la poésie de la modernité se veut l'affirmation de l'illusion qu'elle crée. La représentation témoigne dorénavant d'une rupture entre ce qu'elle donne à voir et ce qu'elle dissimule derrière cette apparence: désormais, l'allégorie règne. L'image ainsi obtenue n'offre plus au spectateur une surface lisse et univoque: en elle est révélé le jeu de la supercherie, du mensonge qui «puise ses ressources manoeuvrières dans la non-coextensivité du sens et du

²³ Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 359.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 362.

signe.»²⁶ Ainsi, avec la modernité, la représentation est exposée et affirmée dans son état de crise: la supercherie ne fonctionne plus, vive la supercherie!

Le poème «In den Küssen welche Lüge!» illustre bien comment Heinrich Heine pousse l'art de la feinte à son extrême limite. En réponse directe au «Willkommen und Abschied»²⁷ de Goethe où l'amour est chanté comme une rencontre à laquelle président l'harmonie et la réciprocité, le poète se plaît ici à déboulonner l'idéal goethien et à le retourner comme un gant²⁸:

In den Küssen welche Lüge!
Welche Wonne in dem Schein!
Ach, wie süß ist das Betrügen.
Süßer das Betrogenseyn!

Liebchen, wie du dich auch wehrest,
Weiß ich doch, was du erlaubst:
Glauben will ich, was du schwörest,
Schwören will ich, was du glaubst. (I/1, 489-490)

Ainsi les délices contenues dans les baisers de l'aimée («In deinen Küssen welche Wonne!») font place au mensonge («In den Küssen welche Lüge!») et ce sera maintenant dans l'apparence que l'on devra chercher la source des délices de l'amour: «Welche Wonne in dem Schein!» Le poète moderne, non seulement rejette les gestes d'amour devant refléter fidèlement les sentiments vécus, mais il va jusqu'à accueillir le vieil adage selon lequel *les apparences sont trompeuses* comme une nouvelle philosophie de l'amour: en somme, il s'amuse, non sans ironie, à pervertir le concept classique d'amour et à choquer un public qui

²⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 45.

²⁷ Goethe, *Gedichte und Epen*, vol. I de *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe*, éd. par Erich Trunz, Hamburg, Christian Wegner, 1964, p. 28-29. Nous reprenons ici la strophe qui sert de «modèle» à Heine: «Doch ach, schon mit der Morgensonne/ Verengt der Abschied mir das Herz:/ In deinen Küssen welche Wonne!/ In deinem Auge welcher Schmerz!/ Ich ging, du standst und sahst zur Erden/ Und sahst mir nach mit nassem Blick:/ Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!/ Und lieben, Götter, welch ein Glück!»

²⁸ À ce sujet, voir aussi l'étude de Paul Peters, «Negative Poesie: Über einen Aspekt literarischer Modernität in Heines Dichtung», Mémoire de maîtrise, Berlin, Freie Universität Berlin, 1988. Il y est entre autres démontré comment, dans sa «parodie» du poème goethien, Heine confronte le monde des sentiments au monde du mensonge et de la trahison: «Der Utopie des manifesten und naiven Gefühls setzt Heine eine Utopie des Scheins entgegen, wo das Gefühl zwar über den Schein entsteht und sich verwirklicht, zum Schluß aber den "Schein" schlägt; eine Utopie der Liebe, die nicht geringer zu schätzen wäre als die Goethes.», p. 22.

voudrait encore croire aux bons sentiments. Chez Goethe, le malheur vient du fait qu'au matin les amants devront se quitter. De l'adieu découle une douleur à laquelle, cependant, l'incommensurable bonheur d'aimer fait contrepoids, ce qui permet de clore sur une note optimiste: «Und doch, Welch ein Glück, geliebt zu werden! / Und lieben, Götter, Welch ein Glück!» Chez Heine, point de bonheur, mais plutôt une sensation toute ténue de suavité qui accompagne non pas le fait d'être aimé ou l'acte d'aimer, mais l'exercice de l'infidélité et la soumission à celle-ci: «Ach, wie süß ist das Betrügen / Süßer das Betrogeneyn!» Le sujet amoureux moderne est celui qui *sait*, celui qui est tout à fait conscient du jeu des apparences. Il sait, devant la femme qu'il aime, l'éventuelle perfidie, l'inévitable perfidie dont elle saura faire preuve. Mais plutôt que de s'avouer vaincu, le poète ose embrasser la perfidie, allant même, dans un seul élan provocateur, jusqu'à l'affirmer. Dans la seconde strophe, il se tourne vers la femme et lui révèle sur le ton de l'aparté les liens étroits qui les unissent. En effet, leur union ne tient que dans la mesure où l'un et l'autre feignent de ne pas voir le mensonge sur lequel cette union est bâtie. La femme peut bien offrir une résistance aux avances de l'homme, il sait très bien les limites que les conventions ne lui permettent pas d'enfreindre: l'un comme l'autre font semblant et feignent le jeu du jeune homme entreprenant et de la belle rétive: «Liebchen, wie du dich auch wehrest / Weiß ich doch, was du erlaubst». Le poème s'achève sur un ton de bonne entente machiavélique: l'homme et la femme s'échangent des promesses d'hypocrisie; il veut bien croire ses promesses, il prétendra savoir ce qu'elle croit: «Glauben will ich, was du schwörest / Schwören will ich, was du glaubst.» Le «was» tient évidemment lieu, dans ce contexte amoureux, de fidélité et d'amour éternel, mais il marque surtout le refus de nommer ces deux promesses pour mieux souligner leur absence. L'emploi du verbe «schwören» signifie d'ailleurs qu'elle jurera sans qu'il soit spécifier ce qu'elle jurera. Il est pratiqué ici un art de la confusion qui fait apparaître les mots comme autant d'abîmes trompeurs, un art qui nous révèle finalement l'autre réalité, l'authentique réalité du monde poétique: «L'Apparence n'est pas rien, quoiqu'elle ne soit pas vraie, et c'est bien cela qui la rend si perfide. [...] L'apparence n'est

pas la réalité, c'est entendu, et pourtant il y a en elle quelque chose qui est relativement vrai, elle participe du réel»²⁹.

Développant une semblable problématique de l'être et du paraître, de l'authenticité des sentiments et du mensonge, le treizième poème du «Lyrisches Intermezzo» est construit en forme de diptyque où s'opposent, dans des strophes d'égale longueur, deux des attitudes que le sujet amoureux adopte face à l'objet aimé. Dans la première strophe, le poète refuse à la femme toute verbalisation de l'amour: il ne veut pas l'entendre lui jurer son amour car, malgré la douceur de telles paroles, il leur préfère de loin le baiser qu'il réussit à lui soutirer. Ce baiser représente pour le poète la preuve tangible des sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. À l'instar d'un Saint-Thomas, il ne croit qu'à ce qui fait appel à ses sens. Le baiser, échange éphémère des souffles, devient soudain lourd de sens – au propre comme au figuré – tandis que la parole est réduite à une vaine exhalaison, sur laquelle il n'y a pas de prise (comme si, par avance, il devait toujours y avoir méprise ou absence de vérité):

O schwöre nicht und küsse nur.
Ich glaube keinem Weiberschwur!
Dein Wort ist süß, doch süßer ist
Der Kuß, den ich dir abgeküßt!
Den hab' ich, und dran glaub' ich auch.
Das Wort ist eitel Dunst und Hauch. (I/1, 145)

La seconde strophe présente un revers de situation à la suite duquel le poète implore cette fois l'aimée de bien vouloir lui jurer son amour. Loin de se laisser réduire à une seule position idéologique sur toutes choses entourant l'amour, l'oeuvre de Heine se veut plutôt un miroir de l'âme humaine avec toutes les contradictions que cela implique. Ainsi, la perfidie tantôt embrassée avec défiance et cynisme est ici oubliée pour faire place à une naïveté accueillant le mystère amoureux (à moins, bien sûr, que la naïveté ne soit qu'un des masques de la perfidie). Tout sensualiste qu'il soit, Heine fait suivre la scène du baiser d'un acte de foi amoureuse. De la rencontre des corps s'ensuit celle des âmes. Le mystère

²⁹ Jankélévitch, *op. cit.*, p. 53.

amoureux apparaît au moment où se produit la «[f]usion de *voir* et de *croire*»³⁰, ultime secret de la poésie:

O schwöre, Liebchen, immerfort,
Ich glaube dir auf's bloße Wort!
An deinen Busen sink' ich hin,
Und glaube, daß ich selig bin;
Ich glaube, Liebchen, ewiglich.
Und noch viel länger liebst du mich. (I/1, 145)

Dans «Lyrisches Intermezzo XVI», la femme aimée avec ses charmes sont associés au monde de la réalité, contrairement aux monstres, tel le vampire ou le basilic, qui ne sont, pour leur part, que représentations issues de l'imaginaire poétique:

Liebste, sollst mir heute sagen:
Bist du nicht ein Traumgebild',
Wie's in schwülen Sommertagen
Aus dem Hirn des Dichters quillt?

Aber nein, ein solches Mündchen,
Solcher Augen Zauberlicht,
Solch ein liebes, süßes Kindchen,
Das erschafft der Dichter nicht.

Basilisken und Vampyre,
Lindenwürm' und Ungeheu'r,
Solche schlimme Fabelthiere,
Die erschafft des Dichters Feu'r. (I/1, 149)

La réalité, loin d'être banale et sans intérêt pour le poète, s'avère en fait lourde de potentiel poétique ainsi que le formulera des années plus tard Charles Baudelaire – reprochant à ses contemporains de ne pas savoir reconnaître un tel potentiel: «Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.» (II, 496) En effet, les charmes bien réels que la femme exerce sur le poète dévoilent un jeu de miroirs tout aussi fascinant et trompeur que le royaume de l'imaginaire:

Aber dich und deine Tücke,
Und dein holdes Angesicht,

³⁰ Paz, *La flamme double...*, p. 13.

Und die falschen frommen Blicke –
Das erschafft der Dichter nicht. (I/1. 149)

«Le masque» contient des réflexions sur le jeu des apparences qui ne sont pas sans rappeler les *memento mori* de l'époque baroque, où les attraits physiques de l'objet aimé ne sont vantés que pour en révéler le caractère éphémère et rappeler – ultime leçon d'humilité – la mort qui nous guette tous. S'inspirant d'une statue d'Ernest Christophe exposée aujourd'hui au Jardin des Tuileries, Baudelaire nous donne à voir dans ce poème ni plus ni moins que la représentation d'une représentation, soulignant deux fois plutôt qu'une le décalage se produisant entre l'objet initial et le produit de son imitation. S'adressant au lecteur/spectateur comme à un égal, le poète invite à la contemplation d'une statue aux formes classiques, harmonieuses:

Contemplons ce trésor de grâces florentines:
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Élégance et la Force abondent, soeurs divines. (I. 23)

Le vocabulaire utilisé pour décrire cette beauté en dénonce cependant, dès la deuxième strophe, le caractère vil et factice. De chaque sourire, de chaque pose se dégagent vanité, hypocrisie et affectation:

– Aussi, vois ce souris fin et voluptueux
Où la Fatuité promène son extase:
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze. (I. 23)

La promesse de bonheur toute stendhalienne qu'annonçait «la femme au corps divin» est finalement démasquée³¹ à la troisième strophe:

Ô blasphème de l'art! ô surprise fatale!

³¹ Dans son *Salon de 1859*, Baudelaire déplore l'absence d'oeuvres du sculpteur Christophe et tout particulièrement de la statue qui fait l'objet du présent poème. La description qui en est faite peut d'ailleurs se lire comme une transcription en prose du poème. Il est cependant intéressant de noter que Baudelaire insiste ici sur l'aspect théâtral de la statue, le masque pouvant ainsi être interprété au sens propre comme accessoire de théâtre ou au sens figuré comme apparence trompeuse dissimulant l'autre visage: «Ce dernier [morceau de la composition de M.Christophe] représente une femme nue, d'une grande et vigoureuse tournure florentine [...], et qui, vue en face, présente au spectateur un visage souriant et mignard, *un visage de théâtre*.» (II. 678; c'est nous qui soulignons)

La femme au corps divin, promettant le bonheur.
Par le haut se termine en monstre bicéphale! (I. 23)

Le mécanisme de l'allégorie est démonté: les apparences nous cachent autre chose, en l'occurrence l'autre beauté, d'autant plus noble qu'elle souffre. La beauté moderne, reflet d'une humanité désormais aliénée à elle-même, appelle l'équivoque, les regards distordus. Ce nouvel idéal de beauté ne permet plus une superposition symétrique de l'envers et l'endroit, du signifiant et du signifié: il est condamné à s'exhiber, monstre bicéphale de mensonge et de sincérité tout à la fois, comme une plaie ouverte:

– Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur.
Ce visage éclairé d'une exquise grimace.
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment.
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 yeux! (I. 24)

D'un côté, le mensonge opère: à contempler ce corps divin, le poète voit ses sens momentanément troublés. En effet, le mensonge l'enivre, lui faisant ainsi oublier la vérité. Mais «la sincère face» de cette dernière finit cependant par lui être révélée avec tout son lot de douleur. Or, cette vérité qui, par un retournement éclair, sort au grand jour se résume à l'expérience du temps. La «pauvre grande beauté», allégorie de l'homme moderne, vit sa propre mortalité comme une maladie. Le temps qui passe, «obscur Ennemi qui nous ronge le cœur» (I. 16), témoigne d'une perte irréparable qui laisse le sujet moderne désunifié, aliéné à lui-même:

– Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfaite,
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète?

– Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu!
Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
Demain, après-demain et toujours! – comme nous! (I. 24)

La femme-oeuvre d'art, «morceau vraiment miraculeux», fait rêver à «ces époques nues» (I, 11) où le temps n'existe pas, où homme et femme vivent en parfaite harmonie avec la nature. Une oeuvre d'art qui viendrait refléter cette harmonie n'a cependant plus sa place dans les temps modernes: une fois démasquée, la statue nous montre la tare qu'elle porte en son sein, signe visible de la Chute. Aux époques nues suivent les temps modernes marqués par la conscience de l'imperfection. L'homme et la femme, conscients tout à coup de leur nudité et «pleurant leur vêtement» (I, 10) – Adam et Ève – sont chassés du paradis éternel et entrent dans le Temps:

La chute d'Adam signifie la rupture de l'éternel présent paradisiaque: le commencement de la succession est le commencement de la scission. Dans son éclatement continu, le temps ne fait que répéter la scission de l'origine, la rupture du principe: la division du présent éternel et identique à lui-même en un hier, un aujourd'hui et un demain, chacun d'eux différent, unique. Ce continu changement est la marque de l'imperfection, le signe de la Chute. Finitude, irréversibilité et hétérogénéité manifestent l'imperfection: chaque minute est unique et différente parce qu'elle est séparée, retranchée de l'unité. Histoire est synonyme de chute.³²

«Ne suis-je pas un faux accord/ Dans la divine symphonie./ Grâce à la vorace Ironie/ Qui me secoue et qui me mord?»: Ironie et dissonance

À l'unité des traits sur leur visage, Adam et Ève voient se superposer une difformité, un «monstrueux phénomène» (II, 530) provoqués par le rire – ce dernier étant lui-même «intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale» (II, 527-528): ainsi théorise Baudelaire dans son essai *De l'essence du rire*. Le rire, tout comme les larmes d'ailleurs, serait cet élément déformant, cause du rictus qui tord les traits de l'homme depuis son expulsion hors du jardin d'Éden. Expriment par le rire «l'idée de sa propre supériorité» (II, 530), l'homme est rappelé par ce même rire à sa condition de mortel. À l'instar de Lucifer, l'ange déchu, le rire de l'homme se veut une réplique orgueilleuse à l'Être suprême qui l'a chassé du paradis. Mais le simple fait de s'exprimer par le rire est le

³² Paz, *Point de convergence...*, p. 30.

signe même d'une faille irréparable que l'homme porte en lui et qui, paradoxalement, révèle son état d'infériorité par rapport à Dieu:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité: et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. (II. 532)

Trouvant un appui à ses dires dans l'exemple de Virginie, héroïne du roman de Bernardin de Saint-Pierre, Baudelaire démontre qu'«une âme absolument primitive» (II. 528), vivant en harmonie avec la nature qui l'entoure, finira par adhérer au rire si elle est transportée «en pleine civilisation» (II. 528) parisienne. Baudelaire se plaît à imaginer Virginie apercevant une caricature au hasard d'une promenade dans le quartier des libraires. Virginie restera d'abord perplexe mais cette rencontre optique avec le grotesque entamera néanmoins un lent travail de corruption chez l'héroïne, qui aboutira à l'apprentissage du rire et à la perte de la pureté native. Pour une nature aussi peu habituée au contact des images, la représentation picturale, provocatrice du rire, a l'effet d'un acte blasphématoire: c'est que l'image, connue surtout dans son rapport au sacré, perd tout à coup de son caractère mystérieux, ou de son aura, pour parler en terme benjaminien. Loin des langueurs innocentes de l'île de France, Virginie doit faire face à une société en rupture avec elle-même, une société qui louche, s'observe vivre à même ses travers qu'elle expose.

Dans son essai sur l'ironie, Vladimir Jankélévitch constate le même effet désacralisant lié à la pratique de l'ironie: ainsi cette dernière «nous délivre de nos terreurs ou nous prive de nos croyances.»³³ En effet, celui qui ironise est celui qui *sait*, celui qui, par son regard oblique, voit derrière le voile des apparences – la pratique de l'ironie menant à une prise de conscience: «on peut appeler la conscience une ironie naissante, un sourire de l'esprit.»³⁴ L'ironiste a une prise d'autant plus lucide sur l'objet observé qu'il s'en tient à

³³ Jankélévitch, *L'ironie...*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 20.

distance respectable. Cette distance permet une prise de vue favorable à l'éveil de la conscience et se traduit finalement par une prise de pouvoir évidente:

La conscience est détachement. Ironiser, [...] c'est s'absenter: la conscience impliquée dans le second mouvement de l'ironie transforme la présence en absence: elle est pouvoir de faire autre chose, d'être ailleurs, plus tard [...] l'esprit en retrait prend ses distances, c'est-à-dire: l'esprit se décolle de la vie, éloigne l'imminence du danger, cesse d'adhérer aux choses...³⁵

L'objet qui laissait perplexe, l'objet en face duquel on se sentait dépossédé de soi-même, soudain, par un mouvement de recul, est perçu sous un angle différent: son mystère n'opère plus. Et l'on se retrouve réinvesti d'une puissance qu'on avait cédée à l'objet de nos yeux, de notre coeur: «la conscience est revanche sur l'objet dont elle prend conscience, et elle est force du faible en cela»³⁶. Prise de pouvoir, revanche, force: avantages de taille qui ponctuent un discours amoureux souvent synonyme de conflit, voire de guerre.

S'absenter d'une scène où l'amour pourrait éventuellement mal tourner, c'est se soustraire à la douleur qu'implique toujours un tel échec. Celui qui use d'ironie refuse le rôle de dupe: on ne l'y prendra pas, lui, au piège des apparences. Ces mêmes apparences, il les entretient cependant, histoire de ne pas perdre la face: en ironie, tout est affaire d'orgueil satanique. Ainsi l'amoureux éconduit connaît bien les dangers qui le guettent s'il succombe à la passion: celle-ci devient alors douleur pouvant mener à l'anéantissement de sa propre identité. L'amoureux contrôlera alors la situation en ironisant: plutôt crever que d'avouer cet amour qui le tient en esclavage:

Verrieth mein blasses Angesicht
Dir nicht mein Liebeswehe?
Und willst du, daß der stolze Mund
Das Bettelwort gestehe?

O, dieser Mund ist viel zu stolz,
Und kann nur küssen und scherzen:
Er spräche vielleicht ein höhnisches Wort,
Während ich sterbe vor Schmerzen. (I/1, 265-267)

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

Le sujet amoureux entend avant tout neutraliser les pouvoirs de l'autre, le mettre hors d'état de lui nuire grâce à son arme: l'ironie. Sa pratique permet le détachement nécessaire pour échapper aux affres de la passion ou, plus précisément, pour donner l'impression d'y échapper. En effet, le ton *détaché*, sarcastique, cache une réelle tragédie: le sujet amoureux souffre à en mourir.

Constitutif de l'ironie, l'art de «pense[r] une chose et, à sa manière, [d'] en di[re] une autre»³⁷ comporte toujours un risque d'aliénation de soi. Ce phénomène, subtilement amorcé dans le poème ci-haut, traduit bien la faculté de dédoublement du sujet amoureux. Dans un premier temps, il reconnaît et assume la douleur qui lui incombe. Cette douleur, il la fait bel et bien sienne: comment *mon* visage blême n'a-t-il pu te révéler *mon* mal d'amour? C'est que le sujet poétique, celui-là même qui au dernier vers avoue mourir de douleur, joue à cache-cache. Dans un deuxième temps cependant, il se ravise et recule dans l'ombre, ne laissant paraître que cette bouche trop gaie et trop fière. *Cette* bouche qui n'est pas *ma* bouche permet la dissociation nécessaire pour me préserver du danger: elle, cette bouche, me représente dans le rire et dans l'action, en contrôle de la situation: «O, dieser Mund ist viel zu stolz./ Und kann nur küssen und scherzen». Mais combien ténue est cette représentation, et tous les peut-être qui la sous-tendent pèsent bien peu à côté de cette dimension cachée, mais bien réelle, où le moi se meurt: «Er spräche vielleicht ein höhnisches Wort./ Während ich sterbe vor Schmerzen.» S'agit-il d'un hasard si le point de rupture de l'identité se situe dans l'organe du rire, la bouche? Elle, qui nous fait don de parole, nous incite par le fait même à la trahison, quitte à nous trahir nous-mêmes.

Lorsqu'elle se prête au jeu de l'ironie, la conscience effectue un mouvement de recul parfois soudain qui lui donne l'impression d'user d'un certain contrôle sur une situation susceptible de dérapage. Or, il arrive parfois que ce mouvement brusque soit paradoxalement à l'origine d'une perte de contrôle sur soi. En effet, «le premier danger de l'ironie»³⁸ réside dans le fait de s'absenter. Celui qui s'absente ne peut être pris et pourtant, cette mesure de

³⁷ *Ibid.*, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 153.

protection devient effectivement un piège s'il y a absence à soi-même. Plutôt que de s'enfoncer dans la lourdeur du pathos, l'amoureux pratiquera «l'art d'effleurer»: une légèreté toute en arabesque et en pirouette qui «devance toujours le désespoir»³⁹.

À mi-chemin entre le comique et le tragique, l'ironie n'offre pas la franche sonorité du rire. Contrairement à la situation comique où le rire se déploie en face d'un objet, l'ironie illustre la suspension du rire: celui-ci revient sur lui-même et se fige pour n'émettre souvent que d'étranges borborygmes coincés au fond de la gorge. Qui croira vraiment celui qui prétend se rire de tous ceux qui l'ont humilié? Dans le troisième sonnet adressé à son ami Christian Sethe, la voix poétique heinienne répond au malheur et à la douleur par un rire bien sonore qui pourtant cache autre chose:

Denn wenn des Glückes hübsche sieben Sachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,
Und so zu unsern Füßen hingeschmissen:
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,
Zerrissen, und zerschnitten, und zerstoehen. –
Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen. (I/1, 123)

Le rire qui retentit à la toute fin du poème n'est cependant pas le même que celui qui éclate à la vue des vauriens: cette fois, le rire du poète fuse, à voir son propre cœur anéanti. En effet, plutôt que de se laisser aller au désespoir, le poète pratique l'autodérision et exhorte à la joie de vivre en pareille situation. Or, le son aigu, strident même, de ce «beau rire» ne peut tromper le lecteur, ni le poète d'ailleurs. Cet accord strident, c'est la douleur, portée à son paroxysme, du cœur déchiré, déchiqueté. Ainsi, le même mouvement en spirale qui exemplifie l'art d'effleurer, de protection qu'il était, menace de se transformer en vertige et prend au piège celui qui voulait fuir:

l'ironie joue avec le feu et, en dupant les autres, se dupe quelquefois elle-même. Chacun l'a ressenti: à feindre l'amour, on risque de l'éprouver: qui parodie imprudemment se laisse prendre à sa propre ruse; l'esprit fort n'est plus qu'un pauvre amoureux.⁴⁰

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 144.

Dans le quarante-quatrième poème de «Die Heimkehr», l'amoureux reconnaît avoir joué la comédie avec l'objet aimé et ce, pendant trop longtemps à son avis. Las des décors au style romantique et du manteau de chevalier qu'il avait endossé, il souhaite se débarrasser de tous ces colifichets. Comme autant d'accessoires, les bons sentiments qu'il a exprimés – en jouant parfaitement son rôle d'amoureux –, il les a exprimés avec un sourire en coin. En son for intérieur, il se riait bien de ces sentiments appris par cœur, comme l'acteur apprend ses répliques. Il croit maintenant pouvoir abandonner pareilles futilités et faire triompher la raison qui a su le préserver de la passion; cette même raison qui lui avait dicté de feindre la passion par l'exagération. Mais voilà que la feinte a été tissée si serrée que l'amoureux se retrouve prisonnier dans ses mailles: bien pris qui voulait prendre!

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
Mich aller Thorheit entled'ge:
Ich hab' so lang als ein Comödiant
Mit dir gespielt die Comödie.

Die prächt'gen Coulissen, sie waren bemalt
Im hochromantischen Style,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge,
Noch immer elend fühl' ich mich,
Als spielt' ich noch immer Comödie.

Ach Gott! im Scherz und unbewußt
Sprach ich was ich gefühlet:
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet. (I/1, 257-259)

De présenter une chose et d'en penser une autre relève non seulement de la pratique de l'ironie mais également de l'allégorie. Tout comme l'ironiste prend ses distances et saisit l'objet à partir d'une nouvelle perspective, ainsi les poètes de la modernité insistent par le biais de l'allégorie sur la non-adhésion des images à leur signification respective. Devant l'ironie comme devant l'allégorie, la méfiance est de rigueur: ce qu'on nous donne à voir

peut se révéler *autre*. Parfois ce jeu de cache-cache vire carrément à l'énigme: du moins sème-t-il toujours la confusion, jusqu'à vouloir l'esthétiser.

Le pendant sonore de ce jeu de cache-cache est le principe de dissonance qu'Octavio Paz associe d'ailleurs, à l'intérieur du langage poétique, à l'ironie⁴¹. Admirable exemple de cette «insoluble dissonance»⁴² que représente la juxtaposition des contraires. «L'Héautontimorouménos» laisse entendre un concert polyphonique de contradictions. Ce poème s'ouvre d'abord sur une scène lourde de violence physique et de misogynie. Fidèle à lui-même, Baudelaire provoque et choque le bourgeois. L'amour ici n'est pas affaire de tendresse et de bons sentiments mais se résume à un jeu de pouvoir aux accents sadiques où le désir du sujet amoureux croît avec les sévices infligés à l'objet:

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher!
Et je ferai de ta paupière.

Pour abreuver mon Sahara,
Jaillir les eaux de la souffrance,
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera

Comme un vaisseau qui prend le large,
Et dans mon coeur qu'ils souleront
Tes chers sanglots retentiront
Comme un tambour qui bat la charge! (I, 78)

Bien vite pourtant, il apparaît que la relation de l'homme à la femme ne laisse entrevoir que la pointe de l'iceberg et renvoie plutôt à la relation autrement plus complexe que le sujet poétique entretient avec lui-même. En effet, le rapport malsain qui unit homme et femme reflète un conflit intérieur au coeur duquel s'épanouit l'ironie, hurlante compagne de l'homme moderne. Tel l'effet de courants galvaniques, l'état de tension propre à l'ironie

⁴¹ Paz, *Point de convergence...*, p. 81.

⁴² Jankélévitch, *op. cit.*, p. 135.

– «réflexion de la réflexion»⁴³ – provoque d'abord un étonnement proche de l'engourdissement. Discutant du rôle de Socrate dans la cité, Jankélévitch qualifie le philosophe de «remords vivant» en ce qu'il amène ses semblables à l'éveil de leur conscience:

Socrate est donc pour la cité frivole une espèce de remords vivant: il la délasse, mais aussi il l'inquiète: c'est un trouble-fête. Les hommes perdent à son contact la sécurité trompeuse des fausses évidences, car on ne peut plus avoir écouté Socrate et continuer à dormir sur l'oreiller des vieilles certitudes: c'en est fini désormais de l'inconscience, du repos et du bonheur. Il éperonne, il tient en haleine les inconscients⁴⁴.

Cet éveil de la conscience rendu possible grâce à l'ironie s'effectue donc avec violence, tel un coup de fouet ou une morsure – nécessaire fustigation permettant la lucidité d'esprit:

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord? (I, 78)

L'ironie habite maintenant le poète: il ne peut y échapper, et dorénavant, il appréhendera le monde par ce bout de la lorgnette. Le monde sur lequel il est condamné à poser un regard en biais confronte le poète à un état de rupture généralisé. Non seulement le monde lui apparaît autre, mais le dédoublement se répercute jusque dans sa personnalité. Les souffrances infligées à la maîtresse dans les trois premières strophes ne sont que vaines tentatives d'échapper symboliquement – mais par le passage à l'acte – au gouffre vivant de la plaie qui le coupe en deux, le séparant dans l'éternel: suspens où poind la réconciliation qui n'arrivera plus:

Elle est dans ma voix, la criarde!
C'est tout mon sang, ce poison noir!
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

⁴³ Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 31.

⁴⁴ Jankélévitch, *op. cit.*, p. 12.

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon coeur le vampire.
– Un de ces grands abandonnés
Au rire⁴⁵ éternel condamnés.
Et qui ne peuvent plus sourire! (I, 78-79)

Écartelé entre ses rôles de juge et de coupable, le poète a ainsi atteint un niveau de conscience tel, qu'il s'en trouve foudroyé et empêché d'agir⁴⁶. Dans son essai sur Baudelaire, Jean-Paul Sartre décrit le poète comme «l'homme qui ne s'oublie jamais»⁴⁷, «l'homme sans immédiateté»⁴⁸. En effet, le sujet poétique déambule dans un labyrinthe de miroirs où il voit sa propre image figée et exposée à l'oeil du bourreau: «Prétextes, reflets, écrans, les objets ne valent jamais pour eux-mêmes et n'ont d'autre mission que de lui donner l'occasion de se contempler pendant qu'il les voit.»⁴⁹ Ainsi, s'il est vrai que «[l']ironie nous présente la

⁴⁵Pour éviter toute confusion sur les termes, il est permis d'apparenter le concept du rire baudelairien au principe d'ironie. En effet, force est de constater que le rire chez Baudelaire exprime la même duplicité que l'ironie, duplicité née d'une tradition de la rupture, elle-même fruit de la modernité. Dans son analyse du concept de comique ou de rire absolu chez Baudelaire, Cécile Guérard affirme d'ailleurs que «Baudelaire utilise rarement le terme d'ironie, lui préférant ceux de "satire" ou de "caricature". Cependant, dans sa distinction entre le comique simple et le comique absolu, ce dernier est désigné à d'autres moments de son oeuvre par "ironie".» «Une insoutenable légèreté», *L'ironie: Le sourire de l'esprit*, sous la dir. de Cécile Guérard, Paris, Autrement, 1998, p. 135.

⁴⁶ Au-delà de la problématique ontologique, il est à propos de voir une origine d'ordre politique au sentiment d'empêchement et au profond ennui qui l'accompagne. Désabusée par l'échec de la révolution de 1848, la génération de Baudelaire, après s'être laissée porter un court moment par le son du «tambour qui bat la charge», s'est vue freinée dans son élan par de violentes et efficaces répressions. Cette dimension politique de l'homme bourreau de lui-même se trouve corroborée par le passage suivant de *Pauvre Belgique!*: «Oui! Vive la Révolution! toujours! quand même! Mais moi, je ne suis pas dupe! je n'ai jamais été dupe! Je dis Vive la Révolution! comme je dirais: Vive la Destruction! Vive l'Expiation! Vive le Châtiment! Vive la Mort! Non seulement, je serais heureux d'être victime, mais je ne haïrais pas d'être bourreau, – pour sentir la Révolution de deux manières!» (II, 961)

⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹ *Ibid.*

glace où notre conscience se mirera tout à son aise»⁵⁰, il doit être précisé que la conscience baudelairienne ne se réfléchit qu'au prix d'un malaise extrême. Et ce malaise est l'ennui, ce «poison noir» sécrété par la rate selon la théorie des humeurs de l'ancienne médecine. L'ironie, par son mouvement d'esquive perpétuel, ne fait pas que devancer le désespoir, elle le renverse: en pratiquant l'art d'effleurer, la conscience se dédouble dans tous les rôles possibles, les interchangeant à sa guise jusqu'à l'écoeurement. L'ironiste paie cet excès d'une mélancolie aussi lancinante qu'une migraine:

Le Vaurien romantique endosse, avant de s'anéantir, plus de formes différentes que le coq de Lucien: son âme est toujours en état de migration et parcourt au hasard d'innombrables possibles; il a dans sa garde-robe toutes sortes de travestis [...]. Il a le don d'ubiquité, il est roi, grain de blé, il n'est rien. Entre ces humeurs successives et aussi contrastantes que les incarnations de Brahma, il n'y a, suivant Kierkegaard, qu'une seule continuité possible, celle qui s'exprime dans l'Ennui. L'ennui – le «spleen» romantique – c'est la synthèse des dissonances et la fusion des contrastes.⁵¹

Selon Sartre, la création du personnage de l'Héautontimorouménos relèverait du désir, chez le poète, d'accéder à une vision périphérique de lui-même, véritable obsession de celui qui se regarde regarder. Or, cette volonté de se soustraire à soi-même et au monde constitue un autre danger de l'ironie: le morcellement de l'objet observé, souvent synonyme de mépris. Aussi, Jankélévitch souligne comment le regard ironique, plutôt que de respecter son objet dans son unicité et sa gravité, se plaît à le disséquer et à le réduire à une multitude de fragments. La collision arbitraire de ces fragments laisse alors entendre une grotesque dissonance:

L'ironie, loin d'être sympathie, est donc, tout au contraire, hostilité, ou du moins indifférence et détachement: elle souligne des détails unilatéraux et partiels, elle se place à la périphérie pour rester extérieure aux choses: elle ne laisse pas les parties disjointes se résorber dans l'ingénuité d'une vision crédule, mais elle les recompose bizarrement et elle joue à essayer toutes sortes d'associations, d'accouplements, de calembours et de monstrueuses combinaisons [...]. L'ironiste, s'anesthésiant lui-même pour n'être plus ému

⁵⁰ Jankélévitch, *L'ironie...*, p. 36.

⁵¹ *Ibid.*, p. 150.

par la saveur des qualités. renonce à cette précieuse naïveté qui nous rend toutes choses enveloppantes et humaines.⁵²

Saisir un objet dans ce qu'il a d'unique et d'innocent revient à le reconnaître dans sa dimension de profondeur et de gravité. Par opposition, la technique du morcelage décrite ci-dessus permet à l'ironiste de demeurer en surface. Or, si cette méthode fait effectivement violence à l'objet, elle peut également exprimer un souci de pudeur et du même coup, protéger d'une forme particulière de violence, notamment celle de nommer. Phénomène complexe et hautement paradoxal, l'ironie représente le point zéro où la conscience possède toute la lucidité qui la mène à un éveil et à une perte des illusions, et où cette même conscience, à la fois, s'illusionne – *et le sait* – à se promener sur les mots comme sur l'arête d'un couteau, connaissant leur pouvoir de destruction mais les retenant volontairement pour que l'objet conserve sa part de mystère.

L'ironie, nous l'avons vu, évite à tout prix l'écueil du pathos. Ce dernier expose jusqu'à l'indécence ses viscères meurtries et les livre en pâture aux badauds. S'étirant comme un martyrologue, le pathos rend public, et donc commun, ce qu'il y a de plus privé dans l'expérience humaine: l'amour. L'ironie, elle, préserve jalousement le mystère: «Elle sait que l'amour est une affaire de grande conséquence [...]. Il y a des mots qu'il faut prononcer rarement, d'autres qu'on ne dit qu'une fois dans la vie: l'ironiste le sait, qui badine sur les valeurs, parce qu'il croit aux valeurs.»⁵³

S'épanouissant au beau milieu d'un tissu d'inepties proférées à propos de l'amour, l'être cher brillera par son absence, révélant toute l'éloquence de l'indicible:

Sie saßen und tranken am Theetisch,
Und sprachen von Liebe viel.
Die Herren, die waren ästhetisch,
Die Damen von zartem Gefühl.

Die Liebe muß seyn platonisch,
Der dürre Hofrath sprach.
Die Hofrätthin lächelt ironisch.

⁵² *Ibid.*, p. 155-156.

⁵³ *Ibid.*, p. 167.

Und dennoch seufzet sie: Ach!

Der Domherr öffnet den Mund weit:
Die Liebe sey nicht zu roh,
Sie schadet sonst der Gesundheit.
Das Fräulein lispelt: wie so?

Die Gräfin spricht wehmüthig:
Die Liebe ist eine Passion!
Und präsentiret gütig
Die Tasse dem Herren Baron.

Am Tische war noch ein Plätzchen:
Mein Liebchen, da hast du gefehlt.
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
Von deiner Liebe erzählt. (I/1, 183-185)

Le poète souligne l'absence de l'objet aimé sur un ton badin: le petit trésor, la petite amie aurait joliment raconté son amour, eût-elle été présente. La badinerie, toute en frivolité et surface, ne sert en fait que de repoussoir à la profondeur du moment poétique qui s'insère dans l'ellipse, dans la petite place inoccupée par l'aimée, tels les détails d'une image photographique révélés soudain dans l'épreuve négative.

CHAPITRE II

LE LANGAGE MODERNE DE L'AMOUR: DOULEUR, TRISTESSE ET MÉLANCOLIE

«Les larmes sont l'extrême sourire»: tristesse et mélancolie

Dans sa préface à la deuxième édition du *Buch der Lieder*, Heine se remémore une pièce de Ferdinand Raimund, dans laquelle entrent en scène des personnages allégoriques représentant la jeunesse et la vieillesse. L'auteur serait mort de mélancolie, cause véritable de son suicide, tient à rappeler le préfacier. Or, pour la réédition de sa poésie de jeunesse, Heine, qui approche la quarantaine, juge à propos d'exprimer ses inquiétudes – si littéraires qu'elles soient – en rapport avec la vieillesse qui l'attend bientôt: «Naht diese winterliche Gestalt auch schon dem Verfasser dieser Blätter? Gewahrst du schon, theurer Leser, eine ähnliche Umwandlung an dem Schriftsteller, der immer jugendlich, fast allzu jugendlich in der Literatur sich bewegte?» (I/1, 566) À la perspective de se voir vieillissant, Heine prie les Dieux d'exaucer sa prière: «O, Ihr Götter! ich bitte Euch nicht mir die Jugend zu lassen, aber laßt mir die Tugenden der Jugend, den uneigennützig Groll, die uneigennützig Thräne!» (I/1, 567) Donc, à défaut de ne pouvoir lui prêter la jeunesse éternelle, que les Dieux daignent au moins lui en accorder les vertus, c'est-à-dire le désintéressement noble et la révolte des larmes.

À ce propos, rappelons l'article de Janin, par lequel la jeunesse se voyait condamnée, justement pour son amertume, sa tristesse et la solitude que la poésie seule avait pu exprimer alors. À l'en croire, Jules Janin aurait partout substitué aux larmes amères la candeur d'un sourire, déclarant en effet que la poésie (celle qui respire la santé, évidemment) «vient à la lèvre éloquente aussi facilement que le sourire.»¹ Or, un autre contemporain de Heine, Stendhal, avait su, à l'opposé de Janin, reconnaître la présence du sourire à travers les

¹ Janin, «Henri Heine et la jeunesse des poètes»..., p. 142.

larmes. On trouve cette belle affirmation au vingt-huitième chapitre de son essai *De l'amour* (1822), qu'à «la vue imprévue du bonheur [...] les larmes sont l'extrême sourire.»² *De l'amour*, élaboré à la manière des physiologies si chères au XIX^e siècle, retrace dans leur ordre d'apparition les différentes étapes du phénomène amoureux. Mais, malgré «tous les efforts possibles [de l'auteur] pour être *sec*»³, cet essai révélera un substrat autobiographique qui parle au lecteur d'un amour malheureux parce que non partagé⁴. Dans un projet de préface, Stendhal tenait d'ailleurs à préciser le caractère philosophique et non romanesque de son oeuvre «où l'auteur décrit froidement les diverses phases de la maladie de l'âme nommée *amour*»⁵.

Au second livre de son essai, Stendhal, voulant étudier les différents visages que prend la pathologie amoureuse selon les différentes nationalités, s'arrête en Orient sur la fameuse tribu de Azra et son art d'aimer légendaire selon lequel «on meurt quand on aime»⁶. Quelque trente années plus tard, dans son recueil *Romanzero* (1851), Heine remanie le même thème de la maladie amoureuse avec «Der Asra». Mais, tandis que chez Stendhal, Djamil et Bothaina sont morts d'aimer après avoir, deux décennies durant, consommé leur amour, Heine, pour sa part, rejette d'emblée toute possibilité de comblement ou de réciprocité:

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn.
Wo die weißen Wasser plätschern.

Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn.
Wo die weißen Wasser plätschern;
Täglich ward er bleich und bleicher.

² Stendhal, *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Voir l'introduction de V. Del Litto de l'édition citée où est mis au jour l'amour de Stendhal pour Matilde Dembowska, alias contessina Bianca, amour accueilli par celle-ci avec une attitude de glace et transposé sous forme chiffrée dans *De l'amour*.

⁵ *Ibid.*, p. 339.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten:
Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimath, deine Sippschaft!

Und der Sklave sprach: ich heiße
Mohamet, ich bin aus Yemmen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben wenn sie lieben. (III/1, 41-42)

On voit que l'esclave ne peut en aucun cas espérer gagner la main d'une fille de sultan; pas plus d'ailleurs qu'un pauvre poète ne doit s'attendre à ce qu'une riche fille de bourgeois se déclasse pour ses beaux yeux. Ainsi, malgré l'exotisme du Yémen et les décors agrémentés du clapotis que font les fontaines claires, la tragédie qui se joue à l'avant-scène n'a en fait jamais quitté les bords de l'Alster hambourgeoise.

Le discours amoureux que tient Heine dans sa poésie tranche avec le modèle classique de l'*Erlebnisdichtung* goethien par son refus de la rencontre heureuse dans la réciprocité entre les sexes⁷. Alors que chez Goethe l'amour évolue en dehors des conventions sociales⁸, le monde amoureux de Heine – du moins, pour ce qui est de sa poésie de jeunesse – se situe face à un conformisme bourgeois synonyme de carcan et d'empêchement. Si la poésie rêve toujours, en marge, elle ambitionne cette fois de venir battre au cœur de l'espace public et du social. Derrière le prosaïsme du monde des philistins, Heine dévoile la tragédie du sujet amoureux qui, elle, n'a rien de prosaïque. À présent, des amours malades naît le moment poétique, comme le résume Gérard de Nerval dans son introduction à la traduction de 1848 du «Lyrisches Intermezzo»:

⁷ Pour une analyse exhaustive du rejet du modèle goethien, voir surtout les études de Manfred Windfuhr, «Heine und der Petrarkismus: Zur Konzeption seiner Liebeslyrik», *Heinrich Heine*, sous la dir. de Helmut Koopmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 207-231 et de Hans Kaufmann, *Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1983, p. 154-179 ainsi que celles de Jost Hermand, «Vom Buch der Lieder zu den Verschiedenen: Heines zweimalige Partnerverfehlung» et de Bernd Kortländer, «Poesie und Lüge: Zur Liebeslyrik des Buchs der Lieder», *Heinrich Heine: Ästhetisch-politische Profile*, sous la dir. de Gerhard Höhn, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 214-235 et p. 195-213.

⁸ Windfuhr, *op.cit.*, p. 207: «Zwei Partner erleben in einem begünstigten Augenblick die Erfüllung ihrer Liebe, nur auf sich selbst gestellt, außerhalb der bisherigen gesellschaftlichen Konventionen.»

Quel est le sujet de l'*Intermezzo*? Une jeune fille d'abord aimée par le poète, et qui le quitte pour un fiancé ou pour tout autre amant riche ou stupide. Rien de plus, rien de moins: la chose arrive tous les jours. La jeune fille est jolie, coquette, frivole, un peu méchante, moitié par caprice, moitié par ignorance. Les anciens représentaient l'âme [sic] sous la forme d'un papillon. Comme Psyché, cette femme tient dans ses mains l'âme délicate de son amant, et lui fait subir toutes les tortures que les enfans [sic] font souffrir aux papillons. [...] Qui n'a dans ses souvenirs de jeunesse un portrait de ce genre à moitié effacé? Cette donnée toute vulgaire, qui ne fournirait pas deux pages de roman, est devenue entre les mains de Henri Heine un admirable poème...⁹

Les poèmes que nous a laissés Heine empruntent au langage petit-bourgeois: plus qu'un trait stylistique, il s'agit d'un point non négligeable de la poétique heinienne, qui a valu à l'auteur des reproches très durs de la part de ses détracteurs de toutes les époques. Cependant, lorsqu'il ressasse la même «vieille histoire» connue de tous, il n'oublie pas de mentionner la douleur toute particulière d'un coeur qui se fêle. Cette fêlure, à peine nommée, marque la naissance d'un langage poétique qui s'élabore à même le tissu des banalités apparentes:

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen Andern erwählt;
Der Andre liebt eine Andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heirathet aus Aerger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen:
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu:
Und wem sie just passiret,
Dem bricht das Herz entzwei. (I/I, 171)

L'objet aimé, la jeune fille, abandonne le poète, guidée dans ses gestes cruels par tout le système des conventions sociales: le cercle familial se plaint et médite du poète, indigne

⁹ Gérard de Nerval, «Les poésies de Henri Heine: L'*Intermezzo*», *Revue des Deux Mondes*, vol. 18, 15 sept. 1848, p. 916.

de l'amour de leur fille, pour mieux la détourner de lui. On médit beaucoup, mais on dit très peu: en effet, la souffrance qui assaille le coeur du poète, la fêlure irréparable qu'est l'amour, est tue parce qu'en fait, sa raison ne peut être reconnue des philistins. L'amour demeure un secret qui ne sera pas révélé, mais qui circule cependant à travers tout le poème et le hante: de l'absence, de l'ellipse¹⁰ surgit la poésie:

Sie haben dir viel erzählt,
Und haben viel geklagt:
Doch was meine Seele gequälet,
Das haben sie nicht gesagt.

Sie machten ein großes Wesen,
Und schüttelten kläglich das Haupt:
Sie nannten mich den Bösen,
Und du hast alles geglaubt.

Jedoch das Allerschlimmste,
Das haben sie nicht gewußt;
Das Schlimmste und das Dummste,
Das trug ich geheim in der Brust. (I/1, 155-157)

Le poète, de par son rôle d'amoureux abandonné, se retrouve dans la position du marginal, du malheureux condamné à observer en retrait la société des élus qui célèbrent les fiançailles ou les noces de celle dont il n'a pu obtenir la main. Son rôle d'exclu ne l'exempte cependant pas du jeu des conventions: devant la famille de l'aimée, rencontrée par hasard, son comportement se plie aux règles de l'étiquette. Il demande des nouvelles des tantes et du petit chien et aussi, *en passant*, de la jeune mariée: on lui répond amicalement qu'elle est en couches. Le ton badin d'une semblable conversation entre gens bien ne permet aucune effusion de sentiments: la tristesse de l'abandonné devra donc être bridée. Mais à force d'être ainsi contenue, cette tristesse en viendra à saigner, en profondeur du poème, les larmes formant réseau, découvrant le sens. Ainsi, à travers les félicitations amicales du poète et ses

¹⁰Tandis que la version originale de ce poème comportait une quatrième strophe où le terme «amour» venait élucider la nature exacte du «pire» et du «plus stupide» («Das Schlimmste, du Glaubensvolle./ Das Dummste, du gläubiges Kind./ Das war die Liebe, die tolle./ Die toll mich machte und blind.» I/1, 156). Heine préfère dans sa version finale ne pas désigner explicitement l'amour, créant ainsi une tension qui repose sur la force de l'implicite, du non-dit.

salutations chuchotées tendrement nous parvient un affreux cri de douleur dont l'écho retentit à la strophe suivante quand on lui apprend le sort du petit chien qui, parce qu'enragé, a été noyé dans le Rhin:

Ich fragte nach Muhmen und Basen,
Nach manchem langweil'gen Gesell'n.
Und nach dem kleinen Hündchen,
Mit seinem sanften Bell'n.

Auch nach der vermählten Geliebten
Fragte ich nebenbei:
Und freundlich gab man zur Antwort,
Daß sie in den Wochen sey.

Und freundlich gratulirt' ich,
Und lispelte liebevoll:
Daß man sie von mir recht herzlich
Viel tausendmal grüßen soll.

Schwesterchen rief dazwischen:
Das Hündchen, sanft und klein,
Ist groß und toll geworden,
Und ward ertränkt, im Rhein. (I/1, 213-215)

Le ton est cependant rompu au tout dernier vers quand une remarque est faite à propos des yeux de l'aimée qui ont rendu le poète si malheureux. En fin de poème, la tristesse et un soupçon de rancune à l'endroit de celle qui l'a fait souffrir, trop longtemps contenues, font une percée à travers le voile des apparences:

Die Kleine gleicht der Geliebten,
Besonders wenn sie lacht:
Sie hat dieselben Augen,
Die mich so elend gemacht. (I/1, 215)

Sous la rubrique «Les lunettes noires» de ses *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes expose la dialectique qui s'établit avec l'art de la dissimulation et du non-dit. Cette dialectique décrit exactement la situation de double contrainte à laquelle s'expose le sujet amoureux dans le poème ci-haut:

Imposer à ma passion le masque de la discrétion [...] c'est là une valeur proprement héroïque [...] Cependant, cacher totalement une passion [...] est

inconcevable: non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue: il faut que cacher se voie: *sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose*, tel est le paradoxe actif que je dois résoudre: il faut *en même temps* que ça se sache et que ça ne se sache pas: que l'on sache que je ne veux pas le montrer: voilà le message que j'adresse à l'autre. *Larvatus prodeo*: je m'avance en montrant mon masque du doigt: je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque.¹¹

Comme l'indique Barthes, si le langage est un organe propre à la manipulation et à la dissimulation, cette dernière est cependant interdite au corps, porteur des traces *visibles* de ce que l'on tait: «Je puis tout faire avec mon langage, *mais non avec mon corps*. Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit.»¹² En effet, son visage livide (*mein Gesicht sey bleich*), sa façon faussement détachée d'interroger (*Fragte ich nebenbei*) et les paroles *chuchotées avec tendresse* sont autant de doigts pointés par le poète vers sa propre douleur qu'il donne en spectacle, tout martyr qu'il est, sans pour cela en avoir toujours conscience.

Poète par excellence du spleen, Baudelaire entretient avec la femme des rapports où l'assouvissement du désir devient tout aussi problématique que dans l'univers heinien. Il est vrai qu'au premier abord le modèle féminin proposé par Baudelaire semble bien loin de la «*dumme Gans*» allemande qui, enfermée dans un mutisme par les conventions de la bourgeoisie, apparaît souvent sans personnalité et sans âme. L'irrémissible distance qui règne entre elle et le poète se mesure à la différence de classe sociale. Chez Baudelaire, il s'agit plutôt de la femme mûre, voire fanée, et en pleine possession de sa science appliquée du bien et du mal. Or, si ce modèle de femme déchue n'est pas décrit par appartenance à une différente classe sociale que celle du poète – ce prince de la bohème¹³ – du moins la femme est-elle présentée comme appartenant à une classe «morale» autre. Dans «Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...», le sujet amoureux méprise les amours qu'il vient tout juste de consommer auprès d'une femme de «mauvaise vie». Réduite à une marchandise inanimée,

¹¹ Barthes, *Fragments d'un discours...*, p. 52-53.

¹² *Ibid.*, p. 54.

¹³ Notons que Balzac dédie un de ses ouvrages, intitulé justement *Un prince de la bohème* (1839-45), à Heinrich Heine.

à une pure denrée d'échange, la femme vile sert de repoussoir à la tentation de représenter, dans l'idéal et dans l'éternel, une beauté qui serait alors absente:

Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu,
Je me pris à songer près de ce corps vendu
A la triste beauté dont mon désir se prive.

Je me représentai sa majesté native,
Son regard de vigueur et de grâces armé,
Ses cheveux qui lui font un casque parfumé,
Et dont le souvenir pour l'amour me ravive. (I. 34)

La beauté ici est triste, c'est-à-dire noble, en parfait contraste avec la vulgarité de celle qui se donne au premier client venu. En effet, l'idéal ranimé avec les souvenirs du poète évoque, par ses attributs même, une image de la femme s'apparentant aux déesses de l'Antiquité: elle a une stature de souveraine et de guerrière, par la vigueur dont son regard est *armé*. Portant la chevelure comme un casque, elle refuse, à l'instar d'Artémis, «vierge ombrageuse et vindicative»¹⁴, tout épanchement et, ainsi, toute volupté. Les caresses que le poète souhaiterait échanger avec le bel objet n'existent qu'en imagination et viennent accentuer l'état de privation dans lequel il se trouve: sa fréquentation des prostituées l'entraîne dans une chute morale qui l'éloigne à tout jamais d'une beauté qui s'avère de toute façon inaccessible. En effet, la cruauté de cette dernière, qui a froides prunelles, est à rapprocher de la statue et du monde minéral:

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps,
Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses
Déroulé le trésor des profondes caresses.

Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles!
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles. (I. 34)

¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 77.

Véritable laboratoire, que ces «Journaux intimes»¹⁵, où s'élabore la pensée baudelairienne sur l'art, la religion, l'amour, la politique. Toute la série jette parfois la lumière, au détour d'un aphorisme ou d'une digression, sur un réseau de concepts qui participent de l'avant-monde baudelairien, à tout le moins d'un avant-texte qui fonde l'oeuvre sur son versant intellectuel: tout un ensemble de liens étroits et complexes, comme pour le cas du Beau et de la mélancolie:

J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. [...] Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet, par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse: qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété [...]. Mais cette tête contiendra aussi [...] (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), *le Malheur*. – Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires; – tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne... (I, 657-658)

Comment est-ce que le Beau en arrive à coïncider ainsi avec la mélancolie et/ou le malheur? Et pourquoi est-ce précisément le visage féminin qui comporte une aura de volupté dont «une belle tête d'homme» peut apparemment se passer, aura qui, combinée à la tristesse, donne au visage féminin l'attrait de la Beauté?

Dans *Soleil noir: Dépression et mélancolie*, Julia Kristeva explique l'état de mélancolie comme «un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie.»¹⁶ Les divers malheurs à l'origine de cet état dépressif changent brusquement le cours des choses et transportent l'individu qui en est atteint vers «une vie

¹⁵ Rappelons ici l'avertissement de Claude Pichois quant à la facticité du terme «journaux intimes» dans le cas de Charles Baudelaire, ce dernier n'ayant en effet jamais tenu un journal à proprement parler (I, 1467). C'est le caractère intime, c'est-à-dire non destiné à la publication, des notes qui décida l'éditeur Eugène Crépet à les réunir dès 1887 sous ce titre. La série des «Journaux intimes» comprend aujourd'hui parmi les documents les plus importants: *Fusées*, *Hygiène*, *Mon coeur mis à nu* et *Carnet*.

¹⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir: Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 13.

invivable»¹⁷. En fait, la vie subit un lent et subtil déplacement vers son envers: la mort. Le spleen qui accable désormais n'est autre que le poids de cette vie invivable portée au plus profond de soi, devenue telle suite à une perte. La mélancolie, le spleen, la mort dans l'âme se trouvent être l'écho de la perte première, celle de l'objet aimé¹⁸. Face à cette perte, l'individu ressent souvent un état d'impuissance se traduisant par la souffrance et la peine qui ne sont à leur tour, selon Kristeva, «que l'ajournement de la haine ou du désir d'emprise [...] nourris pour celui ou pour celle qui [...] ont trahi[...] ou abandonné[...]»¹⁹. En l'occurrence, la relation amoureuse se révélera le lieu privilégié d'une tentative – toujours déjà vouée à l'échec – de réparation de la perte initiale. Le sujet amoureux moderne est le *Desdichado* nervalien – auquel d'ailleurs Kristeva emprunte le titre de son ouvrage –, l'éternel déshérité condamné à «être séparé sans retour»²⁰. Dépossédé de tout et risquant jusqu'à la dissolution de sa propre identité, le sujet amoureux, en l'occurrence l'écrivain, plonge dans l'acte salvateur de l'imaginaire où une rencontre avec l'Autre – ici, la femme – sera créée et recrée à l'infini. L'oeuvre d'art ouvre en effet sur d'innombrables possibilités de rencontres qui toutes, cependant – du fait qu'elles *représentent* l'idéal amoureux et procèdent donc par remplacement de l'objet initial –, éloignent du lieu de rencontre possible, inexorablement et maléfiquement, parce que ces rencontres, auxquelles préside l'imagination du poète *à l'oeuvre*, ont avant tout qualité d'artifices. L'objet représenté tient lieu d'autre chose, il devient un «hyper-signe»²¹, une allégorie: à travers lui s'opère un glissement entre signifiant et signifié. Plus que la récupération de la Chose perdue, l'objet transfigurant agit.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Kristeva, de par sa formation de psychanalyste, verra de toute évidence dans «[l]a disparition de cet être indispensable [qui] continue de me priver de la part la plus valable de moi-même» (*Ibid.*, p. 14) la perte primaire de la Mère. Tout en admettant l'éventuelle validité d'une telle démarche pour quiconque s'intéresse à la biographie de Heine et Baudelaire, nous renoncerons ici d'emblée à une analyse exhaustive de la relation à la mère telle que définie par le modèle psychanalytique et nous nous pencherons plutôt sur la *représentation* de la perte telle qu'elle émerge de l'expérience poétique.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 111.

par une sorte d'«emprise sublimatoire»²² exercée sur elle, et vient se dresser paradoxalement en désaveu de la perte. La Chose perdue ou objet aimé est ainsi érigée en fétiche, en surenchère d'elle-même.

C'est justement dans le processus d'esthétisation de l'objet perdu que l'on doit voir les liens complexes qui se tissent entre la mélancolie et la beauté, entre le spleen et l'idéal²³. L'objet aimé comporte toujours une double menace: à tout moment, il risque de s'effacer, et dans l'éventualité certaine où il faudrait en faire son deuil, le sujet risque alors son propre anéantissement. Face à la mélancolie anticipatrice de la perte ou résultant de celle-ci, le sujet amoureux réagira par la création d'une oeuvre d'art, d'un *bel* objet, d'un idéal dont l'enjeu est de vaincre la mort et de sublimer le deuil. Or, par définition, l'idéal relève de l'utopie et ne peut être atteint qu'au-delà de la réalité, soit dans l'illusion ou l'artifice. Contrairement au modèle classique pour qui le Beau monolithique «revient inlassablement après les destructions et les guerres pour témoigner qu'il existe une survivance à la mort, que l'immortalité est possible»²⁴, le Beau moderne tient à se dévoiler dans toute sa fragilité et sa supercherie. Fidèle à la tradition de la rupture, le Beau tel que revu par la modernité souligne le caractère éphémère des multiples visages qu'emprunte la beauté tour à tour. Ainsi théorise Charles Baudelaire, dans *Le Peintre de la vie moderne*:

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. (II, 695)

²² *Ibid.*, p. 109.

²³ Il est significatif que plus de la moitié des poèmes des *Fleurs du mal* (85 des 126 poèmes numérotés et réunis dans l'édition de 1861) se retrouve dans la section intitulée *Spleen et Idéal*, ces deux termes marquant les pôles entre lesquels oscille toute l'esthétique baudelairienne. Bien que la présente étude se concentre sur la notion de nostalgie telle qu'elle s'articule à l'intérieur du discours amoureux, nous tenons à souligner la portée sociale et politique de l'état mélancolique, qui est symptomatique d'une génération accablée d'ennui face au *statu quo* qui suivit les révolutions de juillet 1830 et de février 1848. Pour une discussion exhaustive de ce thème chez Heine et Baudelaire, voir entre autres les études de Dolf Oehler citées plus haut et l'étude de Ursula Hofstaetter, *Langeveille bei Heinrich Heine*, Heidelberg, Winter, 1991.

²⁴ Kristeva, *op. cit.*, p. 109.

La représentation survient toujours après et dès lors, témoignera éternellement de sa facticité au sujet amoureux moderne qui, malgré sa tentative de récupération et de désaveu de la perte, souhaite, *nostalgique*, un retour à l'origine.

«Entzückende Marter und wonniges Weh!» ou la mise en souffrance du désir

Dans le troisième poème en prose du *Spleen de Paris*, «Le Confiteur de l'artiste», Charles Baudelaire décrit les sensations que procurent à une âme de poète la vue du Beau: une sérénité et une volupté d'une intensité telles qu'elles en deviennent insupportables: «ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.» (I, 278) Ainsi, toute sensation poussée à son extrême limite menace de se voir absorbée par son contraire. Semblable vérité sert d'ailleurs de tremplin, dans *Mon cœur mis à nu*, au credo sadomasochiste de Baudelaire: «Quant à la torture, elle est née de la partie infâme du cœur de l'homme, assoiffé de voluptés. Cruauté et volupté, sensations identiques, comme l'extrême chaud et l'extrême froid.» (I, 683) Finalement, la vue et l'étude du Beau s'avère, pour l'artiste, un projet de vie virant littéralement au chemin de croix, à tel point que ce même artiste doit choisir entre «éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau» (I, 278). Parmi les objets dont la vue suscite pareille souffrance, Baudelaire s'attarde particulièrement à la contemplation de la mer, surface houleuse, véritable miroir de l'âme sensible de l'artiste. Or, ce thème baudelairien de «l'océan miroir de l'homme» (I, 867), Claude Pichois l'associe avec raison au huitième poème de «Die Heimkehr» de Heine:

Du schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn an's Land:
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.

Leg' an mein Herz dein Köpfchen,
Und fürchte dich nicht zu sehr,
Vertrau'st du dich doch sorglos

Täglich dem wilden Meer.

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Fluth,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht. (I/1. 217)

Contrairement au «*Confiteor* de l'artiste» où le poète se trouvait seul face à la mer, la jeune fille s'ajoute ici pour former avec le poète et la mer un triangle amoureux aux jeux de reflets complexes. Voulant attirer à lui l'aimée, le poète tente de la mettre en confiance: en tant que fille de pêcheur, elle peut se livrer à lui sans crainte puisque son coeur à lui est semblable à l'océan qu'elle ne craint nullement d'affronter chaque jour. Mais si le poète compare ainsi son propre coeur à la mer, ce n'est pas tant pour séduire, que pour faire l'ultime aveu à la jeune fille que son coeur souffre et s'épuise dans l'attente. Car les perles qui reposent dans les profondeurs de la mer – trésors d'autant plus précieux que rarissimes – sont le produit d'une anomalie de la nature et un élément allégorique de la passion amoureuse qui, seule, sait faire éclore la beauté au coeur de la souffrance. Comparant, dans *Die romantische Schule*, la poésie de Novalis et de Hoffmann à une maladie, Heine utilise la même métaphore de la perle lorsqu'il confronte le lecteur à ses questions:

Die große Aehnlichkeit zwischen beiden Dichtern besteht wohl darinn, daß ihre Poesie eigentlich eine Krankheit war. [...] Aber haben wir ein Recht zu solchen Bemerkungen, wir, die wir nicht allzusehr mit Gesundheit gesegnet sind? Und gar jetzt, wo die Literatur wie ein großes Lazareth aussieht? Oder ist die Poesie vielleicht selbst eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austerthier leidet? (VIII/1. 193)

La maladie devient donc cette «souffrance positive» dont parle Baudelaire et qui, aux dires de Fritz Strich, se trouve aussi chez Heine l'expression d'une puissance créatrice. Dans son célèbre article, «Heinrich Heine und die Überwindung der Romantik», Strich associe en effet la douleur et l'attrait morbide pour la maladie à l'univers romantique, un univers dont Heine est issu et qu'il ne quittera jamais tout à fait:

Krankheit als vergeistigende Macht! Krankheit als schöpferische Macht! [...] Was ist das heimliche Gesetz in Heines Entwicklung gewesen? Als er den Schmerz nicht fühlte, sondern nur suchte, weil er seiner zur Produktivität

bedurfte, da schuf er jenes sentimentalisch-klagende, innerlich aber nicht immer wahre und häufig sich theatralisch gebärdende «Buch der Lieder», das seinen Ruhm, aber nicht seine Größe ausmacht. Als aber das Schicksal Hiobs ihn traf und auf das Lager der Schmerzen warf, in die «Matrazengruft», tot bei lebendigem Leib, gelähmt und blind, da entstanden seine wahren, großen Gedichte, die größer sind als die des «Buchs der Lieder». Der Schmerz bleibt das Grundmotiv seiner Dichtung von Anfang bis zu Ende²⁵.

Que le poète souffre est une évidence qui tient presque du pléonasme: en effet, si celui qui souffre ne devient peut-être pas poète, tout poète, cependant, est un être qui souffre et dont la souffrance induit aux pulsions créatrices. Or, le poète ne fait pas qu'accepter son destin de martyr, il l'embrasse avec passion comme le seul état qui lui permette de se démarquer du commun des mortels pour s'élever au rang de dieu:

Ich unglücksel'ger Atlas! eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz! du hast es ja gewollt!
Du wolltest glücklich seyn, unendlich glücklich
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend. (I/1, 235)

Tel l'albatros de Baudelaire, ce «prince des nuées» (I, 10) qui, exilé parmi les hommes, devient objet de moqueries, ainsi le poète se voit octroyer le qualificatif de «maudit» grâce à son statut d'exclu, voire de bouc émissaire. Or, la douleur qu'on fait subir au poète ennoblit ce dernier dès lors qu'il la transcende. L'expérience de la souffrance est la «Bénédiction» attendue et affirmée. Ne pourrait-on d'ailleurs interpréter cette expérience comme l'ultime fleur du mal qui sert à tresser la «couronne mystique» du poète stigmatisé?

—«Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

²⁵Fritz Strich, «Heinrich Heine und die Überwindung der Romantik», *Kunst und Leben. Vorträge und Abhandlungen zur deutschen Literatur*, Bern et München, Francke Verlag, 1960, p. 132-133.

«Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions.
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

«Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers.
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers. (I, 9)

Mais bien avant de se crucifier pour l'humanité entière, le poète affronte à travers chaque nouvelle passion amoureuse un Golgotha tout personnel. Tel que souligné par Mario Praz dès 1933, c'est au dix-huitième siècle que l'on prend graduellement conscience d'un nouveau type de beauté, voisin de l'horrible. Cette rencontre du beau et de l'horrible se verra accentuée un siècle plus tard par la coïncidence du plaisir avec la douleur, caractéristique de la sensibilité romantique²⁶. Illustrant justement une telle sensibilité, le poème de la préface à la troisième édition du *Buch der Lieder* exemplifie à lui seul tout ce que Jules Janin décrit dans son article et que Baudelaire revendique dans sa réplique. La nature y est baignée d'une aura typiquement romantique: parfum de tilleul, forêt enchantée, château aux hautes tours. Le chant du rossignol parvient cependant aux oreilles du sujet poétique, truffé d'oxymores; loin d'être un hymne célébrant l'harmonie, il l'entretient plutôt du paradoxe doux-amer qu'est l'amour, puissante alliance entre le plaisir et la souffrance:

Das ist die Nachtigall, sie singt
Von Lieb' und Liebeswehe.

Sie singt von Lieb' und Liebesweh',
Von Thränen und von Lachen.
Sie jubelt so traurig, sie schluchzet so froh,
Vergessene Träume erwachen. – (I/I, 11)

Les rêves oubliés s'éveillent et plongent soudain le poète en des lieux étranges où semble régner la mort et la mélancolie. Et au beau milieu de ce paysage onirique trône le monstre, l'hybride: la femme-sphinx. De son regard blanc ainsi que par ses lèvres muettes

²⁶ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle: Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, p. 45 et ss.

se dégage un désir sauvage auquel le poète ne peut résister: il embrasse la pierre qui dès lors devient vivante. Du baiser échangé, véritable souffle de vie, naît un violent corps-à-corps qui laisse le poète marqué dans sa chair par les blessures de l'amour. C'est que l'homme doit payer de sa peau son audace: en embrassant la statue, porteuse de l'énigme d'amour, il franchit les frontières de l'inanimé, de la mort. Ainsi les délices qui lui sont révélées dans les caresses du sphinx sont indissociables du supplice, à un point tel que ce dernier se transforme en jouissance:

Und als ich küßte das holde Gesicht,
Da war's um mich geschehen.

Lebendig ward das Marmorbild,
Der Stein begann zu ächzen –
Sie trank meiner Küsse lodernde Glut,
Mit Dürsten und mit Lechzen.

Sie trank mir fast den Odem aus –
Und endlich, wollustheischend,
Umschlang sie mich, meinen armen Leib
Mit den Löwentatzen zerfleischend.

Entzückende Marter und wonniges Weh!
Der Schmerz wie die Lust unermesslich!
Derweilen des Mundes Kuß mich beglückt,
Verwunden die Tatzen mich gräßlich. (I/1, 13)

Le rossignol, alter ego du poète, interpelle le sphinx, le suppliant en vain de lui révéler la clé de l'énigme de cet amour torturant. Le poème s'achève sur cette question laissée en suspens et ouvre sur le recueil du *Buch der Lieder* qui, à défaut de déchiffrer et par là même d'annuler l'état de tension que représente le mystère amoureux, s'appliquera du moins à en sonder les moindres méandres.

Le rapport sadomasochiste établi entre le sujet amoureux et la femme-sphinx chez Heine trouvera un écho privilégié dans le concept d'amour baudelairien tel qu'en témoignent les réflexions suivantes exposées dans *Fusées* et citées plus haut:

Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. Mais cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très épris

et très pleins de désirs réciproques. l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau; l'autre, c'est le sujet, la victime. Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneur, ces gémissements, ces cris, ces râles? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués? (I. 651)

Dans «Chanson d'après-midi», le sujet poétique se retrouve ici aussi en position d'infériorité dans le rapport de force qui l'oppose à la femme, son bourreau. Malgré la restriction avancée au tout début du poème quant au caractère étrange de la beauté de la femme aimée, le poète affirme tout de même le culte passionné qu'il lui voue:

Quoique tes sourcils méchants
Te donnent un air étrange
Qui n'est pas celui d'un ange,
Sorcière aux yeux alléchants.

Je t'adore, ô ma frivole,
Ma terrible passion!
Avec la dévotion
Du prêtre pour son idole. (I. 59)

Ainsi, la relation entre l'homme et la femme est marquée d'emblée de la même distance qui oppose la victime à son tourmenteur, le disciple à son Dieu. L'idole ici décrite semble cependant appartenir à la catégorie des divinités primitives près des forces de la nature. Son regard énigmatique, sa chair et sa chevelure aux parfums particuliers font d'elle une nymphe au pouvoir de séduction douteux: les charmes auxquels succombent le poète lui viennent des ténèbres de la sensualité, d'une connaissance du mystère de la vie et de la mort inaccessible au commun des mortels, élevant ainsi l'idole au rang de créature diabolique et sauvage:

Tu charmes comme le soir,
Nymphe ténébreuse et chaude.

Ah! Les philtres les plus forts
Ne valent pas ta paresse,
Et tu connais la caresse
Qui fait revivre les morts! (I. 59-60)

Forte de ses pouvoirs surnaturels, la sorcière fait coïncider l'expérience de la volupté avec celle de la souffrance. Les râles et les gémissements que le bourreau féminin extorque à sa victime ne sont point en effet ceux d'un agonisant sur le point de trépasser, mais plutôt le signe audible d'un débordement de vie de la part de l'homme en proie à une jouissance atteinte dans la douleur:

Quelquefois, pour apaiser
Ta rage mystérieuse,
Tu prodigues, sérieuse,
La morsure et le baiser:

Tu me déchires, ma brune,
Avec un rire moqueur.
Et puis tu mets sur mon cœur
Ton œil doux comme la lune. (l. 60)

La blessure subie dans l'étreinte amoureuse mène cependant à une guérison inattendue de l'humeur saturnienne du poète. La rencontre de l'extrême chaud et de l'extrême froid fait en effet oublier momentanément au poète le «soleil noir de la mélancolie»²⁷ qui l'accable:

Mon âme par toi guérie.
Par toi, lumière et couleur!
Explosion de chaleur
Dans ma noire Sibérie! (l. 60)

Si Baudelaire se plaît à imaginer «les voluptés calmes» (l. 18) d'une vie antérieure ou le règne de l'«ordre et [de la] beauté» (l. 53) qu'offriraient de futures invitations au voyage, le présent amoureux qu'il décrit est toujours marqué par l'absence d'harmonie, quand l'état de guerre n'est pas carrément déclaré. Dans le sonnet «Duellum», ce qui semble une rixe opposant deux soldats s'avère une étreinte violente entre le poète et la femme animalisée:

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont éclaboussé l'air de leurs et de sang.

²⁷Gérard de Nerval. *Les Filles du feu. Les Chimères. Sonnets manuscrits*, Paris, Garnier-Flammarion, 1994, p. 317.

Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse.
Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés.
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
Ô fureur des coeurs mûrs par l'amour ulcérés!

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces
Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé.
Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.

– Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!
Roulons-y sans remords, amazone inhumaine,
Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine! (I. 36)

Les héros d'une mise en scène moderne de l'amour poussent des cris sauvages qui ne parlent que de haine, de méchanceté et de vengeance; bref, de toute la souffrance qu'ils se font subir mutuellement. C'est d'ailleurs cette capacité à souffrir qui, selon Roland Barthes, définit le sujet amoureux «dans le mythe moderne (celui de l'amour-passion)²⁸; c'est la blessure qui, paradoxalement, scelle son identité:

le «sujet», c'est pour nous (depuis le christianisme?) *celui qui souffre*: là où il y a blessure, il y a sujet: *die Wunde! die Wunde!* dit Parsifal, en devenant par là «lui-même»: et plus la blessure est béante, au centre du corps (au «coeur»), plus le sujet devient sujet [...] Telle est la blessure d'amour: une béance radicale [...], qui n'arrive pas à se fermer, et d'où le sujet s'écoule, se constituant comme sujet dans cet écoulement même.²⁹

La souffrance engendrée par la «tragédie de déshonneur» que représente l'amour à l'époque moderne transperce tout le *Buch der Lieder* où le poète se bute au rejet de la jeune allemande rétive. Quand elle ne tire pas une révérence sèche à l'amoureux éconduit – «Da knixtest du höflich den höflichsten Knix» (I/1, 157) –, la jeune bourgeoise l'anéantit par son indifférence dévastatrice:

Sie haben mich gequälet.

²⁸ Barthes, *Fragments d'un discours...*, p. 223.

²⁹ *Ibid.*, p. 224.

Geärgert blau und blaß,
Die Einen mit ihrer Liebe,
Die Andern mit ihrem Haß.

Sie haben das Brod mir vergiftet,
Sie gossen mir Gift in's Glas,
Die Einen mit ihrer Liebe,
Die Andern mit ihrem Haß.

Doch sie, die mich am meisten
Gequält, geärgert, betrübt,
Die hat mich nie gehasset,
Und hat mich nie geliebt. (I/1. 181)

Devenues une seconde nature pour la jeune fille, les conventions sociales lui dictent une conduite irréprochable et conséquemment, le choix d'un mari financièrement établi et socialement irréprochable. L'artiste, le poète ne fera jamais le poids et verra ses amours contrariées, confrontées à un échec inéluctable. De cette situation, l'amoureux ne récolte que douleur et abandon:

Mein dunkles Herze liebt dich,
Es liebt dich und es bricht,
Und bricht und zuckt und verblutet,
Aber du siehst es nicht. (I/1. 273)

La passion amoureuse, *Leiden-schaft*, tient toujours de la souffrance, mais avant tout de la mise en souffrance du désir, un désir d'autant plus intense qu'entretenu par l'obstacle, par l'impossibilité d'un quelconque comblement. Car l'*in-tensité* du désir est affaire de *tension*, de suspens. Le désir se tend, tel un arc, d'un amoureux à l'autre sans que nul ne sache s'il atteindra sa cible.

Bien loin du monde des bourgeois et des philistins, au coeur de la nature romantique, le désir qu'éprouvent l'un pour l'autre le palmier et le sapin demeure à jamais inassouvi. Engourdi par la neige et la glace qui le recouvre, le sapin sombre dans un univers situé à mi-chemin entre le rêve et la mort où lui apparaît la vision d'un palmier solitaire et silencieux. Le sujet amoureux réussit ici un saut visionnaire où l'image, la représentation, est évocatrice

d'un désir empreint de nostalgie. À son tour, le palmier sombre dans la tristesse: c'est qu'il porte le deuil (*trauern*) d'un désir qui le consume sans fin:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert: mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme.
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand. (I/1, 165)

Plutôt que de s'orienter vers la recherche d'un assouvissement, le désir, devenu souffrance, s'établit comme une fin en soi et relève de l'ascèse. C'est à un semblable état de privation qu'aspire le chevalier Tannhäuser dans la version heinienne de la légende médiévale. Après sept années passées dans le mont de Vénus, le héros est rassasié – jusqu'à écoeurement – des plaisirs qui s'offrent à lui:

«Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.

Wir haben zuviel gescherzt und gelacht,
Ich sehne mich nach Thränen,
Und statt mit Rosen möcht ich mein Haupt
Mit spitzigen Dornen krönen.» (IX, 57-58)

Parue d'abord dans *Elementargeister*, la ballade de Tannhäuser, telle que Heine la conçoit, se distingue de la version originale livrée par Kornmann dans son *Mons Veneris*: si, dans la version médiévale, le chevalier quitte Vénus parce qu'il craint les flammes de l'enfer, le Tannhäuser heinien fuit le nid douillet, par trop bourgeois, qu'est devenu le mont de Vénus. Arrivé au terme de son pèlerinage, Tannhäuser confesse au pape Urbain sa vie d'excès. Or, ce qui s'annonçait comme une confession prend vite l'allure d'un hymne à la beauté et à la santé du corps de Vénus qui en est venu à représenter à lui seul la surabondance de plaisirs dont le chevalier voulait se purifier:

Frau Venus ist eine schöne Frau.

Liebreitzend und anmuthreiche;
Die Stimme ist wie Blumenduft,
Wie Blumenduft so weiche.

[...]

Ihr edles Gesicht umringeln wild
Die blühend schwarzen Locken:
Schau'n dich die großen Augen an,
Wird dir der Athem stocken.

[...]

Sie lacht so gesund, so glücklich, so toll,
Und mit so weißen Zähnen!
Wenn ich an dieses Lachen denk',
So weine ich plötzliche Thränen. (IX, 59-60)

L'amour est bien une guerre – «eine Schlacht der Liebe» (IX, 56), précise Heine dans la présentation de sa version – que Tannhäuser n'arrive pas à remporter. Devant la puissance séductrice de Vénus, même le pape s'avoue vaincu: impuissant à libérer le chevalier des griffes du Mal, il le condamne à l'enfer éternel. Toutefois, plutôt porté par l'allégresse que par le désespoir, Tannhäuser revient au bercail pour y finir ses jours en compagnie de celle qu'il aime. Spectaculaire remaniement des sources folkloriques: ainsi que le fait remarquer Matthias Drebbler, la femme-Vénus est délivrée, chez Heine, du péché:

Systematisch zeigt die Ballade, wie eindeutig ironisch die Moral der ersten Strophe zu verstehen ist. Die Warnung an die «guten Christen», sich nicht von «Satans List» verführen zu lassen, wird dem rückhaltlosesten Hohn preisgegeben: weder stimmt die Mär von der Venus als Verkörperung satanischer List, noch kann von einem unschuldigen «guten Christen» als deren Opfer die Rede sein. Dieser zeigt sich im Verlauf der Handlung als prügelnder Haustyrann, jene als sensible, Mitleid erregendes Wesen und treue Ehefrau. Heine entdämonisiert also ironisch das Bild der Verführerin des christlichen Mittelalters.³⁰

³⁰Matthias Drebbler, «Verführung und Erlösung: Eine Studie zum Mythos des Weiblichen bei Richard Wagner, Heinrich Heine und Charles Baudelaire», Thèse de doctorat, Berlin, Technische Universität, 1996, p. 33.

Le retour de Tannhäuser dans l'antre de Vénus marque le triomphe des plaisirs de la chair sur la mortification de cette dernière. Dans cette optique, il apparaît logique que Heine ait repris plus tard la ballade du chevalier Tannhäuser afin de l'inclure dans le recueil «*Verschiedene*», consacré au demi-monde parisien.

La légende de Tannhäuser voyage du Moyen-Âge teuton au dix-neuvième siècle parisien et passe, par l'intermédiaire de Heine, de la plume de Kornmann aux portées de Richard Wagner. C'est à partir de sa version musicale que Charles Baudelaire fournira son interprétation de la légende, interprétation qui insistera sur «la lutte des deux principes contraires» (II, 795) qui scindent l'opus wagnérien ainsi que tout coeur humain: l'esprit et la chair, le ciel et l'enfer représentés respectivement par le chant religieux et le chant voluptueux de l'ouverture de *Tannhäuser*. Cherchant à rendre justice au chant voluptueux à travers sa critique musicale, Baudelaire décrit ce dernier dans les termes suivants: «c'est l'amour effréné, immense, chaotique, élevé jusqu'à la hauteur d'une contre-religion, d'une religion satanique.» (II, 796) Or, ce n'est sûrement pas un hasard si cette notion de contre-religion est mentionnée à la même époque, dans *Mon coeur mis à nu*, en rapport avec le phénomène de la prostitution: «Analyse des contre-religions, exemple: la prostitution sacrée.» (I, 678) L'expérience de volupté est élevée au rang de culte, voire d'hérésie, subvertissant l'ordre religieux, mais aussi social et politique.

CHAPITRE III

PROSTITUTION, MÉTROPOLE ET SÉDUCTION

À la lumière des découvertes du père de la psychanalyse, Sigmund Freud, la psyché de l'homme moderne apparaît dans toute sa complexité. L'expérience amoureuse ne peut se développer qu'à partir d'un tissu de fêlures, de trahisons, de manques et se résume souvent à l'histoire d'un immense malentendu: l'amour tourne à mal lorsque la rencontre avec l'Autre devient soudain l'enjeu d'un règlement de comptes avec de vieux démons intérieurs. Comment expliquer, par exemple, qu'aussi bien Heine que Baudelaire, étaient portés vers des femmes intellectuellement inférieures? On sait l'aversion éprouvée par Baudelaire pour le «bas-bleu» et tout particulièrement pour Georges Sand, cible privilégiée de ses foudres misogynes¹. Quant à Heine, malgré son contact amical avec les salonnières les plus en vue de son temps (Elise von Hohenhausen, Rahel Varnhagen von Ense, la princesse de Belgiojoso), il est «condamné» à n'aimer que les créatures «les plus sottes» et «les plus basses», c'est-à-dire de rang inférieur. Ainsi, lors d'un séjour au château de la princesse Belgiojoso, reconnue pour avoir de l'esprit, aussi pour sa beauté et la vie excentrique qu'elle menait, Heine écrit à son ami Heinrich Laube:

ich [befand] mich auf dem Lande, bey Saint-Germain, auf dem Schlosse des schönsten und edelsten und geistreichsten Weibes... in welches ich aber nicht verliebt bin. Ich bin verdammt nur das niedrigste und thörichtste zu lieben... begreifen Sie wie das einen Menschen quälen muß, der sehr stolz und sehr geistreich ist?²

Nous sommes alors en septembre 1835 et Heine est depuis un an éperdument amoureux de la femme avec qui il devait partager le reste de sa vie, Crescence Eugénie

¹ La virulence des propos calomnieux à l'endroit de «la femme Sand» se fait particulièrement sentir dans *Mon coeur mis à nu* où elle est traitée tour à tour de «bavarde» et de «grosse bête» (I, 686).

² Heinrich Heine, *Säkularausgabe: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, vol. XXI, Berlin et Paris, Akademie-Verlag/ Éd. du CNRS, 1970, p. 121.

Mirat, alias «Mathilde», vendeuse de chaussures de son métier. Ainsi, Heine avait suivi sans le savoir un des précieux conseils que Baudelaire devait donner dix ans plus tard aux jeunes littérateurs:

C'est parce que tous les vrais littérateurs ont horreur de la littérature à de certains moments, que je n'admets pour eux [...] que deux classes de femmes possibles: les filles ou les femmes bêtes. – l'amour ou le pot-au-feu. – Frères, est-il besoin d'en expliquer les raisons? (II, 20)

Dans ses *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*, Freud analyse en détail un «type» d'objet amoureux fréquemment élu par les névrosés, mais aussi par des gens relativement en santé ou même par d'éminents personnages³. Parmi les différentes conditions qui déterminent ce choix, nous retiendrons les deux premières, c'est-à-dire celle du «Geschädigten Dritten» et celle du «Dimenliebe», étroitement reliées. La première est caractérisée par le choix compulsif d'un objet déjà convoité, en l'occurrence une femme dont l'«acquisition» est entravée par son statut d'épouse, de fiancée ou de petite amie. Tout espoir d'obtenir l'exclusivité affective auprès d'une telle femme est déçu d'emblée. Esprit paradoxal, puisque tué dans l'oeuf par celui-là même qui l'entretient. Pareil espoir s'apparenterait à une peur confuse du «continent noir». Or, à mi-chemin entre peur et désir se détache la prostituée sur l'horizon des fantasmes masculins: disponible à tous, elle demeure simultanément convoitée de tous – convoitise suscitée par le savoir sexuel dont la prostituée laisse planer le secret. En effet, tandis que l'objet chaste inspire le respect autant que l'ennui, la femme à la réputation douteuse provoque, fascine, allume. Ainsi, à la condition d'objet convoité, s'ajoute celle d'objet entaché comme deux des principaux préalables aux amours malades de la clientèle freudienne. Le sujet amoureux choisira d'abord celle qui lui est socialement inaccessible et poussera le scandale jusqu'à choisir celle qui, en plus, est moralement déçue. Parmi les émotions fortes que cet objet sait déclencher

³ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, éd. par Anna Freud et al., vol. VIII, Frankfurt a.M., Fischer, 1973, p. 67: «Während der psychoanalytischen Behandlungen hat man reichlich Gelegenheit, sich Eindrücke aus dem Liebesleben der Neurotiker zu holen, und kann sich dabei erinnern, daß man ähnliches Verhalten auch bei durchschnittlich Gesunden oder selbst bei hervorragenden Menschen beobachtet oder erfahren hat.»

chez l'amoureux, la jalousie se révèle parfois obsessionnelle et agit en véritable moteur de la passion:

Erst wenn sie [die Liebenden] eifersüchtig sein können, erreicht die Leidenschaft ihre Höhe, gewinnt das Weib seinen vollen Wert, und sie versäumen nie, sich eines Anlasses zu bemächtigen, der ihnen das Erleben dieser stärksten Empfindungen gestattet.⁴

S'attardant ensuite plus spécifiquement au comportement du sujet amoureux, Freud reconnaît que l'objet de son choix n'est jamais exclusif, le sujet cherchant plutôt à multiplier compulsivement les passions – «die eine das genaue Abbild der anderen»⁵ – tel le collectionneur remplissant sa galerie de portraits.

Bref, tout objet amoureux correspondant au modèle décrit ci-haut mettrait d'emblée l'amoureux – «der Liebende» – en position de perpétuel échec. C'est que devant chaque nouvelle passion se dresse un obstacle de taille au comblement: le souvenir inconscient rattaché à la perte irrémédiable du tout premier objet, la mère. La fixation à cette dernière – normalement le personnage propre à inspirer le plus de respect – explique mal la préférence pour la femme déchue qui n'inspire que mépris. C'est surtout dans la deuxième partie de ses *Beiträge*, «Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens», que Freud dévoile les dessous de cette apparente contradiction, éclairant par le fait même une facette de la psyché masculine à l'oeuvre dans la poésie de Heine et de Baudelaire. Le psychanalyste identifie deux formes d'amour: la forme affectueuse et la forme sensuelle. Il voit dans l'incapacité à faire coïncider ces deux formes l'origine de plusieurs problèmes, notamment la recherche d'avilissement dans le rapport à l'autre sexe. Le sujet masculin expérimente l'amour-tendresse, la forme affectueuse, tout d'abord au contact de la mère. La forme sensuelle, pour sa part, est vécue au moment de l'éveil sexuel, à l'adolescence, et demeure associée au premier objet amoureux, la mère, pour ne venir s'appliquer que plus

⁴*Ibid.*, p. 68. La jalousie éprouvée par Heine à l'endroit de sa femme Mathilde est notoire. Les lettres qu'il lui envoya lors de ses deux séjours à Hamburg contiennent des recommandations démontrant qu'il doutait qu'elle lui reste fidèle. Ici, quelques extraits datant d'octobre-novembre 1843: «N'oublie pas que mon oeil est toujours fixé sur toi», «conduis-toi comme je le mérite», «De grâce ne fais rien de quoi je pourrais me fâcher à mon retour». Heine, *Säkularausgabe...*, vol. XXII, pp. 72, 77 et 79 respectivement.

⁵ Freud, *op. cit.*, p. 69-70.

tard à un objet extérieur. Si, pour quelque raison que ce soit, ce déplacement n'a pas lieu, le tabou d'inceste mettra en branle le processus de refoulement. Le sujet masculin, craignant le dévoilement de désirs inavouables, choisira un objet diamétralement opposé à la mère. Une scission se créera entre les deux formes d'expression amoureuse si bien que l'assouvissement des sens ne pourra s'effectuer qu'auprès d'objets qui s'opposent à l'image maternelle et qui ne peuvent, par là même, inspirer le respect. La honte que ces relations éveillent ne permet pas l'épanouissement d'un rapport d'égal à égal:

Es ist also eine Beschränkung in der Objektwahl hergestellt worden. Die aktiv geliebene sinnliche Strömung sucht nur nach Objekten, die nicht an die ihr verpönten inzestuösen Personen mahnen: wenn von einer Person ein Eindruck ausgeht, der zu hoher psychischer Wertschätzung führen könnte, so läuft er nicht in Erregung der Sinnlichkeit, sondern in erotisch unwirksame Zärtlichkeit aus. Das Liebesleben solcher Menschen bleibt in die zwei Richtungen gespalten, die von der Kunst als himmlische und irdische (oder tierische) Liebe personifiziert werden. Wo sie lieben, begehren sie nicht, und wo sie begehren, können sie nicht lieben.⁶

Ainsi, la sensualité ne pourra s'exprimer qu'auprès de la «femme vile», ce qui laissera un sentiment d'insatisfaction puisque tout respect et toute affection pour l'objet amoureux auront été évacués, ne laissant place qu'au mépris.

Freud omet cependant de mentionner que le choix d'un objet méprisable tient lieu de miroir pour l'amoureux qui se perçoit, dès lors, comme participant de premier rang à l'expérience de la fange. Ainsi, l'amoureux s'engage dans un jeu d'humiliation mutuelle et

⁶ *Ibid.*, p. 82. Il est évident que les théories freudiennes ne nous servent ici qu'à mettre en lumière certains aspects du rapport à la femme tel que mis en scène dans la poésie de Heine et de Baudelaire, et non à juger de l'authenticité de la relation que les deux poètes entretenaient avec leur épouse et/ou maîtresse respective. Cependant, il est possible de constater les limites de l'énoncé ci-haut dont la logique manque de rigueur. Ainsi, l'épanouissement «normal» du sujet amoureux serait rendu possible dès lors que tendresse et respect (amour sacré/ himmlische *Liebe*) coïncideraient avec désir et sensualité (amour profane ou animal/ irdische oder tierische *Liebe*). S'ensuit l'affirmation selon laquelle l'amoureux ne peut désirer ce qu'il aime et par extension, ne peut aimer ce qu'il désire. Le problème réside ici dans l'utilisation du verbe «aimer» qui, soudainement, ne sert à désigner que la forme sacrée de l'amour. Or, celui qui ne fait que désirer charnellement, exprime une autre forme d'amour, il est vrai, en l'occurrence la forme profane, mais une forme d'amour tout de même. Freud balaie ainsi du revers de la main le fait qu'amour et mépris s'appellent souvent comme les symptômes concomitants d'une même maladie, fait attesté par Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*: «On peut châtier ce que l'on aime. Ainsi les enfants. Mais cela implique la douleur de mépriser ce que l'on aime.» (I, 701) Kurt Weinberg, un des premiers à souligner l'enchevêtrement entre amour sacré et amour profane chez Heine et Baudelaire, avait également constaté l'absence de «distinction entre l'amour et l'érotisme» chez les deux poètes, absence créant un certain malentendu. Weinberg, *Henri Heine romantique défroqué*..., p. 192.

tire plaisir d'une telle mise en scène où la chute est revécue compulsivement. Posséder la femme déchue est un acte de foi pour qui se veut passer maître dans l'art de la transgression. L'attrait de la souillure est avouée, sans détours:

Selten habt Ihr mich verstanden,
Selten auch verstand ich Euch.
Nur wenn wir im Koth uns fanden.
So verstanden wir uns gleich. (I/1. 293)

Inversement, plus l'aimée est indifférente et préférablement méprisante, plus elle attire. L'amoureux se sait ignoble et veut se faire traiter comme tel: «Madame, wenn man von mir geliebt seyn will, muß man mich *en canaille* behandeln.» (VI. 180)

Dans «Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle», Baudelaire interpelle la prostituée et la soumet à un examen de conscience:

Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés.
– De toi, vil animal, – pour pétrir un génie?

Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie! (I. 28)

Le contact avec la fange fournit au poète la matière à partir de laquelle il façonnera son oeuvre. Or, cette fange dont l'expérience vient si souvent consacrer l'union des amoureux se métamorphose ici en poésie. Dans son projet d'épilogue aux *Fleurs du mal*, Baudelaire déclare d'ailleurs son amour pour la capitale parisienne, muse inspiratrice de son art: «Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.» (I. 192) En véritable alchimiste, le poète de la modernité se voit investi du pouvoir de transformer l'abject en bel objet. À même les bas-fonds de la métropole, à même les sordides créatures qui s'y tapissent, naîtra la poésie.

Avec la rubrique «De l'héroïsme de la vie moderne», Charles Baudelaire clôt son *Salon de 1846* en cherchant à cerner le concept du Beau inhérent à la modernité. Selon le poète, il ne fait aucun doute que ce concept existe:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire. – d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté. (II, 493)

Or, bien que ce concept existe, il ne semble pas être l'objet de la préoccupation des artistes. En effet, Baudelaire constate une propension au traitement de sujets d'ordre public et politique: des sujets, en somme, plus propices que d'autres à «passer à l'histoire». Enfin, Baudelaire en appelle au jugement esthétique des artistes: ceux-ci devraient être à même d'entrevoir l'immense potentiel d'héroïsme moderne qui s'offre à l'œil vraiment attentif dans «[l]e spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville. – criminels et filles entretenues.» (II, 495) par exemple.

Baudelaire achève sur une critique affirmant que «[l]a vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.» (II, 496)

C'est une dizaine d'années plus tard que Baudelaire saura mettre lui-même en pratique les savantes observations élaborées dans sa critique d'art. La figure de la prostituée – le fait est notoire – tient un rôle primordial dans la poésie des *Fleurs du mal*: tout comme il entend «extraire la beauté du Mal» (I, 181), l'«existence flottante» de la fille entretenue sera extraite de la sphère privée afin d'être exposée – privilège des héros – sur la place publique. Cet engouement du poète pour la vie en marge de la société lui valut – autre fait notoire – des démêlés retentissants avec la justice, comme quoi ses propos bouleversaient l'horizon d'attente de la plupart de ses contemporains.

Quant à Heinrich Heine, il avait dû en 1830 retirer de son *Buch der Lieder* quelques poèmes aux accents érotiques trop prononcés qui, à eux seuls, préfiguraient le traitement à venir des amours vénales⁷. Ainsi, au cœur d'une poésie de jeunesse où le désir inassouvi est

⁷Ces poèmes, au nombre de six, avaient été publiés l'année précédente dans le recueil «Die Heimkehr» intégré à la première édition des *Reisebilder I*. (DHA I/2, 1143) Dans une lettre à son ami Varnhagen von Ense datée du 16 juin 1830, Heine explique en effet le retrait de ces poèmes, «die den Schwachen im Lande als

posé comme un idéal, jaillit le clin d'oeil du libertin. S'il affirme dans un premier temps cet idéal, ce n'est que pour mieux le profaner par la suite: brider sa concupiscence lui procurerait en effet une extase divine dépassée *néanmoins* par le «gros plaisir», moins noble, mais combien plus jouissif, avec lequel se solde l'«échec» de sa retenue:

Himmlich war's, wenn ich bezwang
Meine sündige Begier.
Aber wenn's mir nicht gelang,
Hatt' ich doch ein groß Plaisir. (I/1, 485)

Fort de ses expériences auprès des demi-mondaines de Hamburg, Göttingen ou Berlin⁸, Heine se dépeint dans le quatrain suivant comme l'homme du monde dont la vie est divisée en deux sphères distinctes. Dans la rue, il convient de ne pas se compromettre afin de conserver intacte sa réputation: c'est à la maison que «tout finira par s'arranger». L'expression familière, volontairement elliptique, laisse supposer à quel «arrangement» le poète et la «belle enfant» s'adonneront:

Blamir' mich nicht, mein schönes Kind,
Und grüß' mich nicht unter den Linden:
Wenn wir nachher zu Hause sind,
Wird sich schon Alles finden. (I/1, 485)

Quelques mois après la publication de ces poèmes grivois, Heine entreprend un voyage en Angleterre dont il publiera le compte rendu à partir de 1828 sous le titre de *Englische Fragmente*. La confrontation avec la métropole londonienne s'avère un véritable

anstößig erscheinen könnten», et leur remplacement «aufs Tugendhafteste». Heine, *Sakularausgabe...*, vol. XX, p. 412.

⁸ Bien que la vie sexuelle de Heine ait fait l'objet de spéculations les plus diverses, allant de l'hypothèse du Don Juan insatiable à celle de l'homosexuel inavoué, la recherche n'en est venue à aucune conclusion irréfutable, mais tend dans l'ensemble à interpréter les «exploits» du poète, tels que décrits dans sa fiction et/ ou sa correspondance, comme volontairement amplifiés par rapport à la réalité biographique. Ainsi, Henner Montanus démontre comment la lettre envoyée à Moses Moser le 25 février 1824, souvent citée comme preuve d'une infection à la syphilis, témoigne surtout de la naïveté de Heine en matière de sexualité. Heine s'y vante de s'être procuré une demi-douzaine de «Gondons». Or, selon Montanus, «„Gondons“ ist auch nach den damaligen, weniger strengen Regeln der Rechtsschreibung falsch geschrieben, da die Schreibweise „Gondons“ den Ausdruck »Kondome« sogar phonetisch verändert, gleichgültig ob Heine dieses Wort für englischen oder französischen Ursprungs hielt. Heine war also schon rein sprachlich nicht mit Kondomen vertraut.» *Der kranke Heine*, Stuttgart, Metzler, 1995, p. 312.

choc pour le poète: dépassé par le rythme effréné qui scande la vie moderne. Heine s'attarde tout de même à la description de la misère grandissante. Propice à son étalement, le crépuscule devient le témoin et le complice du vice et du crime: «Die Armuth in Gesellschaft des Lasters und des Verbrechens schleicht erst des Abends aus ihren Schlupfwinkeln. Sie scheut das Tageslicht um so ängstlicher, je grauenhafter ihr Elend kontrastirt mit dem Uebermuthe des Reichthums, der überall hervorprunkt» (VII/1, 217). Le regard posé ici par Heine sur les «criminels» et les «filles entretenues» n'est cependant pas celui du libertin, mais plutôt de l'humaniste révolté devant l'injustice sociale engendrée par la société capitaliste. Dans un poignant plaidoyer, il se range du côté des faibles et des marginaux:

Arme Armuth! wie peinigend muß dein Hunger seyn, dort wo Andere im höhrenden Ueberflusse schwelgen! [...] Wohl hast du Recht, wenn du dich zu dem Laster und dem Verbrechen gesellst. Ausgestoßene Verbrecher tragen oft mehr Menschlichkeit im Herzen, als jene kühlen, untadelhaften Staatsbürger der Tugend, in deren bleichen Herzen die Kraft des Bösen erloschen ist, aber auch die Kraft des Guten. Und gar das Laster ist nicht immer Laster. Ich habe Weiber gesehen, auf deren Wangen das rothe Laster gemalt war und in ihrem Herzen wohnte himmlische Reinheit. Ich habe Weiber gesehen – ich wollt ich sähe sie wieder! – (VII/1, 217-218)

D'une certaine façon, Heine était appelé à les revoir, ces créatures de la rue, mais dans des circonstances autrement plus tragiques. Lors d'un séjour en Normandie en septembre 1833, il assiste de la fenêtre de son hôtel au naufrage d'un navire britannique en partance pour l'Australie avec à son bord plus d'une centaine de femmes de «mauvaises moeurs» condamnées à la déportation. Dans une lettre en français à l'éditeur du journal *Le Temps*, Jacques Coste, il décrit la tragédie dans un passage empreint de compassion pour ces prostituées victimes de noyade, leur rendant par cette notice nécrologique un peu de la dignité humaine qui leur était refusée:

J'ai vu une femme sortir de l'écume de la mer, qui étoit une véritable Aphrodite, mais une Aphrodite morte. Ces pauvres malheureuses, avant de mourir, elles avoient passé deux long heures entières dans l'angoise la plus horrible. Leurs cris percoient le bruit de l'orage. Lorsqu'elles ne voyoient pas venir du secours, beaucoup d'entre elles se desabilloient pour se sauver à la

nage: mais la mer fut aussi impitoyable que la Legislation de l'Angleterre. elle ne leur fit pas grâce. et les immolat froidement.⁹

Cinq ans plus tard. Heine déclenche les passions avec son traitement des amours vénales. Décrié par une critique conservatrice comme de la «mauvaise herbe poétique» (DHA II. 411). le recueil «Verschiedene» publié dans *Neue Gedichte* (1844) se consacre à la description du demi-monde parisien. Karl Gutzkow. tête de proue de la «Jeune Allemagne». envoie le 6 août 1838 une lettre à Heine par laquelle il tente en vain de le dissuader de publier ces poèmes. Ceux-ci dépasseraient les bornes de la bienséance. et c'est en quoi le poète deviendrait bientôt la cible des foudres de la critique:

Dichter der Reisebilder. man hat Dir viele Sünden vergeben. weil es Dornen an Rosen waren: aber diese neuen. Heine. die nur Dornen sind. vergiebt man Ihnen nicht! Für den "ungezogenen Liebling der Grazien" giebt es auch eine Gränze. und diese haben Sie in jener Gesangsmanier längst überschritten.¹⁰

Pour l'auteur de *Wally. die Zweiflerin*. roman qui fit scandale et conduisit à l'interdiction des oeuvres de la Jeune Allemagne par la diète fédérale de Francfort en 1835. la lecture de ce genre de poésie est conditionnée par un environnement moralement malsain et porterait même – voilà le véritable reproche sous-entendu de Gutzkow – à la vie dissolue qu'il décrit dans sa lettre à Heine:

Gedichte. die man sich vorliest in Tabacksqualm. bei ausgezogenen Rücken. in einem gemietheten Zimmer. unter leeren Flaschen. die auf dem Tische stehen! Beranger scheut sich nicht. von einem nächtlichen Besuch bei einer Grisette zu sprechen: aber sagt er "ich habe mich wohlbefunden"? Spricht sich bei ihm je das Gefühl von Übersättigung und aufgestachelter sinnlicher Trägheit aus?¹¹

L'élaboration d'un projet proposant la réhabilitation de la chair n'aurait en soi rien de répréhensible si ce projet n'était accompagné d'une complaisance à l'égard de ce style d'existence lascive. marqué par un débordement des sens qui menace la morale bourgeoise

⁹ Heine. *Säkularausgabe*... vol. XXI. p. 64.

¹⁰ *Ibid.*. vol. XXV. p. 158.

¹¹ *Ibid.*

des «gute Hausväter» et des «gute Ehemänner»¹². De Granville en Normandie. Heine accuse quelques jours plus tard poliment réception de la lettre et explique d'un ton ferme sa position, qu'il ne se pliera pas aux exigences de la «masse grossière». En effet, le véritable destinataire de ses poèmes se trouve être le «grand monde», seul en mesure de saisir le «demi-monde» parisien:

Nur vornehme Geister, denen die künstlerische Behandlung eines frevelhaften oder allzu natürlichen Stoffes ein geistreiches Vergnügen gewährt, können an jenen Gedichten Gefallen finden. Ein eigentliches Urtheil können nur wenige Deutsche über diese Gedichte aussprechen, da ihnen der Stoff selbst, die abnormen Amouren in einem Welttollhaus, wie Paris ist, unbekannt sind. Nicht die Moralbedürfnisse irgend eines verheuratheten Bürgers in einem Winkel Deutschlands, sondern die Autonomie der Kunst kommt hier in Frage. Mein Wahlspruch bleibt: Kunst ist der Zweck der Kunst, wie Liebe der Zweck der Liebe, und gar das Leben selbst der Zweck des Lebens ist.¹³

Les amours «anormales» nées des pavés de l'enfer parisien ne s'adressent pas à la norme. Le message est clair: le libre penseur et poète qu'est Heine ne prostituera pas son art aux besoins des philistins.

Lorsque, deux années plus tard, soit en 1840, Baudelaire décide d'abandonner ses études de droit à l'âge de 19 ans, il traîne depuis un an déjà les symptômes d'une blennorragie probablement contractée chez Sara la Louchette¹⁴. Inquiet de la vie de débauche que mène son beau-fils, le général Aupick écrit au demi-frère de Charles, Alphonse, lui demandant son appui afin de sauver le poète de la «perte absolue». Il va même jusqu'à envisager «un long voyage sur mer»: enfin, tout pour «l'arracher au pavé glissant de Paris»¹⁵.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, vol. XXI, p. 292.

¹⁴ Claude Pichois, Jean Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, p.126.

¹⁵ *Ibid.*, p. 141.

Paris, capitale de la France et de l'Europe, est plus grande que nature et relève du mythe¹⁶. Ses pavés entraînent le flâneur dans l'enfer de ses labyrinthes où s'ouvrent les tripots, les bouges et les lupanars comme autant de gouffres du jeu, du crime et de la luxure. Ses rues sont soudain peuplées de reverbères dont les becs de gaz jettent en plein coeur de la nuit une lumière insolite propice à «die Phantasmagorie des Flaneurs»¹⁷. Autant d'images qui forment le «ciment du mythe»¹⁸ d'une ville telle un asile d'aliénés, pour reprendre l'expression de Heine, où l'homme moderne court à sa perte. Paris-Babylone, perçue comme un enfer moral dès le Moyen-Âge, prend au siècle des Lumières le sens figuré d'un «gouffre pour les hommes ou pour les âmes»¹⁹. Par la suite, entre 1830 et 1848, cette image sera récupérée dans sa valeur propre: Paris, vu de haut, prend les allures d'une cuve, d'un gouffre au sens matériel. Parmi la multitude d'images recensées, Paris prend tour à tour figure humaine ou animale. Ainsi, ce recours à une matérialité de la ville se traduit aussi par une «personnification» de cette dernière pour aboutir à l'élaboration d'une «anatomie parisienne»²⁰.

Dans son *Passagen-Werk*, Walter Benjamin consacre un chapitre aux rues de Paris où il affirme: «Wer wissen will wie sehr wir in Eingeweiden zuhause sind, der muß vom Taumel sich durch Straßen jagen lassen, deren Dunkel soviel Ähnlichkeit mit dem Schoß

¹⁶ Dans *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Pierre Citron analyse systématiquement les représentations littéraires de la capitale française du Moyen-Âge à Baudelaire, recensant ainsi plus de 2000 images. Selon Citron, la naissance du «mythe de Paris» - mythe étant ici entendu comme «aventure collective de la pensée» (Vol. I, p. 250) - se situerait autour des Trois Glorieuses, exactement à la période qui nous intéresse ici. Bien que constatant l'origine historique du mythe de Paris, l'auteur souligne cependant comment cette origine est vite dépassée pour faire place à un phénomène s'exprimant et «prolifér[ant] de façon autonome» (Vol. I, p. 252). Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 vol., Paris, Éd. de Minuit, 1961. Voir aussi Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München, Carl Hanser, 1993.

¹⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften*..., vol. I/2, p. 552.

¹⁸ Citron, *op. cit.*, vol. II, p. 110.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁰ *Ibid.*, p. 44. Les descriptions de la métropole londonienne des *Englische Fragmente* laissent apparaître pareil phénomène: «wenn London die rechte Hand der Welt ist, die thätige, mächtige rechte Hand, so ist jene Straße, die von der Börse nach Downingstreet führt, als die Pulsader der Welt zu betrachten.» (VII/1, 214)

einer Hure hat.»²¹ On voit que le rapport s'établissant entre l'architecture de la ville et le corps de la femme est fortement empreint de connotations sexuelles: il laisse entrevoir toute la charge érotique de la confrontation du sujet masculin avec la vie urbaine. Tandis que le terme «Eingeweiden» – «viscères» – évoque des images de tripes et de boyaux, bref, de fonctions physiologiques primaires, le terme «Schoß» – «giron» – est automatiquement associé au sein de la mère, lieu de protection et de chaleur intime s'il en fut. Synonyme de «viscères», le terme d'«entrailles» est plus décisif encore, puisqu'il réunit à lui seul ces deux pôles: évoquant en effet le lieu de déjections de toutes sortes, il est également défini comme «la partie la plus profonde, intime, essentielle»²², et, il ne suffit de penser qu'au «Je vous salue, Marie», comme la partie la plus sacrée. La prostituée, bénie entre toutes les femmes, fait saillie à travers nuit et vertige: n'est-ce pas là toute l'histoire contenue dans le sonnet «À une passante» de Baudelaire?

La rue assourdissante 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.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! (l. 92-93)

Cette rencontre née du hasard, cette apparition éphémère, n'est autre qu'un des «sujets poétiques et merveilleux» cités plus haut et que l'oeil du poète, entre tous, saisit au

²¹ Benjamin, *op. cit.*, vol. V/1, p. 647.

²² *Le Petit Robert I: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, sous «Entrailles».

passage. Parmi les «milliers d'existences flottantes». Baudelaire s'arrête sur celle d'une courtisane qui, émergeant de la foule, semble littéralement *flotter* au-dessus de la mêlée. «Soulevant, balançant» la bordure de sa robe, «agile et noble»: tous ses mouvements suggèrent le roulement des hanches d'un félin ou le tangage d'un navire promené sur la crête des vagues. En fait, bien plus qu'une de ces soi-disant «existences flottantes», c'est surtout «la masse de *jouissances* flottantes»²³ (c'est nous qui soulignons) que Baudelaire pousse à l'avant-scène de la vie parisienne.

Walter Benjamin, dans son commentaire consacré au présent sonnet²⁴, accorde une importance telle au phénomène de la foule qu'«À une passante» ~~traiterait~~ selon lui «von der Funktion der Menge nicht im Dasein des Bürgers sondern in dem des Erotikers.»²⁵ La foule servirait de toile de fond sur laquelle la femme apparaît: c'est ainsi, grâce à cette même foule, que la femme serait révélée au poète. Finalement, ces vers dévoileraient le sort qui est réservé à l'amour au coeur de la métropole: celui d'un stigmatisé.

L'analyse benjaminienne du sonnet «À une passante», dans le fragment *Über einige Motive bei Baudelaire*, rédigé un an plus tard, reste sensiblement la même. Cependant, la remarque introduisant le sonnet apporte un élément nouveau dont une certaine critique littéraire s'est emparée pour mieux en souligner les lacunes. La remarque en question se lit comme suit: «Keine Wendung, kein Wort macht in dem Sonett "A une passante" die Menge namhaft. Und doch beruht der Vorgang allein auf ihr, wie die Fahrt des Segelschiffs auf dem

²³Balzac, *Ferragus*, vol. V de *La Comédie humaine*, éd. par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, p. 794. Baudelaire, fervent admirateur de Balzac, avait pu lire dans le premier chapitre de *Ferragus* (1833) la description d'une faune urbaine vivant en marge, fascinante de beauté, mais seulement accessible aux *happy few*: «la rue Fromenteau n'est-elle pas tout à la fois meurtrière et de mauvaise vie? Ces observations, incompréhensibles au-delà de Paris, seront sans doute saisies par ces hommes d'étude et de pensée, de poésie et de plaisir qui savent récolter, en flânant dans Paris, la masse de jouissances flottantes, à toute heure, entre ses murailles».

²⁴Ce commentaire se retrouve dans le chapitre «Der Flaneur» tiré de *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938), fragment d'une oeuvre devant comporter à l'origine trois chapitres, tous réunis sous le titre de *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*.

²⁵Benjamin, *op. cit.*, vol. I/2, p. 547.

Wind beruht»²⁶. Selon Dolf Oehler, nous devons à Benjamin d'avoir reconnu l'ambiguïté du sonnet tandis que l'aspect double revêtu par la foule a complètement échappé au philosophe:

Benjamin greift die Doppeldeutig- und -bödigkeit des Gedichts beinahe mit Händen, doch auch ihm entgeht, daß die Menge eine Doppelgestalt hat: im banalen Alltagserlebnis die harmlose, klassenneutrale Großstadtmenge, im emphatischen historischen Augenblick die aufgebrachte Menge des Volks, die revolutionären Massen.²⁷

Or, ce sont d'après Oehler ces masses révolutionnaires qui font «mention explicite de la foule», qui donnent un nom et un ton au sonnet entier. Ainsi, Oehler voit en la figure de la passante nulle autre que *La Liberté* d'Eugène Delacroix guidant cette fois le peuple sur les barricades de 1848. Son côté statuesque, majestueux et inaccessible colle bien, en effet, à l'image allégorique de la liberté. Mais Oehler reconnaît en elle également les multiples aspects que révèle toute figure onirique au sens freudien du terme: d'abord, l'aspect purement empirique d'une rencontre éventuelle avec une passante que le poète souhaitera revoir dans l'éternité. Vient ensuite l'aspect allégorique déjà mentionné, suivi finalement de la dimension «maternelle» du même personnage de la passante. L'Oedipe définitivement non résolu qui lie Baudelaire à Madame Aupick est projeté ici sur toute la jeunesse de 1848 dont le comportement érotico-politique oscille entre le désir et la peur face à la République, mère impitoyable. N'ayant pas su saisir les armes au moment ultime, toute une génération s'est vue «crispée», impuissante à éviter l'échec. Si l'interprétation livrée par Oehler met au jour le substrat politique et historique du sonnet «À une passante», elle ne fait cependant qu'en effleurer la composante érotique. Étonnamment, Oehler omet une dimension importante de l'imagerie baudelairienne pourtant en évidence dans ce sonnet, notamment la représentation de la prostituée en étroite relation avec la mise en scène d'une faune urbaine. Or, si une «esthétique anti-bourgeoise» marque effectivement l'oeuvre de Heine et de Baudelaire, celle-là se voit littéralement incarnée dans la figure de la prostituée.

²⁶ *Ibid.*, p. 622.

²⁷ Dolf Oehler, «Art-Névrose: Soziopschoanalyse einer gescheiterten Revolution...», p. 121.

À la lumière de ces interprétations, une question toute simple et pourtant primordiale s'impose: qu'en est-il de la femme? Sans vouloir nier l'importance de la foule, le rôle de la femme en tant que prostituée rend au sonnet sa pleine portée, aussi bien psychologique que sociale, historique et politique, que, surtout, esthétique. Benjamin voit dans cette rencontre avec une belle inconnue «die Figur des Chocks, [...] einer Katastrophe»²⁸ du citadin ensorcelé, en proie au ravissement de l'amour du dernier regard. Le choc que Benjamin reçoit n'a cependant rien à voir avec l'amour: le citadin ravi dans tous les sens du terme – c'est-à-dire aussi bien émerveillé que dépossédé de lui-même, littéralement victime d'un rapt – se retrouve dans un état né du choc de sa rencontre avec la métropole féminisée, érotisée. Paris est une «énorme catin» (l. 191) dont s'enivre le poète²⁹. Paris est une femme qui ouvre ses membres librement au poète: contact dont les enjeux sont périlleux et qui confirme les théories balzaciennes selon lesquelles «les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense.»³⁰

La courtisane, sujet poétique et merveilleux, entoure et abreuve le poète comme l'atmosphère *mais il la voit*. Tels «Les Aveugles» du sonnet qui précède tout juste «À une passante», le poète erre à travers une cité hurlante en quête de l'invisible. La question sur laquelle se clôt «Les Aveugles» – «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?» (l. 92) – trouve une réponse dans «À une passante»: le Ciel est devenu l'oeil de la femme vers lequel le poète-voyant tend son regard pour y trouver tout à la fois envoûtement et menace. En effet, ce «ciel livide», apparenté au regard éteint des statues, est aussi la source à laquelle vient s'abreuver le poète. Or, cette source s'avèrera tôt ou tard empoisonnée, car la catastrophe qui dort en son lit, l'ouragan qui y germe, déferlera sur le poète. Séduit d'abord

²⁸ Benjamin, *op. cit.*, vol. I/2, p. 623.

²⁹ Dans *La prostitution sacrée: Essai sur Baudelaire*, Réginald McGinnis réinterprète le premier projet d'épilogue à la seconde édition des *Fleurs du mal* comme un document-clé qui témoigne de l'expérience de la métropole dans son étroite relation avec la prostitution. À l'encontre de la critique, pour qui la prostitution était un thème récurrent et donc banal pour l'époque, McGinnis plaide dans son étude pour la centralité de ce thème dans l'oeuvre baudelairienne. Paris, Bélin, 1994, p. 49-51.

³⁰ Balzac, *op. cit.*, p. 793.

par une promesse de bonheur – «une douceur qui fascine» – il sera emporté ensuite par «un plaisir qui tue». L'homme qui «extravague», qui s'écarte de la voie, pour se frotter à une prostituée se rend en effet coupable d'un crime envers l'ordre moral en même temps qu'il en devient la victime. Le regard qui l'a fait renaître n'est que brûlante illusion car la femme, porteuse des maladies de son métier, lui insufflera tôt ou tard la mort.

Notre hypothèse voulant que la passante décrite dans ce sonnet s'apparente à la prostituée se trouve corroborée par Baudelaire lui-même dans un texte ultérieur. Le chapitre portant sur «Les femmes et les filles» du *Peintre de la vie moderne* (1863) nous livre la description de femmes représentées par Constantin Guys dans ses gravures et ses aquarelles – images qui, selon Baudelaire, tendent à expliquer «la beauté dans la *modernité*», reflétant par là même tout «le fourmillement de la vie humaine» (II, 718). Passant brièvement en revue les femmes appartenant au «meilleur monde», le poète s'attarde ensuite au «monde inférieur» des actrices et des courtisanes. Or, le vocabulaire utilisé pour décrire cette «beauté interlope» (II, 720) fait directement référence à la passante des «Tableaux parisiens», ne laissant plus aucun doute sur la vénalité de ses charmes:

Ici majestueuse, là légère, tantôt svelte, grêle même, tantôt cyclopéenne: tantôt petite et pétillante, tantôt lourde et monumentale. [...] Elle s'avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier [...] Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation. Elle a sa beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelquefois teintée d'une fatigue qui joue la mélancolie. Elle porte le regard à l'horizon, comme la bête de proie; même égarement, même distraction indolente, et aussi, parfois, même fixité d'attention. (II, 720)

La demi-mondaine est élevée ici au rang d'héroïne, voire de déesse des temps modernes. Dans «In der Frühe», Heinrich Heine décrit quelque vingt années avant Baudelaire semblable rencontre entre un poète et une passante. À l'instar de ces «dieux en exil», Luna (déesse romaine de la lune) se retrouve, comme Heine (identifié à Phébus, dieu du soleil et de la poésie), littéralement exilée en plein cœur de Paris:

Auf dem Fauxbourg Saint-Marceau
Lag der Nebel heute Morgen,
Spätherbstnebel, dicht und schwer,
Einer weißen Nacht vergleichbar.

Wandelnd durch die weiße Nacht.
Schaut' ich mir vorübergleiten
Eine weibliche Gestalt.
Die dem Mondenlicht vergleichbar.

Ja, sie war wie Mondenlicht
Leichthinschwebend, zart und zierlich:
Solchen schlanken Gliederbau
Sah ich hier in Frankreich niemals.

War es Luna selbst vielleicht.
Die sich heut bey einem schönen,
Zärtlichen Endymion
Des Quartier Latin verspätet?

Auf dem Heimweg dacht ich nach:
Warum floh' sie meinen Anblick?
Hielt die Göttinn mich vielleicht
Für den Sonnenlenker Phöbus? (II. 81-82)

Même rencontre issue du hasard, même contact strictement optique établi entre l'homme et la femme, même atmosphère onirique née du fugitif, du transitoire. Dans les deux cas, la passante surgit pour marquer le seuil de l'éveil. En effet, tandis que chez Baudelaire, l'apparition de la femme coïncide avec l'éclair annonciateur de la nuit et la renaissance du poète, chez Heine, la transition se fait de la nuit vers la lumière crépusculaire. La passante heinienne semble elle aussi flotter («vorübergleiten», «leichthinschwebend») avant de fuir le regard du poète et s'estomper ainsi qu'elle était apparue, laissant le poète à ses réflexions. Or cette déesse, figure évanescence sortie de la brume au matin, à l'heure où point le jour, émerge avant tout des pavés de la métropole parisienne. La blancheur de l'aube n'a en effet rien d'une description bucolique mais rend bien plutôt l'atmosphère «dénaturée» de la grande ville. Ainsi la lueur des réverbères pare la femme d'un fard étrange qui l'idéalise et la révèle comme image irréaliste, divine – phénomène si bien cerné par Balzac dans *Ferragus*:

Il se rencontre dans Paris des effets de nuit singuliers, bizarres, inconcevables. Ceux-là seulement qui se sont amusés à les observer savent combien la femme y devient fantastique à la brune. Tantôt la créature que vous y suivez, par hasard ou à dessein, vous paraît svelte; tantôt le bas, s'il

est bien blanc, vous fait croire à des jambes fines et élégantes: puis la taille, quoique enveloppée d'un châle, d'une pelisse, se révèle jeune et voluptueuse dans l'ombre: enfin les clartés incertaines d'une boutique ou d'un réverbère donnent à l'inconnue un éclat fugitif, presque toujours trompeur, qui réveille, allume l'imagination et la lance au-delà du vrai. Les sens s'émeuvent alors, tout se colore et s'anime: la femme prend un aspect tout nouveau: son corps s'embellit: par moments ce n'est plus une femme, c'est un démon, un feu follet...³¹

Parmi les poèmes du recueil «Verschiedene» qui firent le plus scandale³², le tryptique «Diana» raconte sur un ton badin la rencontre du poète avec une de ces «beautés interlopes» typiquement parisiennes. Contrairement à «In der Frühe» où la déesse relevait plutôt d'un Pierrot féminin aux allures virginales, la Diane qui se trouve évoquée ici appartient sans conteste au demi-monde: elle peut même se vanter d'en être «la plus grande dame», ou plus prosaïquement, d'en être la valeur marchande la plus élevée:

Jetzt ist sie die größte Dame
Im Faubourg Saint-Denis;
Sie kostet dem kleinen Sir William
Schon dreyzehntausend Louis. (II, 42)

De toutes les divinités, Heine ne choisit pas la moindre: Diane ou Artémis, déesse de la lune et de la chasse. Tandis que son caractère notoirement vindicatif et cruel est bien rendu dans le poème qui suit, Heine s'amuse à camper une prostituée dans le rôle d'une déesse reconnue également comme étant chaste et vierge. Monumentale telle une statue de la préhistoire toute en poitrine, Diana impose à l'homme un corps dont il peut tirer d'innombrables jouissances, au prix toutefois de son âme:

Diese schönen Gliedmassen
Kolossaler Weiblichkeit
Sind jetzt, ohne Widerstreit,
Meinen Wünschen überlassen.

Wär' ich, leidenschaftentzügelt,

³¹ Balzac, *op. cit.*, p. 797.

³² «Die durch die „Verschiedenen“ ausgelöste Empörung stößt sich besonders an diesem Gedicht [Diana I], das auch dem Darmstädter Zensor [...] unangenehm auffällt.» (DHA II, 468)

Eigenkräftig ihr genaht.
Ich bereu' te solche That!
Ja, sie hätte mich geprügelt.

Welcher Busen, Hals und Kehle!
(Höher seh' ich nicht genau.)
Eh' ich ihr mich anvertrau.
Gott empfehl' ich meine Seele. (II. 42)

Aussi bien dans sa représentation picturale chez Constantin Guys, que littéraire chez Baudelaire et Heine, la prostituée répond à un nouvel idéal esthétique. Arrière les descriptions larmoyantes à la Eugène Sue servant un quelconque projet humanitaire et visant à éveiller le public-lecteur aux misères des courtisanes: ce ne sont maintenant que splendeurs auxquelles on s'attarde, dans ce que l'on pourrait appeler le règne de «la prostituée triomphante»³³. L'historien Louis Chevalier note, en effet, à partir du Second Empire un changement marqué du statut de la prostituée aussi bien dans le discours des spécialistes – c'est-à-dire du corps médical et policier – que dans le discours littéraire. En plus de constater cette modification dans «l'image des faits», Chevalier ajoute prudemment que les faits eux-mêmes se sont «sans doute aussi» modifiés. Or, il est entendu que son étude se consacre à la *représentation* de la prostituée et que cette même étude ne peut donc prétendre à en révéler sans l'ombre d'un doute la réalité historique. Ce que cette étude dévoile cependant sans équivoque est le changement de mentalité face à la prostituée, et, si l'on ne peut aujourd'hui s'assurer de l'authenticité historique d'une telle figure, force est de constater que cette image cadre bien avec l'idéal esthétique et les fantasmes de l'homme moderne: «la prostitution parisienne entière, et d'abord celle des rues, change de visage. [...] Une prostitution bien lavée, bien parée. Une prostitution en beauté. Dans la recherche des causes, le thème de la misère s'efface devant "la coquetterie, la paresse, la gourmandise – et le reste".»³⁴

³³Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 80. Notons que pour illustrer le type de la «prostituée triomphante», Chevalier extrait du chapitre «Les femmes et les filles» du *Peintre de la vie moderne* le même portrait de femme cité plus haut.

³⁴*Ibid.*

Dans «Éloge du maquillage», chapitre précédant «Les Femmes et les filles», Baudelaire élabore son concept de beauté moderne qui consiste toujours en une fusion de l'éternel et du contingent. Inversant le principe né des Lumières du «bon sauvage» que la société corrompt, Baudelaire, en disciple incontesté du divin Marquis³⁵, voit dans la nature le théâtre de la cruauté et du vice que la civilisation – défenderesse de l'ordre et de la vertu – s'empresse d'envelopper, de «parer»:

Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée [...] Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. (II, 715-716)

Ainsi, la femme *naturelle* – la même qui, lorsqu'elle a faim et soif, veut manger et boire, lorsqu'en rut, veut être foutue – est abominable (I, 677) et ne peut souhaiter échapper à cet état abject que par les artifices dont la civilisation lui offre un vaste éventail. Le monstre revêt de beaux atours, se couvre de fards non pour imiter la nature, mais pour la dépasser: il devient alors le bel objet, l'idole à vénérer. La poudre de riz, par exemple, sans transformer la femme en pur esprit, la tirera du moins de son état de pur animal, et la rapprochera de la statue, d'un corps divin:

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle: il faut qu'elle étonne, qu'elle charme: idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les coeurs et frapper les esprits. (II, 716-717)

³⁵ Il n'est qu'à mettre en parallèle les deux écrivains pour saisir le lien étroit qui unit Baudelaire à Sade. D'abord, un court extrait des enseignements de Dolmancé à Eugénie tiré de *La Philosophie dans le boudoir*: «Ah! croyons-le, croyons-le, Eugénie, la nature, notre mère à tous, ne nous parle jamais que de nous; rien n'est égoïste comme sa voix, et ce que nous y reconnaissons de plus clair est l'immuable et saint conseil qu'elle nous donne de nous délecter, n'importe aux dépens de qui.» (Sade, vol. III de *Oeuvres*, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990, p. 68), puis Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*: «C'est la philosophie (je parle de la bonne), c'est la religion qui nous ordonne de nourrir des parents pauvres et infirmes. La nature (qui n'est pas autre chose que la voix de notre intérêt) nous commande de les assommer.» (II, 715) Sade pousse cependant encore plus loin le renversement des valeurs en admettant la cruauté, inséparable de l'état de nature, non point comme un vice mais comme la vertu des plus forts. Voir aussi: Georges Blin, *Le sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

Dans son étude, *Topographien der Geschlechter*, Sigrid Weigel se penche sur les différentes images où féminité et ville s'entrecroisent pour en dégager trois tendances. D'abord viennent les mythes anciens racontant la fondation d'une ville. Au commencement s'effectue l'érection d'un rempart autour de la *polis* dans un but de protection. Telle la nature sauvage maintenue à l'extérieur des remparts, l'élément féminin associé à la sauvagerie et au chaos sera repoussé au-delà des portes de la ville, tandis que l'image domestiquée de la femme restera à l'intérieur des murs. Afin de sceller symboliquement la scission entre nature et culture, entre sphères féminine et masculine, on verra souvent un héros mettre hors d'état de nuire un monstre (dragon, sphinx, hydre) menaçant l'ordre nouvellement établi – ultime triomphe de la civilisation sur la sauvagerie. Contrairement à ce héros qui se meut de l'intérieur des murs vers le dehors et agit en sujet «se pos[ant] concrètement à travers des projets comme une transcendance»³⁶, le sort de la femme – «lebendig Begrabene»³⁷ – se réduit à la fixité de l'objet voué à l'immanence.

Weigel s'attarde ensuite aux personnifications féminines, aux allégories de la ville particulièrement populaires dans la tradition chrétienne et dans la littérature médiévale. Ces prosopopées recourent aux images «civilisées», garantes de l'ordre, telle la Vierge Marie. Ouvrant une parenthèse sur la forme que prend l'allégorie féminine, Weigel tient à souligner le caractère figé de telles images: la femme devenue pur signifiant sert des fins autres que les siennes propres et se voit refuser un statut de sujet historique:

Das allegorische Bild ist entsinnlicht und entlebendigt; denn es verweist gerade nicht auf eine konkrete Frau, um statt dessen etwas anderes vor- und darzustellen. Insofern ist die allegorische Personifikation im Bild der Frau an die Verdrängung der Frau als Subjekt aus der Geschichte gebunden.³⁸

³⁶ Simone de Beauvoir, *Les faits et les mythes*, vol. I de *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1976, p. 31.

³⁷ Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1990, p. 159.

³⁸ *Ibid.*, p. 170.

Le côté démoniaque et sauvage associé à la nature féminine, relégué au-delà des remparts de la ville dans les mythes de fondation, resurgit toutefois avec l'apparition de la grande ville, de la métropole – troisième catégorie d'images analysées. L'expansion de la cité se produisant à un rythme effréné – «plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel» (I, 85) –, les frontières tracées pour délimiter la dichotomie entre le dedans et le dehors, à quoi correspond le sauvage et le civilisé, deviennent de plus en plus floues. L'enceinte n'arrive plus à contenir une métropole fourmillante; elle s'effrite, laissant ainsi s'infiltrer la sauvagerie. La grande ville de l'époque moderne apparaît ici avec tout son réseau de labyrinthes incontrôlables, peuplés de marginaux tapis dans l'ombre et guettant leur proie. Selon Weigel, le sujet moderne, personnifié par le type du flâneur, se promène à travers la ville comme à travers un corps. Or, ce corps représente le lieu de l'*Autre* – «der Ort des Anderen» – en rapport avec lequel le flâneur tente de se définir, mais *au sein* duquel il risque chaque fois sa propre perte. On l'aura deviné, ce rapport au corps urbain, cette errance apparemment sans but à travers «les entrailles» de la ville, aboutit à une rencontre avec la figure première de l'altérité: la femme. Weigel distingue cependant l'utilisation purement allégorique de l'image de la femme d'un traitement dit «analogique»: tandis que l'ancien règne des allégories tendait à une domestication et à une pétrification de la femme, l'époque moderne fabrique un tissu de correspondances entre l'expérience urbaine et le corps féminin où ce dernier est représenté de façon plus subtile parce que l'époque moderne en accueille également la composante «sauvage». La représentation du corps féminin dans la métropole oscille donc sans cesse entre deux pôles: la mère et la putain, le refuge et la séduction. Ainsi, le modèle des mythes anciens est récupéré mais le dragon est maintenant au cœur de la cité et la victoire du héros n'est plus assurée comme avant.

Se servant, par exemple, d'œuvres d'Italo Calvino, de Paul Nizon et de Walter Benjamin, Weigel illustre comment le protagoniste masculin affirme sa subjectivité, à l'instar du héros de l'Antiquité, en prenant possession du corps de l'*Autre*. Dans ces textes, le héros masculin moderne devient auteur pour mieux s'emparer de la voix de l'*Autre*. En conclusion, Weigel reconnaît à l'emploi moderne de la figure allégorique une fonction nouvelle parmi les possibilités du discours, permettant de passer de l'image figée de l'*Autre* à un langage de l'*Autre* dans l'écriture:

Es [das Weibliche] ist aber vom erstarrten *Bild* in den Status der *Schrift* übergegangen. Bedeutet Allegorie etymologisch soviel wie «anders sprechen» [...], so führt die skizzierte Entwicklung dazu, daß die Allegorie nun nicht mehr eine Redeweise ist, die sich ein erstarrtes Bild des Anderen zunutze macht, sondern daß sie zu einer Rede *des Anderen* wird.³⁹

Or, toute la thèse d'une supposée «topographie des sexes» – d'où le titre de l'ouvrage – repose sur la constatation d'un tel mouvement de l'image vers une matérialité de l'écriture où viendraient s'inscrire des lieux (topos) spécifiquement masculins et/ ou féminins. Le but premier de Weigel – assez abstrus d'ailleurs – est d'élaborer une dialectique de la raison (Dialektik der Aufklärung) spécifiquement féminine qui consisterait en l'introduction de cette dimension «topographique» dans la pensée dialectique. Pour ce faire, Weigel aura recours au concept benjaminien d'images dialectiques. «in denen historische Konstellationen, auch die der weiblichen Subjektgeschichte, in ihrem Widerspruchsgehalt gelesen werden können.»⁴⁰ Cependant, les théories avancées par Weigel apparaissent elles aussi avec tout leur lot de contradictions (Widerspruchsgehalt). D'abord, la modernité transforme le féminin en lui octroyant un nouveau statut: le féminin ne serait plus le signifiant pétrifié, mais ferait corps avec le texte. À partir de ces images dialectiques, une histoire de la subjectivité féminine (weibliche Subjektgeschichte) pourrait être dégagée. Si on veut. Or, si ce traitement du féminin est perçu comme innovateur et positif, il est constamment miné par le fait que toute référence à un quelconque sujet historique féminin apparaît comme une impossibilité – vérité qui frise le truisme tant elle semble évidente vu l'insistance avec laquelle Weigel tient à la souligner:

Wenn in der Form der allegorischen Personifikation die Entleerung des Frauenbilds zum Zeichenkörper der Domestizierung und Versteinerung der Frau einherging, dann referiert die moderne Allegorie des Weiblichen auf dessen wilde oder zumindest ambivalente Anteile, daß heißt auf Natur bzw. weibliche Natur. Gemeinsam ist beiden, daß die Weiblichkeitsimagines nicht

³⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

auf ein weibliches Subjekt verweisen: denn auch in der modernen allegorischen Form ist das Weibliche enthistorisiert und entindividualisiert.⁴¹

S'il nous semble nécessaire d'abonder dans le sens de Weigel quant à l'évacuation d'une dimension individuelle et historique de la femme en tant que sujet, nous argumenterons toutefois en faveur d'un sujet bel et bien féminin s'insérant dans la poétique de Baudelaire et de Heine – l'emploi du mot sujet étant pris ici dans le sens où l'entend Octavio Paz quand il souligne la transfiguration de l'expérience érotique en une expérience amoureuse élevant simultanément l'objet érotique au rang de «sujet libre et unique»⁴². Il convient cependant de préciser que, autant dans l'univers heinien que baudelairien, ce passage de la femme au statut de sujet est rendu possible à l'intérieur même du domaine érotique. En effet, si la critique a su identifier certains cycles rattachés à des femmes spécifiques dans la vie de Baudelaire (Jeanne Duval, Mme Sabatier, Marie Daubrun, etc.), cette même critique veille aujourd'hui à ne pas surévaluer la dimension biographique d'une poésie où la femme, bien que sujet, n'a sans doute rien d'unique. Symptomatique de cet état de fait est, par exemple, la dénomination de chaque cycle baudelairien par un terme englobant un *type* de relation («cycle de Jeanne ou de l'amour charnel», «cycle de Mme Sabatier ou de l'amour spirituel», «cycle des héroïnes secondaires») derrière lequel s'estompe l'individu, la femme inspiratrice d'un tel type. De la même façon, les femmes explicitement nommées dans le recueil «Verschiedene», c'est-à-dire Seraphine, Emma, Angélique, Diana, etc., se laissent toutes réduire au dénominateur commun du titre qui fait de chacune, une femme parmi «Quelques autres»⁴³. Le lecteur est même presque tenté de substituer le titre de «Verschiedene» pour: «Beliebige» – «n'importe lesquelles» –, l'unicité des femmes représentées en tant que sujets n'étant pas reconnue. Cette non-reconnaissance sera lue par certains comme l'expression d'une misogynie évidente: nous préférons y voir la volonté du poète de profaner l'idéal bourgeois d'un amour entre deux personnes «à part entière». Nous

⁴¹ *Ibid.*, p. 176.

⁴² Paz, *La flamme double...*, p. 35.

⁴³ Ainsi est traduit le titre «Verschiedene» dans une des plus récentes éditions (1998) des *Nouveaux poèmes* de Heine parue chez Gallimard sous la direction de Gerhard Höhn.

retiendrons l'idée que la femme selon Baudelaire et Heine, si elle n'est point unique, présente les qualités toutefois d'un sujet libre aux côtés du poète. Avec les compléments, les nuances et redéfinition qui vont s'imposer, cette idée, en la pressant bien, réserve quelques surprises.

L'image de la femme, sa représentation, traverse chez Heine comme chez Baudelaire une crise au terme de laquelle nous assistons à une véritable percée hors du cadre. La femme ne se laisse plus fixer par l'acte d'écriture (Festschreibung): cet acte lui rend plutôt sa liberté (Freischreibung)⁴⁴. Une critique féministe qui accuse la littérature de réduire la femme à la bidimensionalité d'un signifiant souffre elle-même du plus grand réductionnisme. Nous appréhenderons la femme chez ces deux poètes comme un personnage⁴⁵ aux mille facettes jouant un rôle de premier rang à l'intérieur du discours amoureux qu'ils tiennent respectivement. La femme fascine, subjugue, pétrifie, frappe, poignarde, mord, écorche, crie, hurle, rit, râle, décapite, castré, assassine. Même immobile, monumental «rêve de pierre» (I, 21), la femme nous sourit d'un sourire souverain et retors digne de la Mona Lisa pointant en direction de l'énigme qu'elle pose à l'homme. Par elle, arrive peut-être le bonheur quelquefois, mais par elle éclate toujours déjà la catastrophe.

Il nous apparaît plus prometteur de lever momentanément le débat entourant le rôle qui est dévolu à la femme, en reconnaissant que l'ordre à l'intérieur duquel elle évolue se trouve comme délesté, allégé, de l'épineuse dichotomie opposant le sujet à l'objet. Cet ordre

⁴⁴ Dans *Florentinische Nächte*, le narrateur Maximilian, appelé à décrire la beauté des Parisiennes, exprime l'impossibilité et même la futilité d'un tel projet. La beauté moderne, fugitive, toujours en mouvement, ne se laisse plus arrêter sur une image figée: «Sind ihre Gesichter schön? Auch dieses wäre schwierig zu ermitteln. Denn alle ihre Gesichtszüge sind in beständiger Bewegung, jede Pariserinn hat tausend Gesichter, eins lachender, geistreicher, holdseliger als das andere, und setzt denjenigen in Verlegenheit, der darunter das schönste Gesicht auswählen oder gar das wahre Gesicht errathen will. [...] Es giebt Leute, welche glauben, sie könnten den Schmetterling ganz genau betrachten, wenn sie ihn mit einer Nadel aufs Papier festgestochen haben. Das ist eben so thöricht wie grausam. Der angeheftete, ruhige Schmetterling ist kein Schmetterling mehr. Den Schmetterling muß man betrachten wenn er um die Blumen gaukelt...» (V, 237)

⁴⁵ Gérard Froidevaux, cherchant à cerner le concept du beau moderne tel que défini par Baudelaire lui-même, aboutit à l'expression de «représentation du présent» tirée du *Peintre de la vie moderne* et note comment Baudelaire l'utilise en faisant référence au monde du théâtre. Représenter voudrait dire mettre en scène, donner en spectacle: «[la représentation] rend présent et fait vivre un objet qui, en dehors de la représentation-idéalisation, demeure lettre morte.» (*Baudelaire: Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989, p. 16) C'est dans cette optique de mise en scène que doit être compris le choix du terme «personnage».

à considérer n'est autre que celui de la séduction. Le jeu de la séduction confère à la femme – sa plus grande complice – une puissance qui inquiète et menace depuis toujours:

Pour toutes les orthodoxies elle [la séduction] continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes [...]. Tout discours est menacé par cette soudaine réversibilité ou absorption dans ses propres signes, sans trace de sens. C'est pourquoi toutes les disciplines, qui ont pour axiome la cohérence et la finalité de leur discours, ne peuvent que l'exorciser. C'est là où séduction et féminité se confondent, se sont toujours confondues. Toute masculinité a toujours été hantée par cette soudaine réversibilité dans le féminin. Séduction et féminité sont inéluctables comme le revers même du sexe, du sens, du pouvoir.⁴⁶

Jean Baudrillard comprend la séduction comme un phénomène de culture placé sous le signe du rituel et de l'artifice. Par le jeu de la séduction – jeu aux règles définies mais secrètes –, l'homme et la femme entrent dans l'univers symbolique. Ici, le jeu prime, l'apparence triomphe. La séduction s'exprime d'abord par la suspension, le report infini vers un ailleurs. Elle n'a que faire du monde réel où l'éthique bourgeoise de la production détermine toute personne et toute chose en termes de finalité et de capital. Tel Paz, opposant sexualité à érotisme, nature à culture et ainsi de suite, Baudrillard établit des catégories opposant production à séduction, éthique à esthétique. Ainsi, tandis que la sexualité revêt un aspect linéaire, en ce qu'elle est orientée vers la (re)production comme fin, la sphère érotique ne recherche pas l'achèvement du plaisir ou du désir mais interrompt plutôt cette course à l'assouvissement, selon sa dynamique du retour et de la surenchère, du *renversement* – d'où l'inadéquation, selon Baudrillard, de l'opposition binaire sujet-objet:

Est-ce de séduire, ou d'être séduit, qui est séduisant? Mais être séduit est bien encore la meilleure façon de séduire. C'est une strophe sans fin. Pas plus qu'il n'y a d'actif ou de passif dans la séduction, il n'y a de sujet ou d'objet, ni d'intérieur ou d'extérieur: elle joue sur les deux versants, et nulle limite ne les sépare. Nul, s'il n'est séduit, ne séduira les autres.⁴⁷

⁴⁶ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, p. 8.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 110.

Entendons-nous: Baudrillard ne nie pas l'oppression subie par les femmes au cours de l'histoire: il reconnaît d'ailleurs qu'elles ont été dépossédées «[d]e leur corps, oui, de leur plaisir, de leur désir et de leurs droits»⁴⁸. Mais là où la lutte féministe se leurre, selon lui, c'est dans ses prétentions au pouvoir et à la jouissance. Refusant le diktat freudien selon lequel l'anatomie serait le destin, un certain féminisme – Baudrillard ne cite en fait que Luce Irigaray – a cru bon de développer comme alternative une «parole de femme» qui, paradoxalement, s'avère parole de jouissance purement anatomique. Or, tandis que la jouissance demeure dans le mode linéaire de la production et du pouvoir, la séduction, elle, offre à la femme la seule révolution possible pour se sortir de sa situation de double contrainte car «seule la séduction s'oppose radicalement à l'anatomie comme destin. Seule la séduction brise la sexualisation distinctive des corps et l'économie phallique inéluctable qui en résulte.»⁴⁹ La femme, plutôt que de tenter de «subvertir les systèmes par leur infrastructure»⁵⁰, devrait user de séduction, afin de se découvrir l'ultime puissance de *réversion*, puissance menaçant d'effondrement l'ordre établi:

La stratégie de la séduction est celle du leurre. Elle guette ainsi toutes choses qui tendent à se confondre avec leur propre réalité. Il y a là ressource d'une fabuleuse puissance. Car si la production ne sait que produire des objets, des signes réels, et en obtient quelque pouvoir, la séduction, elle, ne produit que du leurre, et elle en obtient tous les pouvoirs, dont celui de renvoyer la production et la réalité à son leurre fondamental.⁵¹

Même Jean-Paul Sartre, pourtant lucide commentateur, tait ou plutôt méconnaît totalement l'ampleur du phénomène de séduction à l'oeuvre dans l'érotique baudelairienne. Comme le faisait déjà remarquer Georges Blin un an après la parution de l'essai sartrien, «on [le lecteur] s'y sent constamment déporté du terrain neutre de l'explication vers le plan du

⁴⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹ *Ibid.*, p. 97.

reproche ou de l'accusation.»⁵² Ainsi, Sartre «dénonce»⁵³ -t-il (c'est le mot qu'il emploie) l'état de tension constant auquel se soumet volontairement le poète qui «a choisi de trouver sa volupté dans l'inassouvissement plutôt que dans la possession.»⁵⁴ Et Sartre d'en remettre en imposant naïvement ce qu'il appelle «le plaisir normal» où l'«on jouit de l'objet et l'on s'oublie»⁵⁵. Justement, Baudelaire, crispé comme un extravagant, a cherché son plaisir ailleurs que dans la consommation. Dans ce jeu de la séduction, notamment, qui – Baudrillard nous en rappelle l'origine étymologique – «am[è]n[e] à l'écart, détourn[e] de sa voie»⁵⁶ celui qui s'y prête.

La passante invite le poète à la posséder mais à distance: si contact il y a, alors celui-ci sera strictement visuel. La femme qui passe apparaît pour disparaître aussitôt: elle n'est que «l'éclipse d'une présence»⁵⁷, la figure de l'absence dans la présence. Le poète la voit et cligne des yeux: est-elle vraiment là? a-t-elle jamais été là? L'incertitude le rend fou, fou d'elle. En fait, cette incertitude dans laquelle le plonge le phénomène de séduction est synonyme de défaillance: «Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance.»⁵⁸ Cette oscillation, ce clignotement hypnotique entre l'absence et la présence sont bien rendus dans le vingt-troisième poème de *Neuer Frühling*:

Wie des Mondes Abbild zittert
In den wilden Meereswogen,
Und er selber still und sicher
Wandelt an dem Himmelsbogen:

⁵² Blin, *Le sadisme...* p. 123.

⁵³ Sartre, *Baudelaire...* p. 174: «De la même façon, le goût pour les voluptés retenues que nous dénonçons chez lui...». (C'est nous qui soulignons)

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁶ Baudrillard, *De la séduction...* p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 113.

Also wandelst du, Geliebte.
Still und sicher, und es zittert
Nur dein Abbild mir im Herzen.
Weil mein eignes Herz erschüttert. (II, 21)

Tandis que la lune passe tranquillement dans le firmament, son image reflétée dans les eaux de la mer se transforme pour devenir tremblante et fragile. De la même façon que la lune à qui elle est une fois de plus comparée, l'aimée s'avance et passe. Or, tandis qu'elle demeure souveraine – «still und sicher» – l'image qu'elle projette est d'une extrême fragilité. Son image, en fait, reflète le cœur qui la reçoit en tremblant – un cœur qui s'est laissé séduire. La séductrice fait littéralement miroiter ses charmes et ce jeu de scintillement la rend à jamais insaisissable. Le cœur du poète acceptera les règles du jeu et se laissera défaillir. À son tour, si la femme séduit, c'est par les multiples failles qu'elle donne à voir, des failles qui doivent être interprétées comme autant de pièges. Plutôt que de confronter l'autre à notre force,

la stratégie (?) de la séduction consiste à amener l'autre sur le terrain de votre défaillance, qui sera aussi la sienne. Défaillance calculée, défaillance incalculable: défi à l'autre de venir s'y prendre. Faille ou défaillance: le parfum de la panthère n'est-il pas lui-même une faille, un gouffre dont les animaux s'approchent par vertige? En fait, la panthère au parfum mythique n'est que l'épicentre de la mort, et c'est de cette faille que viennent les effluves subtils.⁵⁹

La passante baudelairienne tangue sur la crête d'une vague qui, à tout moment, menace de verser dans le plaisir ou dans la mort. De plus, son attitude mélancolique ne parle que de perte («en grand deuil, douleur majestueuse») passée ou à venir. Quant à la Séléne heinienne, elle séduit par son aura fantomatique, sa pâleur morbide. L'ultime séduction – est-il nécessaire de le souligner – prend souvent le visage de la mort(e).

Le parfum qu'exhale la panthère laisserait donc pressentir le gouffre où est entraîné sans retour l'être séduit. Ce même parfum s'insinuerait dans une «stratégie de la parure»⁶⁰

⁵⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 122.

dont use l'animal avec le désir instinctif de ritualiser, de théâtraliser le rapport à l'autre. Or les effluves subtils de la panthère rappellent étrangement l'«air subtil» que dégage la femme animalisée chez Baudelaire, poète par excellence des plaisirs olfactifs. C'est ainsi qu'en caressant son chat, le poète s'imagine cajoler sa femme:

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard.

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum
Nagent autour de son corps brun. (I, 35)

Par son regard et son odeur, la femme féline prend au piège. Elle sait que le jeu de la séduction tient les deux parties en haleine parce qu'il repose sur l'imminence d'un danger, d'une catastrophe. Le piège tendu menace et enchante à la fois: bref, il déstabilise et affaiblit celui qui s'y laisse prendre, victime d'un vertige. La séductrice exerce ainsi une puissante fascination sur l'être qu'elle séduit tandis qu'à son tour, cet être se laisse sciemment subjugué en acceptant les termes du pacte qui les lie l'un à l'autre. Ce pacte doit cependant demeurer implicite: si le secret est descellé, alors le charme aussi sera rompu. Ainsi va la règle.

De son «dangereux parfum» à son regard perçant, tous les charmes de la femme, son arsenal de pièges apparaissent parfois dans toute leur létalité. Ainsi, dans «Le poison», le regard et la morsure se révèlent des drogues plus puissantes que le vin et l'opium. Le jeu de la séductrice, «bête implacable et cruelle» (I, 27), est un échange symbolique dont le péril est bien réel pour l'homme qui s'y expose:

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux.
[...]

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes.
Allonge l'illimité.
[...]

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts.

Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord.
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords.
Et, charriant le vertige.
La roule défaillante aux rives de la mort! (I, 48-49)

Dans la séduction, tout est suspens, désir avant toute chose. Plutôt que d'assouvir celui-ci, la séduction s'amuse en effet à l'exacerber. Là où il y a *apparence* de désir, la séduction instaure son jeu, jusqu'à tromper parfois et à porter à la surenchère un désir même absent. D'un côté, la séduction tend les mains en offrande pour mieux les retirer ensuite, son geste profilant une «esthétique de la disparition»⁶¹ qui annule tout espoir de possession et fait de l'état de tension une fin en soi. Ainsi, la séduction relève de l'esthétique et, en tant que rituel, ne remplit aucune fonction, n'est d'aucune utilité. Bien qu'amour et séduction ne s'excluent pas mutuellement, elles demeurent des sphères indépendantes l'une de l'autre: l'expérience amoureuse fondée sur l'authenticité de sentiments accuse profondeur et gravité, tandis que le jeu de la séduction demeure pour sa part tout en superficialité, sur «l'horizon sacré des apparences»⁶².

Cherchant lui aussi à souligner l'animalité de la femme, sa tendance au rituel, Baudrillard établit une comparaison entre le parfum de la panthère et le fard de la femme, s'appuyant justement sur l'«Éloge du maquillage» de Baudelaire, cité plus haut. Nous l'avons vu déjà, l'art de transcender la nature et, par là, de diviniser la beauté y est encensé. Baudelaire explique également comment le maquillage appliqué sur les joues et autour de l'oeil encadre et transforme le visage féminin en pure représentation:

Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive: ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'oeil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini: le rouge, qui enflamme

⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

⁶² *Ibid.*, p. 75.

la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. (II, 717)

Or, ce visage de prêtresse est celui-là même de la courtisane, figure de l'excès par excellence. Retraçant la préhistoire de l'amour en Occident, Octavio Paz situe la naissance du premier art d'aimer dans les grandes villes où la femme, sous la figure de la patricienne et de la courtisane, de pur objet érotique qu'elle était «commença à se convertir en sujet»⁶³. Ce nouveau statut lui permit d'accéder à une certaine liberté, celle du moins de disposer de son corps et de son âme pour s'affranchir quelque peu des contingences sociales et de la morale. Si cette liberté de mœurs a été perçue par certains comme un mal nécessaire au maintien de l'ordre, ces mêmes témoins ont exprimé simultanément leur crainte face à l'ampleur qu'elle peut atteindre et à la menace qu'elle représentera alors. Ainsi, si le discours réglementariste de la première moitié du XIX^e siècle affirme que «les prostituées sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices»⁶⁴, l'absolue nécessité d'un contrôle serré du monde prostitutionnel est également soulignée. Même le plus vieux et le plus vil métier du monde n'est pas sot: la prostitution canalise, contre rémunération, les débordements de l'instinct sexuel. En cela, elle dépasse la sexualité, la parant de mille artifices qui donnent ainsi l'illusion d'une rencontre amoureuse entre deux êtres. Un regard plus pragmatique ne ferait voir dans cette rencontre que la perspective d'un échange – biens et services – purement hygiénique. Or, le rapport commercial qui réunit la prostituée et son client n'est jamais anodin et marque une transgression qui peut s'avérer lourde de conséquences. Un des multiples visages de l'érotisme, la prostitution porte en elle une double menace de subversion que toute société soucieuse de son maintien s'empressera d'endiguer. Le couple prostitutionnel transgresse premièrement les lois sociales du mariage et de la procréation: seul est vécu et valorisé le plaisir des sens. Mais la véritable menace réside dans l'éventuelle insertion sociale de la

⁶³ Paz, *La flamme double...*, p. 54.

⁶⁴ Docteur Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* cité dans Alain Corbin, *Les filles de noce: Misère sexuelle et prostitution (19^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1978, p. 15.

prostituée: celle qui décide de «se ranger» fait pénétrer le vice dans la bonne société et en contamine les mœurs et les corps: «Elles *rentrent dans le monde* [...] elles nous entourent... elles pénètrent dans nos maisons, dans nos intérieurs»⁶⁵. Chassez le naturel, il revient au galop. La prostituée représente bien «la sauvagerie dans la civilisation» et il convient d'éviter à tout prix le débordement de cet égotisme séminal. Le contrôle serré que tentera d'exercer le système réglementariste sur le corps prostitutionnel, à rapprocher du concept de panoptisme chez Foucault⁶⁶, n'empêchera pas toutefois l'activité littéraire de s'emparer du thème de la femme excessive, qu'illustre bien la prostituée, et de l'exploiter pour répondre aux craintes et nourrir les fantasmes de l'homme moderne.

L'histoire des mentalités nous livre en effet un portrait de la prostituée qu'une tendance naturelle au débordement déterminerait en profondeur. Gourmandise, oisiveté, immaturité, instabilité, imprévoyance, déviance sexuelle, c'est-à-dire tribadisme, sont les travers qui caractérisent la prostituée comme autant de stigmates. Le désordre et l'excès qu'elle endosse jusque dans sa chair font irrémédiablement outrage aux valeurs de la bourgeoisie montante. Dans son poème «Ein Weib», Heine nous présente le portrait d'une femme vivant en-dehors de l'ordre établi. Cette créature ne peut en effet inspirer à un public bourgeois qu'indignation et mépris car, non seulement elle encourage par son rire la malhonnêteté de son brigand de compagnon, mais elle continue de rire après qu'on l'ait arrêté et pendu:

Sie hatten sich beide so herzlich lieb,
Spitzbübin war sie, er war ein Dieb.
Wenn er Schelmenstreiche machte,
Sie warf sich auf's Bett und lachte.

Der Tag verging in Freud und Lust,
Des Nachts lag sie an seiner Brust.
Als man in's Gefängniß ihn brachte,
Sie stand am Fenster und lachte.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁶ Corbin note trois «principes essentiels» dans l'élaboration du système réglementariste: d'abord, la création d'un milieu clos qui doit, en second lieu, être étroitement surveillé par l'administration policière. Finalement, à l'intérieur même des «maisons closes» doit régner une hiérarchie et un cloisonnement bien définis afin d'en faciliter le contrôle. *Ibid.*, p. 24-25.

Er ließ ihr sagen: O komm zu mir.
Ich sehne mich so sehr nach dir.
Ich rufe nach dir, ich schmachte –
Sie schüttelt' das Haupt und lachte.

Um sechs des Morgens ward er gehenkt.
Um sieben ward er in's Grab gesenkt:
Sie aber schon um achte
Trank rothen Wein und lachte. (II, 75)

Figure de l'insouciance et de l'excès, elle refuse toute contrainte, ne vit que du moment et se rit littéralement des moindres conventions qui dictent, même à une friponne, de ressentir une certaine tristesse en pareilles circonstances. Chaque strophe se termine sur son rire, «und lachte», un rire qui se veut tout à son image: déplacé, insolent, excessif, débordant d'une énergie vitale sauvage.

Surnommée tour à tour de «mangearde», de «minotaure femelle», de «pieuvre» ou d'«ogresse»⁶⁷, la prostituée est un monstre à l'appétit dévorant, sans cesse inassouvi – véritable menace pour la santé physique, morale et financière de sa clientèle. Dans «Le Crépuscule du soir», le démon de la Prostitution sait délier les cordons de la bourse du travailleur honnête que le vice torture la nuit venue:

Ô soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui
Nous avons travaillé! – C'est le soir qui soulage
[...]
Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.

À travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues:
[...]
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange. (I, 94-95)

⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

S'inspirant de la vie de l'impératrice Messaline, célèbre pour sa vie de débauche et son penchant naturel pour la prostitution, Baudelaire nourrit bien le mythe de la prostituée en tant que femme «sed non satiata», c'est-à-dire insatiable:

Bizarre déité, brune comme les nuits,
[...]
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
Ô démon sans pitié! verse-moi moins de flamme:
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois.

Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine! (I, 28)

Aux paradis artificiels du vin et de l'opium sont encore une fois préférés les charmes corporels de la femme. Usant de sa salive et de ses yeux comme d'une arme magique, elle envoûte le poète qui est forcé d'abdiquer devant l'avidité de la sorcière. Celle qui offre son corps pour le soumettre aux désirs de l'autre attend en retour semblable dévotion: ici, la démarcation entre le sujet et l'objet, voire entre l'homme et la femme, risque de s'annuler au seul profit du plaisir des sens. Se sentant en effet impuissant à assouvir l'appétit de sa maîtresse, le poète implore pitié et exprime même son regret de ne pouvoir se transformer en femme. En effet, seule Proserpine, déesse romaine des Enfers, saurait «briser le courage» de la mégère. En d'autres termes, seule une femme connaît les caresses susceptibles d'assouvir et de mettre à mort les désirs d'une autre femme – d'où le regret ultime du poète de n'être pas femme lui-même.

Dans son analyse d'un rêve baudelairien, Michel Butor interprète l'intérêt marqué du poète pour les «tribaderies» à partir de la dation du conseil judiciaire où il fut décidé de contrôler la folie dépensière de Baudelaire et par le fait même, de le mettre à jamais sous tutelle ou, selon Butor, de le «dévirliser» moralement:

Il n'est plus un homme, il n'est qu'un enfant ou une femme. On lui a retiré sa majorité. Cela ne l'empêche nullement de désirer des femmes, de coucher

avec elles, ou du moins avec l'une d'elles, mais alors il est une femme qui désire une femme. Sous son costume d'homme, il est une lesbienne.⁶⁸

«L'une d'elles» est évidemment Jeanne Duval, l'idole que Baudelaire vénère: cruelle, distante, méprisante, elle représente l'élément fort, viril du couple tandis que le poète, en fidèle adorateur, se trouve en position d'infériorité et, du coup, féminisé. Mais au-delà de la simple opposition de forces dans les jeux de pouvoir, nous préférons de cela ne retenir que l'aspect strictement ludique. Le poète et sa mégère s'engagent tous deux dans un jeu de miroirs et de projections kaléidoscopiques dominé par la réversibilité des signes. Ceux-ci se font et se défont, toujours insaisissables. Ainsi, la femme qui s'amuse à mépriser le poète est en fait son alter ego le plus intime. Quant à l'impuissance du poète à satisfaire les besoins insatiables de sa maîtresse, elle s'explique en partie par la retenue à laquelle le dandy s'oblige. À l'instar de Sartre, nous nous garderons de voir dans cette impuissance les symptômes d'une quelconque homosexualité latente que certains verraient révélée dans l'attitude misogyne du poète. Baudelaire aime provoquer, transgresser l'ordre et joue à semer la confusion dans ses rapports avec l'autre sexe. Toujours, il désire être perçu comme un autre: «Chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiant, inoffensif comme une victime, il ne me déplairait pas de passer pour un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin.» (I, 185)

Caractéristique de cet esprit ludique est son désir, exprimé dans son *Salon de 1846*, de réunir en un «musée de l'amour» des représentations picturales de sujets amoureux. Pour exemplifier son choix éclectique, Baudelaire fait référence à une lithographie de Tassaert qui résume la «forme ironique et alternative, qui brise la référence du sexe»⁶⁹: «Un jeune homme déguisé en femme et sa maîtresse habillée en homme sont assis à côté l'un de l'autre, sur un *sopha*, – le *sopha* que vous savez, le *sopha* de l'hôtel garni et du cabinet particulier. La jeune femme veut relever les jupes de son amant.» (II, 444) Mais, à l'instar de Dolf Oehler, il convient de ne pas prendre cette référence iconographique trop à la légère, si l'on veut bien

⁶⁸ Michel Butor, *Histoire extraordinaire: Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1961, p. 73.

⁶⁹ Baudrillard, *De la séduction...*, p. 35.

sentir se profiler, à l'intérieur même du jeu, toute la charge révolutionnaire d'un discours amoureux qui naît à la modernité:

Baudelaire verschweigt die Legende zu diesem Motiv: «Ne fais donc pas la cruelle!» sagt die als Mann verkleidete Geliebte zu ihrem verweiblichten Freund. Das lateinische Meursius-Zitat, das Baudelaire als Fußnote unter seine Beschreibung des Bildes setzt, ohne daß es die Pointe erklären könnte, täuscht nicht über die Modernität des Sujets hinweg – und die ist gewagt genug: [...] daß die moderne Frau sich gleichsam über Nacht in ein aktives «männliches» Wesen verwandeln und den Mann mit ihren Wünschen und Forderungen in Verlegenheit bringen könnte. Tassaerts Frivolität ist also für Baudelaire weit mehr als eine humorvolle Anzüglichkeit, nämlich ein Anhaltspunkt für die Vorstellbarkeit einer Revolutionierung der Geschlechterbeziehungen, vielleicht gar das Versprechen einer solchen.⁷⁰

Au-delà du refus que la prostituée affiche à l'égard des conventions sociales, la lesbienne tient une position radicale où le refus, poussé au plus loin, détermine jusqu'à l'orientation sexuelle. Si sa soeur, la prostituée, est l'allégorie de la modernité avec son corps-marchandise, alors la lesbienne est la véritable héroïne d'une modernité qu'elle contrecarre en refusant la logique de progrès. Ainsi, Christine Buci-Glucksmann reconnaît une parenté entre la lesbienne et la prostituée dans leur protestation «contre l'intériorité dominante de la scène familiale, la réduction de l'amour à la famille et à la grossesse»⁷¹, tout en précisant que la «protestation contre la révolution technique» incarnée par la lesbienne marque le moment où les deux personnages divergent l'un de l'autre. La lesbienne représente une menace bien plus sournoise que la prostituée: en effet, si cette dernière verse dans certains excès, les autorités sont toutefois prêtes à lui reconnaître une certaine utilité hygiénique. La lesbienne, par ailleurs, ne remplit aucune espèce de fonction sociale et se complaît dans une «stérile volupté» (I, 150).

Dans le chapitre de son «Paris des Second Empire bei Baudelaire» portant sur la modernité, Walter Benjamin attribue aux conditions de vie urbaines l'émergence de la lesbienne, comme si l'effervescence de la grande ville tendait à métamorphoser la femme

⁷⁰ Oehler, *Pariser Bilder I...*, p. 250.

⁷¹ Christine Buci-Glucksmann, «Féminité et modernité: Walter Benjamin et l'utopie du féminin», *Walter Benjamin et Paris*, sous la dir. de Heinz Wismann, Paris, Cerf, 1986, p. 413.

en androgyne. Prise dans l'engrenage aliénant du travail, la femme se masculinise et la différence entre les sexes s'aplanit. Benjamin reconnaît aussi une origine st-simonienne à la figure de la lesbienne⁷². En effet, les disciples du «Nouveau Christianisme» élèvent un culte au principe androgyne. Baudelaire, pour sa part, fait de la prostituée d'abord, de la lesbienne ensuite, les idoles d'une religion de l'excès:

Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses.
[...]

Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère:
Tu tires ton pardon de l'excès des baisers.
Reine du doux empire, aimable et noble terre.
[...]

Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel.
Votre religion comme une autre est auguste.
Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel!
Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste? (I, 150-151)

Le reniement des concepts du Bien et du Mal fait ici exception. En effet, Baudelaire tient à ce principe manichéen qu'il cherche sans cesse à transgresser pour mieux aiguillonner ses sens d'une volupté coupable. Ainsi que le rappelle Sartre, «c'est en faisant le Mal consciemment et *par sa conscience dans le Mal* que Baudelaire donne son adhésion au Bien.»⁷³ Dans un poème publié en 1822, mais qui ne sera pas intégré au *Buch der Lieder* vu son contenu provocateur, Heine se rit également de l'Enfer et du Ciel et assume son rôle de renégat et de libertin pour mieux affirmer la beauté et la perfidie de l'aimée comme une nouvelle religion:

Ich glaub` nicht an den Himmel,
Wovon das Pfäfflein spricht;

⁷² Buci-Glucksmann justifie son exploration du «féminin» chez Benjamin par le fait que ce concept du «féminin» représente un point nodal entre l'oeuvre du philosophe et Baudelaire, mais aussi par le fait que le «féminin» représente un des «arcanes de la modernité». Ainsi, le «féminin» permettrait à certaines utopies de se profiler dans l'oeuvre benjaminienne. Notamment, l'utopie anthropologique qui consiste en «l'exploration de cette histoire souterraine du XIX^e siècle, celle de l'androgyne, à travers le saint-simonisme», *ibid.*, p. 405.

⁷³ Sartre, *Baudelaire...*, p. 63-64.

Ich glaub` nur an dein Auge.
Das ist mein Himmelslicht.

Ich glaub` nicht an den Herrgott.
Wovon das Pfäfflein spricht:
Ich glaub` nur an dein Herze.
`nen andern Gott hab` ich nicht.

Ich glaub` nicht an den Bösen.
An Höll` und Höllenschmerz:
Ich glaub` nur an dein Auge.
Und an dein böses Herz. (I/1. 461)

Ainsi, la religion des tribades égale en noblesse n'importe quelle autre croyance – «votre religion comme une autre est auguste» (I. 151): affirmation résolument choquante. Baudelaire éprouve toujours, en effet, un malin plaisir à «pervertir» le sacré en l'associant au profane. Dans une de ses remarques sûrement les plus outrancières aux yeux de ses contemporains, il affirme que «[l]`être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour.» (I. 692) Ce qui est commun à tous, ce qui n'est pas «corrompu par le goût de la propriété» (I. 649), c'est cela la prostitution. Dans un des fragments de *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire entend faire l'«analyse des contre-religions» et se pose la question: «Qu'est-ce que la prostitution sacrée?» (I. 678) Sa réponse elliptique, pour ne pas dire énigmatique, relie entre eux différents concepts – mysticisme, paganisme, christianisme – sans pour autant en expliciter les termes⁷⁴. Or, nous relierons ce concept de «prostitution sacrée», cette alliance entre religion et prostitution, au panthéisme heinien dont l'apothéose se situe au coeur même du recueil dédié au demi-monde parisien. «Verschiedene».

Pour l'auteur des *Götter im Exil* et des *Elementargeister*, il ne fait aucun doute que le Dieu chrétien a créé l'homme à son image, élevant ainsi la créature terrestre au rang de divinité. Or, les dieux de la Rome et de la Grèce antique se sont retrouvés du coup déçus; pire encore: damnés. Apollon, Vénus, Atlas, Diane, tous ces dieux chassés du panthéon ont

⁷⁴ Pour une discussion du rapport qui relie la prostitution à la religion, voir supra, l'analyse de Réginald McGinnis.

fait leur chemin jusqu'à nous. Heine les voit, leur parle, s'identifie sans conteste à eux. La vie parisienne du temps de Louis-Philippe devient leur monde d'exil: ils s'y infiltrent, errant en marge des lieux publics officiels, là où le merveilleux éclôt.

Dès ses premiers écrits en sol français, Heine laisse transparaître ses allégeances panthéistes. Dans *Französische Maler*, la toile du peintre français Louis Robert, «L'Arrivée des moissonneurs dans les marais pontins», devient en effet prétexte à une envolée lyrique dont le point culminant est marqué par le credo saint-simonien tel qu'énoncé par la tête de proue du mouvement, Prosper Enfantin⁷⁵:

Robert ist ein Franzose, und er, wie die meisten seiner Landsleute, huldigt unbewußt einer noch verhüllten Doktrin, die von einem Kampfe des Geistes mit der Materie nichts wissen will, die dem Menschen nicht die sichern irdischen Genüsse verbietet und dagegen desto mehr himmlische Freuden ins Blaue hinein verspricht, die den Menschen vielmehr schon auf dieser Erde beseligen möchte, und die sinnliche Welt eben so heilig achtet wie die geistige: «denn Gott ist alles, was da ist.» (XII/1, 34)

Pour un poète allemand exilé volontairement au pays de la liberté, de l'égalité et de la fraternité, la libre expression de la sensualité dans l'ici et maintenant prend toute l'allure d'une manifestation divine. Bien que le pain revienne de droit au peuple, Heine revendique également en son nom rien de moins que le nectar et l'ambrosie, substances destinées aux dieux. Or, si le droit à la bonne chère illustre bien le statut divin de l'homme, les plaisirs de la chair parleront eux aussi de l'omniprésence de Dieu. L'étreinte amoureuse devient «ganz heilig» (XII/1, 34): la matière est réhabilitée.

S'inspirant directement des théories du comte de Saint-Simon et de leur mise en pratique par ses disciples, l'expérience sensuelle est chantée comme nulle part ailleurs dans le recueil «Verschiedene». L'univers poétique heinien expose sur la place publique le couple prostitutionnel, la demi-mondaine et son client, allant ainsi à contresens de la réalité

⁷⁵ Comme le fait remarquer Gerhard Höhn, «Dieu est donc tout ce qui est reprend [...] la célèbre formule de Prosper Enfantin, père spirituel de la communauté saint-simonienne, qui s'inspire lui-même de l'idée maîtresse de Spinoza: "Tout ce qui est, est en Dieu"», *Nouveaux poèmes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 290-291.

historique des maisons closes. Or, c'est à partir de «Seraphine VII» – «poème – ou plutôt [...] hymne»⁷⁶ – que s'éclaire tout le recueil:

Auf diesem Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten.
Dem dritten neuen Testament:
Das Leid ist ausgelitten.

Vernichtet ist das Zweyerley.
Das uns so lang bethöret:
Die dumme Leiberquälerey
Hat endlich aufgehöret.

Hörst du den Gott im finstern Meer?
Mit tausend Stimmen spricht er.
Und siehst du über unserm Haupt
Die tausend Gotteslichter?

Der heilige Gott der ist im Licht
Wie in den Finsternissen:
Und Gott ist alles was da ist:
Er ist in unserm Küssen. (II. 34)

L'avènement du troisième testament abolit définitivement la religion dualiste: la mortification de la chair peut enfin être évacuée. Servant d'introduction au cycle entier, «Seraphine VII» en annonce surtout le programme saint-simonien. Au milieu de poèmes consacrés aux «Freudenmädchen»⁷⁷ des boulevards parisiens, le caractère mystique de l'expérience érotique est souligné, rejoignant ainsi le concept baudelairien de prostitution sacrée. «Dieu est tout ce qui est»: il est la lumière comme les ténèbres, l'esprit comme la matière. Il est partout, même dans nos baisers.

Dans son essai, «Der Fels der Küsse», Paul Peters tire un parallèle entre le christianisme, dont toute l'église repose à même la falaise de la Rédemption, c'est-à-dire à même le Golgotha, et «l'église du troisième testament», construite à même la «falaise des baisers». Mais tandis que la légende du mont du Calvaire se nourrit de la passion du Christ,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁷ Jost Hermand, «Vom *Buch der Lieder* zu den *Verschiedenen...*», p. 226.

la falaise du troisième testament récupère le sacré pour en imprégner toute l'expérience sensuelle vécue entre l'homme et la femme, afin de la transfigurer en une expérience mystique de *passio* terrestre:

Nicht anders als im Evangelium entspringt bei Heine das Heil dem «Felsen»: nur gründet dieser «Fels» auf eine irdischere Passion als die Passion Christi: Es ist ein Fels der «Küsse» – des Lebens und der Lebensbejahung – statt eines Felsen des Opfergangs, des Grabes und der transzendenten Überwindung des Grabes, auf dem der neue Glaube jetzt beruht.⁷⁸

Si le Sauveur est mort pour la rédemption des péchés, alors l'union amoureuse contenue dans le baiser vient sceller la rédemption des droits divins de l'homme. Telle une religion de la délivrance, l'église panthéiste embrasse l'expérience amoureuse dans sa totalité, annulant le dualisme du corps et de l'esprit, si bien que ceux-ci se révèlent les deux constituants d'une même vie, où l'esprit est *aussi* matière – même infinitésimale – et où l'expérience du corps est transcendée, ainsi rendue à sa noblesse. Au-delà du Bien et du Mal, le baiser devient l'expression d'une liberté salvatrice:

Ehmals glaubt ich, alle Küsse,
Die ein Weib uns giebt und nimmt,
Seyen uns, durch Schicksalschlüsse,
Schon urzeitlich vorbestimmt.

Küsse nahm ich und ich küßte
So mit Ernst in jener Zeit,
Als ob ich erfüllen müßte
Thaten der Nothwendigkeit.

Jetzo weiß ich, überflüssig,
Wie so manches ist der Kuß,
Und mit leichtern Sinnen küß' ich,
Glaubenlos im Ueberfluß. (II, 43)

⁷⁸ Paul Peters, «Der Fels der Küsse», *Gedichte von Heinrich Heine*, sous la dir. de Bernd Kortländer, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 96.

Refusant d'accorder une quelconque valeur à un geste amoureux s'il est posé dans le cadre prescrit par la société et la religion⁷⁹, le poète préfère voir le baiser naître du hasard. La véritable opulence, le luxe extrême est de se permettre un geste qui n'est d'aucune nécessité. Le baiser, l'échange des souffles, est un geste marqué par l'évanescence et la légèreté: un geste qui participe du fugitif et non de l'éternel. Plutôt que d'excuser le geste en le rapportant à la sphère de l'utile et de la production pour ainsi la voir cautionner par la politique bourgeoise, le baiser, ici, est justifié en lui-même puisqu'il est «jetzo» – ici et maintenant – la preuve de la présence de Dieu. En effet, le projet de réhabiliter la chair implique avant tout de lui reconnaître son caractère sacré. Le baiser, entre caresse et morsure, tout comme l'amour, entre plaisir et douleur, participe du divin. Délesté ainsi du péché, le corps en tant que siège de l'âme, apparaît dans toute sa blancheur:

Nimmer glaub ich, junge Schöne,
Was die spröde Lippe spricht:
Solche große schwarze Augen,
Solche hat die Tugend nicht.

Diese braungestreifte Lüge,
Streif sie ab: ich liebe dich.
Laß dein weißes Herz mich küssen –
Weißes Herz, verstehst du mich ? (II. 38)

La lèvre farouche et les grands yeux noirs feignent la vertu qui, elle, se manifeste au moment où le corps est dépouillé de ses vêtements. Semblable «mensonge à rayures brunes» avait d'ailleurs été mentionné quelques années auparavant dans les *Tableaux de voyage*. En effet, au chapitre XVII du *Reise von München nach Genua*, le voyageur Heine regrette de devoir quitter la ville de Trente principalement à cause des belles jeunes femmes qu'il laisse derrière lui. À la vue de ces beautés, le poète ne peut s'empêcher de déplorer le ridicule de leur accoutrement de coton. C'est que cette étoffe moderne est bien trop vulgaire et ne rend pas justice au corps divin de ces femmes. L'étoffe ne sert plus en fait qu'à couvrir une chair devenue lourde et honteuse:

⁷⁹ Le Talmud prescrit le choix de l'époux ou de l'épouse avant la naissance. (DHA II. 472)

Wehmuth, dein Name ist Kattun, und zwar braungestreifter Kattun! Denn ach! nie hat mich etwas wehmüthiger gestimmt, als der Anblick einer Trienterinn, die an Gestalt und Gesichtsfarbe einer marmornen Göttinn glich, und auf diesem antik edlen Leib ein Kleid von braungestreiftem Kattun trug, so daß es aussah, als sey die steinerne Niobe plötzlich lustig geworden, und habe sich maskirt in unsere moderne Kleintracht, und schreite bettelstolz und grandios unbeholfen durch die Straßen Trients. (VII/1, 46)

Dans son étude portant sur l'abolition du péché chez Heine, Dolf Sternberger note que le poète aime à faire coïncider le mensonge et le péché, tous deux directement issus du dualisme chrétien. Dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, Heine affirme en effet que «das Christenthum, unfähig die Materie zu vernichten, hat sie überall fletrirt, es hat die edelsten Genüsse herabgewürdigt, und die Sinne mußten heucheln und es entstand Lüge und Sünde.» (VIII/1, 59) Sternberger s'attarde par la suite à la symbolique des couleurs chez Heine, selon laquelle le blanc, synonyme évident de pureté, serait également associé à l'expérience sensuelle – paradoxe qui devrait, aux dires de Sternberger, laisser le lecteur ébahi⁸⁰. Ainsi, Heine annule la honte et le péché au moment même où il laisse tomber le vêtement, permettant ainsi au corps immaculé, lavé de la tache originelle, de s'exprimer sans artifice.

Alors qu'il se savait gravement malade et condamné à une mort imminente, Heine réaffirma une dernière fois, dans *Geständnisse*, ses préceptes sensualistes. N'ayant supposément retenu de la philosophie hégélienne que sa synthèse, à savoir que l'homme est un Dieu, Heine dit avoir éprouvé de ce statut divin une fierté qui l'a mené à l'héroïsme: «Dieser thörigte Stolz übte keineswegs einen verderblichen Einfluß auf meine Gefühle, die er vielmehr bis zum Heroismus steigerte» (XV, 35). Or, si l'attitude de modernité est caractérisée par une «volonté d'"héroïser" le présent»⁸¹, alors la version heinienne de

⁸⁰Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976, p. 199.

⁸¹ Michel Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières?», *Magazine littéraire*, no 309, avril 1993, p. 67. Nous empruntons également à Foucault l'expression d'"attitude de modernité" qui désigne, plutôt qu'une période historique précise, un rapport avec le présent et la part d'éternel qui le sous-tend.

l'héroïsme de la vie moderne est contenue dans un seul vœu: saisir le divin au cœur du demi-monde parisien:

Ich war die Ursittlichkeit, ich war unsündbar, ich war die incarnirte Reinheit; die anrühigsten Magdalenen wurden purifizirt durch die läuternde und sühnende Macht meiner Liebesflammen, und fleckenlos wie Lilien und erröthend wie keusche Rosen, mit einer ganz neuen Jungfräulichkeit, gingen sie hervor aus den Umarmungen des Gottes. (XV, 35-36)

Baudelaire pour sa part ne reconnaît qu'à une époque antérieure à la *chute* pareil état de pureté. Dans «J'aime le souvenir de ces époques nues», le poète accède par la mémoire du mythe à un El Dorado de la sensualité où l'homme et la femme côtoient les divinités païennes, Phébus et Cybèle, comme leurs égaux. Cette époque est cependant révolue et le poète constate, accablé, le triste spectacle qu'offre à ses yeux la nudité à l'ère moderne. Finie l'époque où l'étreinte unissant l'homme et la femme ne se laissait pas instrumentaliser, mais exultait, délesté du poids des signes et de la signification. L'homme est un dieu déchu. Son corps a perdu toute noblesse: il n'est plus qu'une machine monstrueuse, malade, rongée par les chancres:

Ô monstruosité pleurant leur vêtement!
Ô ridicules troncs! torses dignes des masques!
Ô pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,
Que le dieu de l'Utile, implacable et serein,
Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain! (I, 12)

Bien qu'en intelligence avec une esthétique de l'horrible, le poème s'achève sur une apologie de l'idéal antique d'une saine jeunesse. «Le Poète» a voulu se situer à mi-chemin entre l'Antiquité et l'époque moderne – position privilégiée qui lui permet de jouir d'une vue d'ensemble sur l'évolution de l'humanité. Or, s'il pose un regard nostalgique sur l'âge d'or de «ces époques nues», le poète ne peut espérer un retour vers ces temps oubliés car il n'en fait plus partie. Il s'identifie plutôt, par un «nous» englobant, aux races malades et aux nations corrompues; n'est-il pas d'ailleurs lui-même le résultat imparfait des «hideurs de la

fécondité»⁸²? Dans «Bénédiction», l'homme né Poète porte la marque du péché originel: «ce monstre rabougri», fruit d'une «nuit aux plaisirs éphémères» (I. 7), est l'incarnation même de la Chute.

La prostituée, idole sacrée d'une nouvelle religion, figure de la séduction arpentant les marges de la société bourgeoise, offre au poète l'illusion de la même rencontre sensuelle et excessive qui prévalait aux époques nues. Et pourtant, il s'agit bien d'une illusion puisque son corps est presque toujours le siège d'une maturité qui frise la corruption: «Et vous, femmes, hélas! pâles comme des cierges./ Que ronge et que nourrit la débauche». (I. 12) Le châtiement meurtrit la chair qui s'adonne aux plaisirs, qui se laisse entraîner à recréer la scène du péché originel. L'homme et la femme ont désormais «des visages rongés par les chancres du coeur» (I. 12).

Contemporain de Baudelaire, l'historien Jules Michelet, dans son volumineux essai de 1858 intitulé *L'Amour*, avait su voir lui aussi quelle maladie rongait la femme à l'époque moderne:

Chaque siècle se caractérise par sa grande maladie. Le XIII^e fut celui de la lèpre [...] le XIX^e est frappé aux deux pôles de la vie nerveuse, dans l'idée et dans l'amour, chez l'homme au cerveau énérvé, vacillant, paralytique, chez la femme à la matrice douloureusement ulcérée. Ce siècle sera nommé celui des maladies de la matrice. – autrement dit, de la misère et de l'abandon de la femme, de son désespoir.⁸³

Or, si la «matrice ulcérée» ne sert à l'historien que de métaphore afin de mieux s'insurger contre l'injustice commise envers les femmes de son siècle, il n'est cependant pas difficile de s'imaginer l'esprit baudelairien trouvant à ces organes malades une horrible beauté, au point d'aller s'y frotter avec volupté. Baudelaire est non seulement celui qui se complaît dans la débauche – quitte à vénérer «une outre aux flancs gluants, toute pleine de

⁸² Dans leur biographie du poète, Pichois et Ziegler citent un certain Barral à qui Baudelaire aurait avoué voir en la disparité de ses parents la genèse de sa maladie: «Voilà ce que c'est que d'être l'enfant d'une mère de vingt-sept ans et d'un père de soixante-deux ans! Union disproportionnée: trente-cinq années de différence! Tu m'as dit que tu étudiais la physiologie expérimentale auprès de Claude Bernard; demande donc à ton maître ce qu'il pense des fruits hasardeux d'un tel accouplement!», *Baudelaire...*, p. 629.

⁸³ Jules Michelet, *L'Amour*, vol. XVIII de *Oeuvres complètes*, éd. par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1985, p.41.

pus» (l. 159) – mais celui qui la recherche et en affirme la puissance galvanique: «la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*. – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.» (l. 652)

Si, de même que Baudelaire, il nous tient absolument à cœur de «créer un poncif» (l. 662), nous affirmerons que la rencontre amoureuse entre un homme et une femme répond à une quête d'absolu à laquelle d'aucuns confèrent un caractère sacré. C'est d'ailleurs la sacralisation du baiser, de l'échange amoureux, qui nous est présenté dans *Seraphine VII*: la transcription d'un nouveau testament, l'érection d'une nouvelle église à même la falaise de nos baisers. C'est en des termes tout aussi solennels et bibliques que s'exprime Jules Michelet dans *L'Amour*, ce projet d'envergure que le poète et ami Henri Heine ne lira jamais. Ainsi, pour Michelet, la «question de l'Amour gît, immense et obscure, sous les profondeurs de la vie humaine. Elle en supporte les bases mêmes et les premiers fondements. La Famille s'appuie sur l'Amour, et la Société sur la Famille. Donc, l'Amour précède tout.»⁸⁴ Si l'on peut très bien imaginer un Heine agacé par l'encensement de la famille – groupuscule éminemment bourgeois –, la dimension panthéiste prêtée au phénomène amoureux n'aurait sûrement pas été sans lui plaire. Or, si au commencement était l'amour et non le verbe, force nous est de constater que l'aboutissement du premier accuse quelques ratés.

La célébration des amours vénales présentée sur arrière-plan de philosophie panthéiste dans le recueil «*Verschiedene*» accuse, en effet, une pétrification ultime de l'objet aimé. Ainsi, l'ensemble de la critique remarque le ton d'ennui et de désillusion sur lequel se terminent presque tous les cycles du recueil⁸⁵; des images de mort laissent un goût amer au poète qui, dégrisé soudain, ne voit dans l'exaltation des sens que vanité. Sans aller jusqu'à dire que Heine aurait voulu ainsi mettre un bémol à son projet de réhabilitation de la chair, nous affirmerons, en accord avec la critique, que le poète en bon peintre de son époque cerne bien les limites du sensualisme amoureux, si libérateur soit-il. En effet, l'impossibilité d'un bonheur à deux semble ici tout aussi radicale que dans le *Livre des chants*: à une différence près, que la plupart des rencontres frivoles évoquées dans «*Verschiedene*» excluent tout

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Voir entre autres Jost Hermand, *op. cit.*, p. 224 et Paul Peters, *op. cit.*, p. 101-102.

contact avec l'esprit, avec l'âme. Or, si Heine tenait, il est vrai, à réhabiliter la chair, son projet visait avant tout une réconciliation de la chair *avec* l'esprit. Nous nous garderons cependant d'interpréter, à l'instar de Jost Hermand, cette constatation d'échec comme une critique de la part de Heine à l'endroit d'une société qui ne permet pas l'«amour véritable»⁸⁶. Nous verrons plutôt dans l'expression de cette lassitude spleenétique le retour de l'érotisme, tel que décrit par Octavio Paz, à l'«innocence des bêtes»⁸⁷. Si Paz considère cet état comme «notre lot de paradis», le «lieu de l'origine, là où mort et vie s'embrassent»⁸⁸, Heine y connaîtra cependant une déception.

⁸⁶Hermand, *op. cit.*, p. 232: «durch die in den *verschiedenen* geschilderten Verhältnisse machte Heine nur auf den Mangel an wirklicher Liebe in der dargestellten Gesellschaft aufmerksam, der selbst mit einer halbwegs beglückkenden Körperlichkeit nicht voll kompensiert werden konnte.»

⁸⁷Paz, *La flamme double...*, p. 30.

⁸⁸*Ibid.* Voir aussi l'interprétation de Paul Peters, *op. cit.*, p. 101: «Die meisten Zyklen der Sammlung enden in [...] jener *tristitia* also, welche nach antiker Überlieferung die Kreatur nach dem Beischlaf befallen soll.»

CHAPITRE IV

CADAVRES, VAMPIRES ET DÉCAPITATION

Si la tentation de la séduction nous fait parfois succomber à sa règle, nous ne sommes cependant jamais à l'abri de succomber à la peur d'être séduit. Ainsi, Baudrillard voit dans l'aboutissement de cette peur l'affirmation d'une passion opposée à la séduction, notamment «la collection [...], le fétichisme collecteur»¹. La mise à mort de l'objet désiré marque le moment où le principe de réversibilité propre à la séduction n'a plus cours, l'objet mort n'appellant plus en effet à un échange des charmes:

Le prix payé par la beauté et la séduction est peut-être d'être séquestrée et mise à mort, parce qu'elle est trop dangereuse, et qu'on ne pourra jamais lui rendre ce qu'elle vous donne. On ne peut alors que lui donner la mort.²

Le papillon épinglé derrière une glace n'est plus vraiment un papillon dès lors qu'il est fixé, immobilisé, nous confie Heine. Quant est-il alors des tableaux de cadavres féminins que nous brosse le poète ? L'arrêt effectué sur l'image de la mort de l'Autre, la représentation de la «belle mort» recèle un secret dont l'enjeu fascine le poète-spectateur autant qu'il l'effraie. Mais bien plus que le recel d'un secret, le point nodal reliant Éros et Thanatos n'est avant tout que la mise en scène d'une évidente supercherie. En effet, si toute représentation esthétique fonctionne sur le mode de la substitution – la *re-présentation* survenant toujours après –, alors la représentation de la mort apparaît dans toute son implacable contradiction puisque celui qui s'applique à la représenter ne peut logiquement l'avoir expérimentée:

Death is [...] necessarily constructed by a culture: it grounds the many ways a culture stabilizes and represents itself, and yet it always does so as a signifier with an incessantly receding, ungraspable signified, always pointing to other signifiers, other means of representing what finally is just absent.

¹ Baudrillard, *De la séduction...*, p. 164.

² *Ibid.*, p. 167.

Representations of death thus often serve as metatropes for the process of representation itself: its necessity, its excess, its failure, and its uses for the polis.³

Dans son étude *L'homme devant la mort*, l'historien Philippe Ariès trace l'évolution de la mentalité occidentale face à la mort. À travers plus de mille ans d'histoire, Ariès dégage deux grandes tendances dans les attitudes. Le concept d'une mort «apprivoisée» s'établit d'abord et s'étend sur une très longue période, allant des débuts du Moyen-Âge au V^e siècle de notre ère jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Puis, un lent glissement, entamé au XIII^e siècle, traduit une dérive de l'imaginaire vers le concept de mort «ensauvagée».

Ainsi, l'attitude médiévale est-elle caractérisée par une «familiarité indifférente»⁴ à l'égard de la mort – le fait de passer de vie à trépas – comme envers les morts ou les choses funéraires. Vie et mort se côtoient au quotidien: le parcours d'une même vie étant parsemé de multiples expériences de mort comme autant de rites de passage. La mort biologique, dépourvue de merveilleux, représente alors le terme d'un cycle, l'aboutissement simple et naturel du cours normal des choses. La mort physique est alors envisagée avec moins d'appréhension puisqu'elle se voit précéder la scène de la fin des temps, véritable conclusion de la vie, et s'en trouve du coup délestée d'une part de sa solennité, sans pour autant perdre de son intensité. Or, si les images eschatologiques des débuts du Christianisme se concentrent sur la scène de l'Avènement du Christ et du réveil des justes, ces images seront supplantées à partir du XIII^e siècle par celle, angoissante, du Jugement dernier où l'individu apparaît pour répondre de ses actes et subir l'épreuve de la pesée des âmes. C'est alors que s'installe la peur de la mort dont les enjeux ont changé: «Désormais, le sort de l'âme immortelle est décidé au moment même de la mort physique. [...] Le drame a quitté les espaces de l'au-delà. Il s'est rapproché et il se joue maintenant dans la chambre même du malade, autour de son lit.»⁵

³ Elisabeth Bronfen et Sarah Webster Goodwin (dir. publ.), «Introduction», *Death and Representation*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1993, p. 4.

⁴ Philippe Ariès, *Le temps des gisants*, vol. I de *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 110.

La cléricisation de la mort à cette époque est la principale cause de ce changement d'optique. Ainsi, l'Église s'approprie-t-elle la sphère du deuil et y impose ses pratiques cérémonielles. Le deuil se veut dès lors ritualisé, solennisé et sera entrepris dans un climat commandant la contenance, le contrôle de soi – contrôle qui n'est que l'envers du «contrôle exclusif des rapports avec les morts» à partir duquel «le pouvoir sacerdotal se fonde»⁶. Or, malgré cette attitude distante qui semble vouloir refouler la mort aux confins de la vie, nous assistons plutôt à un reflux de la mort jusque dans la vie. Désormais, la mort sera la préoccupation de toute une vie: la vie, elle, devient véritable *ars moriendi*, une lente préparation métaphysique à la mort:

La mort a été, alors, remplacée par la mortalité en général, c'est-à-dire que le sentiment de la mort, autrefois concentré dans la réalité historique de son heure, était désormais dilué dans la masse entière de la vie, et perdait ainsi toute son intensité. La vie s'en trouvait subtilement changée: jadis morcelée en segments courts par des pseudo-morts – la mort réelle mettant fin au dernier segment –, elle est désormais pleine, dense et continue, et la mort, toujours présente, n'y a de place qu'à une extrémité lointaine et facile à oublier...⁷

Au milieu des pratiques cérémonielles entourant désormais le deuil, un élément nouveau vient s'inscrire, dont l'influence fera basculer tout le rapport à la mort dans la sphère esthétique. En effet, tandis qu'on avait coutume d'étendre le corps sur un linceul, lequel était étalé sur une bière, le XIII^e siècle soustrait le cadavre aux regards des survivants. Dorénavant, le corps mort est enveloppé dans le linceul, puis enfermé dans un cercueil. Cette dissimulation, insiste Ariès, «ne traduit pas une volonté d'anonymat»⁸ puisque toute l'individualité du trépassé est saisie dans la statue qui ornera le cercueil – statue d'ailleurs

⁶ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 200.

⁷ Philippe Ariès, *La mort ensauvagée*, vol. II de *L'homme devant la mort...*, p. 26. Jean Baudrillard constate le même phénomène d'«extradition des morts» propre aux sociétés dites modernes: morts qui se trouvent «rejetés hors de la circulation symbolique du groupe» (*Op. cit.*, p. 195). Rejet cependant compris comme la mise en place d'une «ligne de démarcation sociale qui sépare les "morts" des "vivants"» (*Ibid.*, p. 197) nécessaire à ces derniers pour se mieux définir en tant que vivants en face des morts. Loin d'être éliminée, la mort se voit «refoulée dans la survie – la vie elle-même n'est alors, selon le reflux bien connu, qu'une survie déterminée par la mort.» (*Ibid.*)

⁸ Ariès, *Le temps des gisants...*, p. 170.

inspirée du masque mortuaire. Fait à noter: l'oeuvre ainsi obtenue et exposée en effigie porte le nom significatif de *représentation*:

Le refus de voir le corps mort n'était pas refus de l'individualité physique, mais refus de la mort charnelle du corps: étrange répugnance en pleine époque macabre où on multipliait les images de la décomposition! Preuve que l'art montre parfois ce que l'homme ne veut pas voir réellement."

C'est justement la récupération artistique de l'intérêt, conscient ou non, suscité par la mort qui doit ici nous préoccuper. Ainsi, la ritualisation de la mort entreprise par le clergé s'impose du XIV^e au XVI^e siècle par la circulation d'images macabres évoquant les horreurs de la décomposition – véritable propagande d'intimidation religieuse. Le but didactique de l'opération entend en effet favoriser l'installation d'un climat d'angoisse autour de la mort. Avec le mouvement humaniste, l'ère moderne voit les signes macabres graduellement s'estomper et la mort afficher un visage humain. Au coeur des questionnements sur les origines de la vie et de la création, le corps mort devient matière à explorer, phénomène qui se serait manifesté à partir du XVII^e siècle de façon concrète dans l'étude de l'anatomie, dans la dissection des cadavres. Les corps laissent l'expert-anatomiste souvent perplexe – tout comme le vulgaire amateur de dissections et de sensations fortes d'ailleurs – devant la multitude de questions troublantes qu'ils suscitent sans toutefois en révéler la réponse. Ariès note comment cet engouement pour l'anatomie coïncide avec la rencontre d'Éros et de Thanatos dans l'imaginaire européen. En effet, l'historien démontre comment littérature et peinture du XVII^e siècle abondent en descriptions où l'agonie est poussée à l'extrême limite de la jouissance; phénomène nouveau particulièrement palpable dans la représentation des supplices des saints et martyres:

Ces extases mystiques sont des extases d'amour et de mort. Ces vierges saintes meurent d'amour, et la petite mort du plaisir est confondue avec la grande mort corporelle: Douce est la mort¹⁰ qui vient en bien aimant. La

⁹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰ Franz Schubert, qui devait mettre en musique de nombreux poèmes de Heine, compose en 1817 le lied «Der Tod und das Mädchen» d'après le poème de Matthias Claudius publié pour la première fois en 1775. La mort, douce et amicale, tient un discours séducteur à la jeune fille: «Gib deine Hand, du schön und zart Gebild! / Bin Freund, und komme nicht, zu strafen. / Sei gutes Muts! ich bin nicht wild. Sollst sanft in meinen

confusion entre la mort et le plaisir est telle que la première n'arrête plus le second, mais au contraire l'exalte. Le corps mort devient à son tour objet de désir.¹¹

Cette percée du sadisme se veut d'abord discrète, voire inconsciente: elle connaîtra cependant une explosion fulgurante aux XVIII^e et XIX^e siècles. En plein coeur du siècle des Lumières donc, à une époque où la raison semble vouloir régner sur l'ordre des choses, l'inévitable retour de la sauvagerie dans la civilisation est annoncé par l'apparition du monstre bicéphale: «[l]e rempart dressé contre la nature avait deux points faibles, l'amour et la mort, par où suintait toujours un peu de la violence sauvage.»¹² Le changement de perspective quant à la mort – le passage d'un concept de mort «apprivoisée» à celui de mort «ensauvagée» – voit naître la tentative, de la part du clergé, de diminuer l'intensité de la mort ainsi que de ritualiser, et donc de contrôler, cette dernière. Les corps médical et policier, pour leur part, travailleront de concert afin d'endiguer les excès de la sexualité: nous l'avons vu, avec le développement de la métropole, ils tenteront de soumettre le monde prostitutionnel à un contrôle strict. Or, la volonté d'endiguer les débordements de la sexualité et de la mort révèle surtout l'intention de juguler le sentiment de peur que cette nature menaçante et hostile éveille chez l'homme moderne. Il en va alors, pour le maintien de l'ordre social et de l'équilibre mental, de canaliser cette peur abyssale.

De familière qu'elle était, la mort est devenue d'une «inquiétante étrangeté», *unheimlich*: le préfixe «un», comme nous l'explique Freud dans son essai éponyme, n'annulant en rien le caractère familier de la mort mais marquant plutôt le moment où cette familiarité, devant la peur qu'elle suscitait soudain, s'est vue refoulée dans l'inconscient collectif:

denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.

Armen schlafen!» Matthias Claudius, *Sämtliche Werke*, éd. par Rolf Siebke et Hansjörg Platschek, München, Winkler, 1984, p. 87.

¹¹ Ariès, *La mort ensauvagée...*, p. 82.

¹² *Ibid.*, p. 102.

.....
Das Unheimliche ist also [...] das ehemals Heimische. Altvertraute. Die
Vorsilbe «un» an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.¹³

De grave qu'elle était, la mort est devenue un superficiel jeu d'apparences, une pure représentation: «cette mort n'est plus la mort, elle est une illusion de l'art. *La mort a commencé à se cacher [...] sous la beauté.*»¹⁴ Reprenant cette théorie d'Ariès pour mieux en explorer toutes les implications, Elisabeth Bronfen se penche dans *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* sur la représentation picturale et littéraire de la mort à même le corps de la femme. Ces représentations remplissent, selon Bronfen, la double fonction d'exprimer une peur de la mort en même temps qu'une fascination pour celle-ci. Fascination naturellement troublante, voire dangereuse, puisque la mort est détentrice d'une connaissance qu'il ne nous est permis de posséder qu'au prix de notre propre anéantissement. Devant une telle menace de destruction, l'appareil psychique et son instinct de conservation refouleront cette soif de connaissance (ce désir de savoir) et l'assouviront sur un objet autre dans une ultime tentative de mise en scène, d'esthétisation. Or, le résultat de ce déplacement inspire une peur qui, paradoxalement, fascine et déroute parce que détournée de son origine. Ainsi, le processus de refoulement n'est que partiellement réussi puisque la peur que provoque l'objet de substitution laisse toujours déjà entrevoir, à la surface trouble des apparences, l'éternel retour du même: «If symptoms are failed repressions, representations are symptoms that visualise even as they conceal what is too dangerous to articulate openly but too fascinating to repress successfully.»¹⁵

Si, tel qu'affirmé par Ariès, l'amour et la mort constituent les deux domaines qui menacent à tout moment de pénétrer dans l'enceinte civilisée des hommes, alors leur

¹³ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke...*, vol. XII, p. 254 et 259.

¹⁴ Ariès, *La mort ensauvagée...*, p. 182.

¹⁵ Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge, 1992, p. xi. Cet éternel retour du même devient, chez Baudrillard, le concept de «mort équivalente». Si notre société moderne s'emploie à établir une nette séparation entre la vie et la mort, celle-ci n'en demeure pas moins illusoire. C'est plutôt d'une «ligne de partage» qu'il s'agit, par laquelle la vie se trouve toujours déjà investie de la mort. Ainsi, si la mort est officiellement niée, elle hante sans cesse le vivant et «devient, à chaque instant, l'objet d'un désir pervers.» (*L'échange symbolique...*, p. 226)

représentation esthétique doit être interprétée comme une riposte stratégique dont le but est de réprimer la menace et de maintenir l'ordre établi. Or, le cadavre féminin symbolise à lui seul le lieu où vient se cristalliser la rencontre d'Éros et de Thanatos. Sous sa pâleur morbide, la belle mort accuse des traits définitivement féminins:

Since it combines these two disruptive elements [love and death], the dead body of a woman served as a particularly effective figure for this triumph over «violent nature» and its failure to expulse the Other completely: a superlative figure for the inevitable return of the repressed.¹⁶

Le déplacement ainsi obtenu implique toutefois un glissement qui se produit subrepticement entre l'image projetée (le cadavre féminin) et son référent véritable (la menace de mort). L'objet mis à mort ne peut être livré à l'œil spectateur que de façon fragmentée. La peur d'être séduit et de n'avoir plus que sa propre mort à offrir dans le jeu d'échange symbolique se reconnaît à un regard qui dissèque, tel que le décrit Roland Barthes à la rubrique «Le corps de l'autre», de ses *Fragments d'un discours amoureux*:

Parfois une idée me prend: je me mets à scruter longuement le corps aimé [...]. *Scruter* veut dire *fouiller*: je fouille le corps de l'autre, comme si je voulais voir ce qu'il y a dedans, comme si la cause de mon désir était dans le corps adverse (je suis semblable à ces gosses qui démontent un réveil pour savoir ce qu'est le temps). Cette opération se conduit d'une façon froide et étonnée: je suis calme, attentif, comme si j'étais devant un insecte étrange, dont brusquement je n'ai *plus peur*. Certaines parties du corps sont particulièrement propres à cette *observation*: les cils, les ongles, la naissance des cheveux, les objets très partiels. Il est évident que je suis alors en train de fétichiser un mort. La preuve en est que, si le corps que je scrute sort de son inertie, s'il se met à *faire quelque chose*, mon désir change: si, par exemple, je vois l'autre *penser*, mon désir cesse d'être pervers. [...] je retourne [...] à un Tout...¹⁷

Si les Encyclopédistes affirment avec sérieux que «la connaissance de l'anatomie importe à tout homme»¹⁸, Balzac quant à lui persifle cette affirmation en déclarant sous la

¹⁶ Bronfen, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷ Barthes, *Fragments d'un discours...*, p. 85-86.

¹⁸ Article «Anatomie» de l'*Encyclopédie*, cité dans Ariès, *La mort ensauvagée...*, p. 75.

rubrique «Catéchisme conjugal» de sa *Physiologie du mariage* (1829) la profession de foi suivante: «Un homme ne peut se marier sans avoir étudié l'anatomie et disséqué une femme au moins.»¹⁹ L'ironie du ton nous permet de croire que Balzac tient ici bien plus à titiller la curiosité de ses contemporains pour le morbide qu'à témoigner, dans un élan d'authenticité historique, de leurs faits et gestes. Tel le narrateur de *L'âne mort et la femme guillotinée*, roman-charogne de Jules Janin paru la même année que sa *Physiologie du mariage*, Balzac se voit «possédé [...] de je ne sais quel épouvantable désir de pousser l'horreur à bout»²⁰. C'est d'ailleurs l'auteur de *La Comédie humaine* qui clôt le roman de Janin avec le chapitre intitulé «Le couteau à papier» dans lequel le cadavre de l'héroïne guillotinée sera disséqué, «tranché en quatre et ouvert comme un lièvre»²¹.

Sans aller jusqu'à prêter à Baudelaire un goût du sang et de la dissection plus vif que chez la moyenne de ses semblables²², il est cependant indéniable qu'une part de sa poésie peut se lire comme une invitation à semblable «poussée dans l'horreur». Le poème «Une martyre» fait pénétrer en effet le lecteur dans un univers étrange: là, au milieu d'un décor hétéroclite, digne du kitsch des maisons closes, s'étend le cadavre d'une femme fraîchement décapitée:

Au milieu des flacons, des étoffes lamées
Et des meubles voluptueux,
Des marbres, des tableaux, des robes parfumées

¹⁹ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, Paris, Gallimard, 1971, p. 87.

²⁰ Jules Janin, *L'âne mort et la femme guillotinée*, Paris, Flammarion, 1973, p. 101.

²¹ *Ibid.*, p. 153.

²² Se basant sur le poème en prose *Mademoiselle Bistouri* dans lequel l'héroïne souhaite se donner à un chirurgien qui viendrait la voir «avec sa trousse et son tablier, même avec un peu de sang dessus!» (I, 355) ainsi que sur une brève remarque avancée dans le *Salon de 1859* où le poète mentionne «ces cadavres ravagés par la maladie et par une misère continue de quarante ans» (II, 673) qu'il a aperçus sur les tables de dissection, Georges Blin en conclut que Baudelaire aurait aimé à fréquenter les hôpitaux et les cours d'anatomie de l'École de Médecine afin de satisfaire sa «curiosité morbide», attirance qui, selon Blin, «trahit une sexualité pathologique.» (*Le sadisme de Baudelaire...*, p. 26) Or, le caractère ténu des preuves avancées par Blin, preuves d'ailleurs puisées dans l'oeuvre du poète et non basées sur des faits ou des témoignages, mine la thèse d'un quelconque engouement pervers pour le sang. Bronfen explique après tout que les morgues étaient aux XVIII^e et XIX^e siècles un lieu public fréquenté avec autant d'assiduité que les galeries d'art (Bronfen, *Over Her Dead Body...*, p. 87). Heine lui-même compte dans *Geständnisse* la visite de la morgue parmi ses premières activités parisiennes (XV, 26).

Qui traînent à plis somptueux.

Dans une chambre tiède où, comme en une serre,
L'air est dangereux et fatal.
Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre
Exhalent leur soupir final.

Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
Sur l'oreiller désaltéré
Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve
Avec l'avidité d'un pré. (I. 111-112)

Mais nonobstant ce corps mort, c'est la tête coupée qui capte ensuite l'attention du spectateur, qui lui «enchaîne[...] les yeux». Une tête superbe, mais inexpressive, si ce n'est qu'elle exprime l'absence et le vide: «Un regard vague et blanc comme le crépuscule/S'échappe des yeux révoltés.» (I. 112) Puis, l'oeil du spectateur revient se poser sur le tronc et plus précisément sur deux accessoires, le bas et la jarretière, qui le décoorent:

Un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe,
Comme un souvenir est resté:
La jarretière, ainsi qu'un oeil secret qui flambe,
Darde un regard diamanté. (I. 112)

Le regard blanc, la pose langoureuse du cadavre donnent lieu à toutes sortes de spéculations de la part du poète sur la nature des plaisirs illicites auxquels la femme s'est adonnée avant de mourir:

Le singulier aspect de cette solitude
Et d'un grand portrait langoureux,
Aux yeux provocateurs comme son attitude,
Révèle un amour ténébreux.

Une coupable joie et des fêtes étranges
Pleines de baisers infernaux. (I. 112)

Le poète, tel un détective ou un médecin légiste appelé sur les lieux du crime, scrute ici le corps de la victime comme l'amoureux de Barthes fouille «le corps de l'autre», tous deux également à la recherche d'une réponse. Or, bien que «vide de pensers» (I. 112), le cadavre baudelairien semble tout de même investi d'une vie qui lui est propre: il provoque,

fascine, inquiète surtout. Le cadavre n'est-il pas, selon la croyance populaire, le lieu d'«un résidu de vie», d'«une certaine forme de vie et de sensibilité»²³?

Si la première partie du poème semble mettre l'accent sur la participation de la femme aux ébats douteux, soulignant ainsi sa culpabilité, une rupture de style est établie à la dixième strophe par les conjonctions «Et cependant», annonciatrices d'opposition. En effet, comme s'il observait soudain la scène avec plus d'attention, le poète constate la maigreur et la jeunesse du corps qui s'offre en spectacle. Le ton s'en trouve d'abord empreint de compassion pour le sort de la demi-mondaine livrée en pâture «à la meute altérée/ Des désirs errants et perdus» (l. 113). Puis, le soliloque du poète devient véritable interrogatoire au cours duquel le rôle tenu par l'amant en fuite est évoqué. La morte, maintenant tutoyée, est appelée à répondre aux accusations portées contre cet «homme vindicatif» implicitement reconnu coupable d'un double crime – le meurtre et la nécrophilie – perpétré sur son corps même:

L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante,
Malgré tant d'amour, assouvir,
Combla-t-il sur ta chair inerte et complaisante
L'immensité de son désir? (l. 113)

Puis, de compatissante qu'elle était, la voix du poète se fait soudain agressive – à l'égal de la violence profanatrice imputée au meurtrier. Tel Persée soulevant en geste de triomphe la tête de la Méduse, il imagine le meurtrier en train d'embrasser une dernière fois la tête brandie de l'«étrange créature». Or, l'entremêlement de la voix du poète avec les gestes du meurtrier crée une confusion révélatrice d'un dédoublement de la psyché baudelairienne²⁴. De son simple rôle d'observateur, le poète endosse momentanément celui de meurtrier dans un processus de projection fantasmatique²⁵:

²³ Ariès, *La mort ensauvagée...* p. 65.

²⁴ Au dédoublement d'ordre psychique correspond d'ailleurs un «doublage» d'ordre esthétique: c'est en effet l'image d'une image de la mort qui nous est livrée ici. Le sous-titre du poème, «Dessin d'un maître inconnu», souligne le double cadre – pictural, d'abord: littéraire, ensuite – qui a pour centre le cadavre décapité.

²⁵ Dans son chapitre intitulé «Der Flaneur» de son *Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Walter Benjamin analyse l'influence qu'a exercé sur la poésie baudelairienne l'ensemble de l'oeuvre d'Edgar Allan Poe et notamment, le genre littéraire du roman policier. Sans pratiquer lui-même ce genre particulier, Baudelaire

Réponds, cadavre impur! et par tes tresses roides
Te soulevant d'un bras fiévreux.
Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides
Collé les suprêmes adieux? (I, 113)

Après avoir décrit la scène du crime d'un oeil distant, le poète se voit donc ensuite inextricablement impliqué – bien que par procuration – dans ce drame amoureux dont l'ultime conséquence, si on en croit Freud, n'est pas tant la décapitation de l'objet aimé que la peur de la castration éprouvée par le sujet masculin²⁶. La femme décrite ici – le poète nous le précise – est d'une «beauté fatale», don d'une nature qui pêche par ses excès et dont le prix à payer est d'être mise à mort. Toutefois, elle subira au préalable les supplices nécessaires pour être élevée au rang de martyre – titre de gloire que lui vaut son corps désormais mutilé. Ce corps, dès lors qu'il est livré au regard *scrutateur* du poète, devient fétiche, phallus, objet de collection²⁷ dans l'immense «scénodrame de l'érection et de la castration»²⁸. La «femme phallique» est rendue telle grâce aux multiples marques dont son corps est parsemé: le bas et la jarrettière enserrant la cuisse, la blessure scindant le tronc et la tête sont autant de signes mis en scène par le fétichiste afin de reprendre le pouvoir sur la menace que représente la

en aurait intégré certains des éléments les plus importants dont la victime et le lieu du crime que Benjamin associe au poème «Une martyre». Benjamin note cependant l'absence du détective chez Baudelaire puisque «die Identifikation mit dem Detektiv ihm nach seiner Triebstruktur unmöglich gewesen ist. Der Kalkül, das konstruktive Moment stand bei ihm auf der Seite des Asozialen. Es ist ganz und gar in die Grausamkeit eingebracht. Baudelaire ist ein zu guter Leser von Sade gewesen, um mit Poe konkurrieren zu können.» *Gesammelte Schriften...*, vol. I/1, p. 545.

²⁶ Dans son interprétation de la tête de la Méduse, Freud établit que «Kopfabschneiden=Kastrieren». L'effet produit par la Méduse sur quiconque la regarde en est un de pétrification, phénomène s'apparentant à l'érection et qui a pour but de rassurer l'observateur qu'il a bien échappé à la menace suprême de la castration: «Der Anblick des Medusenheads macht starr vor Schreck, verwandelt den Beschauer in Stein. [...] das Starrwerden bedeutet die Erektion, also in der ursprünglichen Situation den Trost des Beschauers. Er hat noch einen Penis, versichert sich desselben durch sein Starrwerden.» Freud, *Gesammelte Werke...*, vol. XVII, p. 47.

²⁷ Selon les biographes Pichois et Ziegler, Baudelaire aurait été un collectionneur sinon avisé, du moins passionné. *Baudelaire...*, p. 204-207.

²⁸ Baudrillard, *L'échange symbolique...*, p. 155.

mort et la castration²⁹ – menace à la fois encodée dans le corps de cette femme décapitée et exorcisée par lui:

Le nu et le non-nu jouent dans une opposition structurale et contribuent ainsi à la *désignation* du fétiche. Ainsi de la ligne du bas sur la cuisse: la puissance érotique de cette image lui vient non pas de la proximité du sexe réel et de sa promesse *positive* [...], mais de ce que l'appréhension du sexe [...] y est *arrêtée sur une mise en scène de la castration* [...] la cuisse nue et métonymiquement le corps entier devenu par cette césure *effigie phallique*, objet fétiche de contemplation et de manipulation dépouillé de toute menace. Comme dans le fétichisme, le désir peut s'accomplir alors au prix de la conjuration de la castration et de la pulsion de mort.³⁰

Les yeux révoltés posent également comme «*valeur d'échange phallique*»³¹: ces yeux tournés sur eux-mêmes, «*médusés ne regardent personne*»³², ils ne projettent que le regard vague et blanc de la femme fatale et tiennent lieu d'écran miroitant «*où le désir de l'homme viendra se prendre à sa propre image*»³³. Jeux de miroirs hautement complexes, mais dont la fonction est d'autant plus évidente lorsqu'on sait que seul échappe au regard pétrifiant de la Méduse, celui qui réussit à l'observer par l'intermédiaire d'un miroir³⁴.

²⁹ Suivant la même logique, Freud interprète les cheveux de la Méduse, souvent représentés sous forme de serpents, comme une atténuation de l'effroi éprouvé à l'idée de la castration. (*Op. cit.*, p. 47) Les «tresses roides» de la martyre baudelairienne rempliraient la même fonction d'atténuation de la menace, d'autant plus qu'elles sont saisies violemment par le meurtrier et même brandies telle une arme afin de mieux maîtriser la «tête effrayante».

³⁰ Baudrillard, *L'échange symbolique...*, p. 156.

³¹ *Ibid.*, p. 158.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* Dans son analyse du poème «L'Héautontimorouménos», Jean Starobinski comprend le principe d'ironie tout d'abord comme l'alter ego du poète et ensuite, comme «le retour vengeur de la figure féminine vulnérable que le poète avait pris pour l'objet de son sadisme», les deux personnifications s'appelant et se répondant l'une l'autre par un jeu de miroir: «Elle est dans ma voix, la criarde! C'est tout mon sang, ce poison noir! Je suis le sinistre miroir/ Où la mégère se regarde.» (l. 78) Cette mégère, selon Starobinski, n'est nulle autre que la Méduse dont le regard fixe, pétrifie et même vitrifie sa victime – «la vitrification [étant] une variante de la pétrification» (*La mélancolie au miroir...*, p. 36). Dans le poème qui nous intéresse ici, «Une martyre», chaque fragment du corps de la défunte, érigé en fétiche, a fonction de miroir.

³⁴ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 139: «With an overload of compensatory phallic snakes for hair the Medusa's head will turn you to stone if directly gazed upon. It can, however, be safely viewed reflected in a mirror – an

Traitant de la crise que subit le domaine de la perception visuelle au XIX^e siècle, Walter Benjamin constate dans son essai *Über einige Motive bei Baudelaire* que le regard chez Baudelaire marque toujours une rupture, une distance empêchant ainsi l'échange symbolique selon lequel «[d]em Blick [...] die Erwartung inne[wohnt], von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt.»³⁵ En effet, le principe de réversibilité tel qu'il s'applique aux domaines de la séduction et de l'érotisme est rendu impossible par ce regard qui fait écran et devient fétiche:

Es handelt sich darum, daß die Erwartung, die dem Blick des Menschen entgegendrängt, leer ausgeht. Baudelaire beschreibt Augen, von denen man sagen möchte, daß ihnen das Vermögen zu blicken verloren gegangen ist. In dieser Eigenschaft aber sind sie mit einem Reiz begabt, aus dem der Haushalt seiner Triebe zu einem großen, vielleicht überwiegenden Teile bestritten wird. Im Banne dieser Augen hat sich der Sexus in Baudelaire vom Eros losgesagt.³⁶

C'est finalement tout le corps de la défunte qui est fétichisé grâce à sa maigreur. Ainsi, «l'épaule au contour heurté» et «la hanche un peu pointue» cristallisent-elles la rencontre entre Éros et Thanatos, leur maigreur portant la morbidité et la nudité en surenchère. Cette maigreur octroie en effet au cadavre une facture hachée, abrupte, laissant déjà deviner sous l'épiderme «la passion du squelette»³⁷ (I, 1029). La même maigreur sert ensuite de «barre structurale»³⁸, marquant le corps au même titre que les accessoires vestimentaires, et le livrant au spectateur plus nu que nu. Baudelaire note d'ailleurs dans ses *Journaux intimes* que «[l]a maigreur est plus nue, plus indécente que la graisse» (I, 653).

image of great significance for the function of visual representation and sexual positioning.»

³⁵ Benjamin, *op. cit.*, vol. I/2, p. 646.

³⁶ *Ibid.*, p. 648.

³⁷ C'est en ces termes que le graveur Félicien Rops désigne en 1864 dans une lettre à l'éditeur de Baudelaire, Poulet-Malassis, un des points communs qui l'unit au poète. Rops devait d'ailleurs fournir deux ans plus tard le frontispice pour le recueil *Les Épaves*, frontispice représentant «le Pommier fatal, dont le troncsquelette rappelle la déchéance de la race humaine» (I, 812).

³⁸ Baudrillard, *L'échange symbolique...*, p. 161.

remarque qui trouve un écho dans *Choix de maximes consolantes sur l'amour* où le poète recommande à ses semblables le type de la femme maigre:

Si la femme grasse est parfois un charmant caprice, la femme maigre est un puits de voluptés ténébreuses! Ne médisez jamais de la grande nature, et si elle vous a adjugé une maîtresse sans gorge, dites: «Je possède un ami – avec des hanches!» et allez au temple rendre grâce aux dieux. (I. 548)

Le même penchant sacrilège pour la maigreur est chanté dans «Welcher Frevel! Freund! Abtrünnig». Ici, le ton ironique qui se cache derrière la prétendue indignation du poète ne fait aucun doute et l'expression d'une volupté satanique, parce que morbide, s'en trouve affirmée de plus belle:

Welcher Frevel! Freund! Abtrünnig
Wirst du deiner fetten Hanne,
Und du liebst jetzt jene spinnig
Dürre, magre Mariane!

Läßt man sich vom Fleische locken,
Das ist immer noch verzeihlich:
Aber Buhlschaft mit den Knochen,
Diese Sünde ist abscheulich!

Das ist Satans böse Tücke,
Er ver<w>irret unsre Sinne!
Wir verlassen eine Dicke,
Und wir nehmen eine Dünne! (III/1, 407)

La critique a su interpréter, très justement, l'antinomie opposant les joies de la vie et de la mort, personnifiées respectivement par la grasse Hanne et la maigre Marianne (DHA III/2, 1751). Mais au-delà de cette allégorie assez évidente, ce poème nous apparaît clairement comme le confiteur du révolté, du renégat (Abtrünnig) qui quitte la grasse Hanne pour se tourner vers l'osseuse courtisane, Marianne, ou, en d'autres termes, qui annonce ses couleurs pro-révolutionnaires. Non seulement l'iconographie de l'époque oppose les

bourgeois ventrus aux prolétaires affamés³⁹, mais le seul nom de Marianne suffit pour associer la maigreur et le poète qui s'y frotte à l'idéal républicain⁴⁰.

Or, c'est justement ce type de la femme maigre, à la limite de l'androgyme, qui est décrit dans le poème *Une martyre*, type de femme auquel aurait appartenu Élise Sergent et qui aurait inspiré à Baudelaire sa remarque à propos d'une soi-disant «maîtresse sans gorge». En effet, Théodore de Banville disait d'elle qu'elle avait «la poitrine plate comme celle d'un homme»⁴¹.

Suite à sa tentative de suicide du 30 juin 1845, Baudelaire quitte son logement de l'hôtel Pimodan qui sera alors habité par la demi-mondaine Élise Sergent. C'est à cette époque que les biographes situent la brève liaison qu'aurait entretenu le poète avec «la Sergent», à l'insu de sa maîtresse Jeanne Duval⁴². Connue du tout Paris pour ses performances au bal Mabille, Élise Sergent, alias «Reine Pomaré», inspira incidemment à nul autre qu'Heinrich Heine le poème en quatre tableaux *Pomare*.

La véritable reine Pomaré IV régna de 1827 à 1877 sur l'île de Tahiti, territoire devenu depuis sa «découverte» par Samuel Wallis en 1767 l'enjeu d'une lutte entre Britanniques et Français. Se rangeant du côté anglais dès l'arrivée des premiers Européens, la lignée des Pomarés aurait tenté, sous le règne de Pomaré II, d'imposer à son peuple la

³⁹Pour une discussion de cette opposition entre maigres et ventrus, notamment dans l'oeuvre d'Honoré Daumier, voir Oehler, *Pariser Bilder I...* au chapitre IV «"An die Bourgeois" – Aufhebung der romantischen Publikumsbeschimpfung in einer politischen Ästhetik», p. 56-99. Notons aussi *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola où cette allégorie des ventrus et des maigres atteint son paroxysme dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle.

⁴⁰ Tentant de cerner le moment où la République française se fait définitivement baptisée du nom de Marianne, Maurice Agulhon constate que cette appellation tient d'abord lieu de «sobriquet de dérision» utilisé par les contre-révolutionnaires pour désigner la République. Puis, un lent processus de glissement s'effectue dans les mentalités si bien que ce nom finit par être fièrement adopté, en province d'abord, par les partisans de la République et ce, aux alentours de 1848-1851. *Marianne au combat: L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979, p. 44 et ss. Or, selon la DHA, Heine aurait composé ce poème dans les toutes dernières années de sa vie (III/2, 1750).

⁴¹Théodore de Banville, *Odes funambulesques* cité dans Jean Ziegler, *Gautier-Baudelaire: Un carré de dames, Pomaré, Marix, Bébé, Sisina*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 13.

⁴² Pichois et Ziegler, *Baudelaire...*, p. 216-218. Notons, pour le plaisir de l'anecdote, qu'après avoir quitté l'hôtel Pimodan, Baudelaire va habiter quelques semaines chez Jeanne qui réside alors au 6, rue de la Femme-sans-tête! Ziegler, *Gautier-Baudelaire...*, p. 30.

conversion au christianisme: conversion obtenue cependant par la force des armes. Or, Aimata, fille de Pomaré II, aurait obtenu suite à son accession au trône en 1827 une certaine notoriété en Europe due à la résistance qu'elle aurait pour sa part opposée aux tentatives de conversion entreprises aussi bien par les Britanniques que par les Français: «Pomare galt ihren Zeitgenossen als Muster der Urwüchsigkeit und Zivilisationferne, da sie die Bekehrung durch europäische Missionare stets ablehnte und deren Tätigkeit auf der Insel rigoros behinderte.» (DHA III/2, 615-616)⁴³ Quant à savoir pourquoi la cocotte parisienne Élise Sergent fut affublée de son vivant du surnom de «reine Pomaré», les hypothèses sont nombreuses, mais demeurent obscures et divergent selon les sources. Ainsi, la Düsseldorf-Ausgabe de l'oeuvre heinienne mentionne la présence à Tahiti d'un missionnaire et consul britannique dénommé Pritchard qui aurait été expulsé de l'île par le gouverneur français – Tahiti étant devenue protectorat français en 1842 – pour avoir fomenté la sédition. L'événement avait alors suscité dans les journaux européens une virulente controverse qui menaçait même de mener à la guerre, mais qui fut apaisée grâce à l'indemnisation versée à Pritchard par le gouvernement français. C'est donc à la lumière de ces informations sur le contexte historique que la Düsseldorf-Ausgabe émet deux hypothèses afin d'expliquer le fameux surnom attribué à Élise Sergent: il serait dû soit à la coiffure exotique de la danseuse, soit à son partenaire de danse, un certain Pritchard (DHA III/2, 617). La première hypothèse se trouve partiellement corroborée par un article de Théophile Gautier paru dans la presse de l'époque dans lequel il avance qu'Élise Sergent a «[I]es poignets chargés de bracelets bizarres, le col entouré de bijoux fantastiques. Elle apporte dans sa toilette un goût sauvage qui justifie le nom qu'on lui a donné.» (DHA III/2, 617) Jean Ziegler, pour sa part, mentionne dans *Un carré de dames* l'anecdote selon laquelle Élise Sergent, ayant bousculé un gendarme, aurait été traitée de «reine Pomaré» par ce dernier pour ses manières considérées «sauvages»⁴⁴. Dans leur biographie du poète, Pichois et Ziegler remarquent, quant à eux, qu'Élise Sergent doit son surnom «par allusion à la Tahitienne peu vertueuse qui en 1843 avait failli provoquer un conflit entre la France et l'Angleterre, pour avoir trop

⁴³ Voir aussi Michel Panoff, *Tahiti métisse*, Paris, Denoël, 1989, p. 62.

⁴⁴ Ziegler, *Gautier-Baudelaire...*, p. 18.

bien accueilli Pritchard, le missionnaire protestant.»⁴⁵ Lourde de sous-entendus, cette remarque pointe en effet en direction des moeurs «primitives» et donc lascives de la reine tahitienne et de son pouvoir de séduction sur l'homme occidental qu'était Pritchard. Or, selon l'analyse d'histoire anthropologique de Panoff, l'«affaire Pritchard» n'aurait en aucun cas révélé de scandale de nature sexuelle. La seule corruption à laquelle le missionnaire se serait adonné était de «mêl[er] inextricablement ses responsabilités dans l'intendance de la mission avec le commerce qu'il pratiquait pour son propre compte»⁴⁶. Au-delà de la réalité historique, il semble que l'image de la femme exotique à la sensualité débridée ait fait son chemin jusqu'à nos jours.

C'est justement cet aspect de la légende vivante que fut Élise Sergent que la version heinienne s'applique à explorer dans son premier tableau. Pour ce faire, le poète n'hésite pas à pervertir la réalité historique. Ainsi, afin de mieux souligner le retour de la sauvagerie dans la civilisation, la demi-mondaine parisienne émerge de la foule de ses admirateurs en beauté «sauvage, non apprivoisée» tandis que l'authentique reine tahitienne, faisant office de repoussoir, nous est présentée comme assimilée à la mission civilisatrice de l'Occident européen:

Alle Liebesgötter jauchzen
Mir im Herzen, und Fanfare
Blasen sie und rufen: Heil!
Heil, der Königin Pomare!

Jene nicht von Otahaiti –
Missionärisirt ist jene –
Die ich meine, die ist wild,
Eine ungezähmte Schöne.

Zweymal in der Woche zeigt sie
Oeffentlich sich ihrem Volke
In dem Garten Mabill, tanzt

⁴⁵ Pichois et Ziegler, *Baudelaire...*, p. 216.

⁴⁶ Panoff, *op. cit.*, p. 76.

Dort den Cancan, auch die Polke⁴⁷. (III/1, 29)

Le deuxième tableau, ponctué à chaque strophe de l'anaphore «Sie tanzt», décrit l'effet ensorceleur qu'exercent sur le spectateur les mouvements lascifs de la danseuse. Celle-ci semble en effet littéralement plongée dans un état de transe et même d'extase – véritable tentative de transport hors de soi marquée par une tragique contradiction. C'est que le médium de la danse, choisi par la demi-mondaine pour exprimer son désir de fuir un destin réduit à la réification de son corps, consiste en l'utilisation de ce même corps comme principal support de l'oeuvre. La danse n'est pas ici tant l'expression d'une énergie vitale jubilatoire que la manifestation concrète de l'imminence d'un danger dont la fatalité guette aussi bien le spectateur que celle qui s'offre en spectacle:

Sie tanzt. Wie sie das Leibchen wiegt!
Wie jedes Glied sich zierlich biegt!
Das ist ein Flattern und ein Schwingen.
Um wahrlich aus der Haut zu springen.

Sie tanzt. Wenn sie sich wirbelnd dreht
Auf einem Fuß, und stille steht
Am End mit ausgestreckten Armen.
Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen! (III/1, 30)

Tel qu'analysé par Benno von Wiese, le phénomène de la danse en tant que «signe matériel de l'existence humaine»⁴⁸ englobe dans un même mouvement l'expérience de la vie et de la mort: «Mythisch gesehen repräsentiert er [der Tanz] die Freiheit des Dionysischen.

⁴⁷ Le fait que «Polke» rime ici avec «Volke» n'est pas le fruit du hasard. Danse au rythme endiablé, la polka est née de la «populace» et en reflète les moeurs relâchées. Dans son article du 7 février 1842 pour l'*Allgemeine Zeitung*, Heine fait rapport de la froideur aristocratique qui caractérise le ballet classique en France: le même «Scheintanz» est pratiqué lors des soirées mondaines. Le peuple, quant à lui, s'adonne à des danses lascives dont le cancan. Cette danse populaire offense les bonnes moeurs par ses gestes univoques. Comme l'explique le poète, cet affront n'épargne aucun des emblèmes de la bonne société: «jene unaussprechlichen Tänze, welche, eine getanzte Persiflage, nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen verspotten, sondern auch die bürgerlichen, sondern auch alles was gut und schön ist, sondern auch jede Art von Begeisterung, die Vaterlandsliebe, die Treue, den Glauben, die Familiengefühle, den Heroismus, die Gottheit.» (XIII/1, 158) Bref, les danses populaires sont l'expression du plaisir érigé en victoire par les «classes laborieuses et dangereuses» tel que le fait remarquer Louis Chevalier, plaisir subversif «qui ajoute encore à la jouissance et qui est peut-être même son principal ingrédient.» *Montmartre du plaisir...*, p. 55.

⁴⁸ Benno von Wiese, «Das tanzende Universum», *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin, Erich Schmidt, 1976, p. 67.

zugleich aber auch die Nähe zum Tode, mit der diese Freiheit meist bezahlt werden muß. Tanz wird zur Signatur für Leben und Tod, die beides zu einer Einheit zusammenbindet.»⁴⁹ Comparant ici la danseuse à la Salomé biblique, le poète se voit pris au piège de son regard séducteur, comme le roi Hérode. Ce regard fascine et menace d'entraîner le spectateur à sa propre perte. En effet, le poète sent combien ces yeux qui s'amuse à conjurer la mort appellent l'autre au don suprême de sa propre mort. L'homme se voit alors dépossédé de ses moyens et perd littéralement la tête. La mort sera momentanément esquivée et la décapitation reportée sur une tierce personne, nommément Jean le Baptiste:

Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das.
Den einst die Tochter Herodias
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes.
Ihr Auge sprüht wie Blitze des Todes.

Sie tanzt mich rasend – ich werde toll –
Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?
Du lächelst? Heda! Trabanten! Läufer!
Man schlage ab das Haupt dem Täufer! (III/1. 30)

Dans son étude sur la femme fatale dans la littérature postromantique, Carola Hilmes soutient que, malgré la difficulté à cerner ce type d'images féminines, vu la disparité de leurs formes, le point commun qui les caractérise consiste en l'effet de double contrainte que ces images provoquent. D'une part, la femme fatale représente une promesse de bonheur stendhalienne; d'autre part, elle éveille chez l'homme la peur viscérale de succomber au jeu de la séduction, à travers lequel il risque jusqu'à la perte de son identité, thèse éminemment baudrillardienne:

Die Hoffnung auf Glück, das dieser Figur stets anheftende utopische Moment, erscheint jedoch aufs engste verbunden mit der Angst vor der (männlichen) Selbstaufgabe, einem Verzicht auf bürgerliche Sättigkeit und eine Identität, deren Zwänge auch Halt und Stütze sein können. [...] Es ist bloß eine Koketterie mit dem Begehren – ein schauerlich schöner

⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

Wunschtraum des Spießers. Aus der sicheren Position des Zuschauers ruht sein Blick wohlgefällig auf dem Satansweib.⁵⁰

Si la première partie de l'énoncé s'applique en effet au type heinien comme baudelairien de la femme fatale, l'affirmation en ce qui touche la peur d'une perte d'identité éprouvée par le petit bourgeois – peur tangible dans la littérature de la décadence – ne peut cependant être attestée dans l'univers poétique de Heine et Baudelaire. Le mépris exprimé envers la psyché du philistin dont le statut social est synonyme de contraintes, mais surtout de sécurité, crève assez l'oeuvre des deux poètes pour éviter toute identification à cet esprit «épicier». Bien plus qu'une «coquetterie» entreprise avec l'objet de désir, l'ordre de la séduction règne telle une «Belle dame sans merci» et engage les deux parties dans un duel de la cruauté. Même quand l'homme recule, en proie à la peur d'être séduit, et qu'il tente de conjurer cette peur en mettant à mort la beauté qui le sollicite, la dette symbolique demeure: elle est simplement différée. La beauté devient alors hantise de beauté. Et si la beauté revêt parfois des traits sataniques et féminins, la position du spectateur heinien ou baudelairien alors en face du mal en personne ne peut jamais être qualifiée de sûre ou stable, la déstabilisation et le ravissement menaçant toujours de le désaisir. Son regard, inversement, si tant est qu'il soit fasciné, ne risque pas de verser par après dans la complaisance – comme l'affirme Hilmes –, mais bien plutôt dans la compassion. Ainsi, dans le poème «Pomare», la voix du poète se veut compatissante avec le sort de la demi-mondaine décrit dans le troisième tableau. Tel un *memento mori* de l'époque baroque, ce tableau relate l'ascension de Pomaré au faite de la gloire mondaine: ascension d'autant plus spectaculaire qu'elle sera suivie d'une chute dans les bas-fonds d'où elle vient. Décrivant d'abord l'apogée de la reine dans toute sa splendeur matérielle, le poète fait ensuite un saut visionnaire qui découvre le déclin sordide qu'elle connaîtra. Or, loin du ton patriarcal d'un «Weib, bedenke, daß du Staub bist» (II, 41), le poète exprime sa «souffrance avec» (Mitleid) la demi-mondaine dont la mort représente l'ultime libération déjà annoncée par le geste prémonitoire de la danse:

Gestern noch fürs liebe Brod

⁵⁰ Carola Hilmes, *Die femme fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. xiii.

Wälzte sie sich tief im Koth.
Aber heute schon mit Vieren
Fährt das stolze Weib spazieren.
In die seidnen Kissen drückt
Sie das Lockenhaupt, und blickt
Vornehm auf den großen Haufen
Derer, die zu Fuße laufen.

Wenn ich dich so fahren seh.
Thut es mir im Herzen weh!
Ach, es wird dich dieser Wagen
Nach dem Hospitale tragen.
Wo der grausenhafte Tod
Endlich endigt deine Noth.
Und der Carabin mit schmierig
Plumper Hand und lernbegierig
Deinen schönen Leib zerfetzt.
Anatomisch ihn zersetzt –
Deine Rosse trifft nicht minder
Einst zu Montfaucon der Schinder. (III/1, 30-31)

Fin tragique, à la limite du grotesque, et qui n'est pas sans rappeler *L'âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin où un parallèle direct était tracé entre le sort de l'âne Charlot, déchiqueté vivant dès le début du roman par une meute de molosses à la barrière du combat, et celui de l'héroïne Henriette, disséquée sur la table d'anatomie au dernier chapitre. Ici, tel son cheval qui finira dépecé à l'abattoir, Pomaré sera démembrée par le carabin nécrophage. C'est en effet à une véritable scène de dévoration que l'on assiste où la demi-mondaine sera une dernière fois consommée: l'étudiant en médecine *aux mains grassieuses, avide d'apprendre, déchiquète et décompose* le beau cadavre tel un animal carnassier. Loin de poser en moralisateur qui tiendrait à voir la vanité sadiquement expiée, Heine pointe plutôt, par le biais de cette image, un doigt accusateur en direction d'une société qui laisse croupir certains de ses citoyens, apparemment moins égaux que d'autres. Accusation qu'il avait d'ailleurs déjà portée, dix ans plus tôt, dans ses lettres *Ueber die französische Bühne* où il reconnaît avec la même compassion le destin tragique des grisettes et autres filles entretenues. Loin d'être une source de divertissement, leur misère devrait plutôt marquer l'éveil de la conscience sociale:

Sie [Pauline-Virginie Déjazet] ist vielleicht die beste Schauspielerinn Frankreichs. Wie meisterhaft spielt sie eine arme Modistinn, die, durch die Liberalität eines reichen Liebhabers, sich plötzlich mit allem Luxus einer großen Dame umgeben sieht, oder eine kleine Wäscherinn, die zum erstenmale die Zärtlichkeiten eines Carabins (auf deutsch: *Studiosus Medicinæ*) anhört und sich von ihm nach dem *bal champêtre* der *Grande Chaumière* geleiten läßt... Ach! das ist Alles sehr hübsch und spaßhaft und die Leute lachen dabey: aber ich, wenn ich heimlich bedenke wo dergleichen Lustspiel in der Wirklichkeit endet, nemlich in den Gossen der Prostitution, in den Hospitälern von St. Lazare, auf den Tischen der Anatomie, wo der Carabin nicht selten seine ehemalige Liebesgefährtinn belehrsam zerschneiden sieht... Dann erstickt mir das Lachen in der Kehle, und fürchtete ich nicht vor dem gebildetsten Publikum der Welt als Narr zu erscheinen, so würde ich meine Thränen nicht zurückhalten. (XII/1, 239)

La Pomaré heinienne échappera à la table du carabin et finira dans une mansarde avec sa mère à son chevet. En effet, à la première version achevée en 1845, Heine ajoute cinq ans plus tard un quatrième tableau où il «révise» la fin de la danseuse. C'est qu'entretiens, celle qui lui a inspiré son poème, Élise Sergent, est bel et bien morte de phtisie en avril 1847⁵¹. À celle qui connut la gloire, sont rappelées une dernière fois ses modestes origines: la mort, dans de telles circonstances, ne peut être qu'un baume:

Arme Königin des Spottes,
Mit dem Diadem von Koth⁵²,
Bist gerettet jetzt durch Gottes
Ew'ge Güte, du bist todt. (III/1, 32)

En guise de conclusion, Heine, égal à lui-même, laisse le lecteur sur une strophe aux subtils accents blasphématoires. Ainsi, le Père – divin, s'entend – accorde à la défunte la mort rédemptrice. S'il a pu faire montre d'autant de miséricorde, c'est, selon l'opinion du

⁵¹ Bien que la DHA situe la mort d'Élise Sergent le 8 décembre 1846 (III/2, 617), nous retiendrons la date du 10 avril 1847 citée dans les *Oeuvres complètes* de Baudelaire (I, 1267) ainsi que dans *Un carré de dames* de Jean Ziegler. Cette date semble en effet plus probable vu les données d'archives (acte de décès, registre des convois, registre des inhumations) sur lesquelles elle s'appuie. Ziegler, *Gautier-Baudelaire...*, p. 32-33.

⁵² Issue de la même jungle d'amuseurs publics que Pomaré, la «jeune saltimbanque» des *Vers retrouvés*, après avoir connu l'admiration des poètes, se trouve elle aussi «déchue à présent» (I, 222): jusqu'à son titre de gloire qui n'est pas sans rappeler celui de Pomaré: «Sultane du trottoir, ramassant dans la fange/ L'argent qui doit souler ton rude compagnon.» (I, 222)

poète, parce que Dieu reconnaît que, tout comme Lui, Pomaré a *elle aussi* beaucoup aimé: référence directe à la scène biblique où le Christ pardonne à Marie Madeleine d'avoir beaucoup aimé: «Si je te déclare que ses péchés si nombreux ont été pardonnés, c'est parce qu'elle a montré beaucoup d'amour.» (Lc 7, 47) On reconnaîtra sans peine le clin d'oeil du libertin qui s'amuse à mettre en parallèle l'amour divin et l'amour charnel:

Wie die Mutter, so der Vater
Hat Barmherzigkeit geübt.
Und ich glaube, dieses that er.
Weil auch du so viel geliebt. (III/1, 32)

Nous avons déjà vu que Baudelaire ne recule en rien devant pareil sacrilège, allant jusqu'à considérer Dieu comme «[l]'être le plus prostitué» (I, 692). Mais au-delà de la provocation, plus intéressant pour nous est le rapprochement qui se dessine entre la prostituée et le poète. En effet, la quatrième strophe du quatrième tableau qui relate les funérailles (*Begräbnißfeyer*) de Pomaré renvoie directement au poème *Gedächtnißfeyer* dans lequel les obsèques du poète sont imaginées. Même ton, même rythme marqué par la répétition de la négation afin de mieux souligner l'absence de cérémonial entourant le deuil⁵³:

Keinen Pfaffen hört man singen,
Keine Glocke klagte schwer:
Hinter deiner Bahre gingen
Nur dein Hund und dein Friseur. (III/1, 31)

Keine Messe wird man singen,
Keinen Kadosch wird man sagen,
Nichts gesagt und nichts gesungen
Wird an meinen Sterbetagen. (III/1, 114)

⁵³ Le même refus des rites qu'imposent société et religion retentit dans les deux poèmes, mais avec des inflexions différentes. En effet, le ton léger qui décrit l'absence de «calotin» aux funérailles de la reine Pomaré ne souligne que mieux le grotesque de ces obsèques où seul le coiffeur soupire de tristesse. La tristesse exprimée dans «*Gedächtnißfeyer*» marque au contraire la gravité de l'événement: c'est Mathilde, l'aimée, qui soupire et qui, par son soupir, conjure la mort du poète. Mais au-delà du refus des rites, c'est à leur renversement que l'on assiste ici, le poète exprimant *post-mortem* sa tristesse de ne pouvoir veiller sur celle qu'il a dû quitter: «Ach! sie schwankt mit müden Füßen./ Süßes, dickes Kind, du darfst/ Nicht zu Fuß nach Hause gehen./ An dem Barrière-Gitter/ Siehst du die Fiaker stehen.» (III/1, 114)

Tel qu'en témoignent ses *Conseils aux jeunes littérateurs*, Baudelaire était déjà conscient en 1846 des exigences du marché littéraire: «Aujourd'hui, il faut produire beaucoup: – il faut donc aller vite: – il faut donc se hâter lentement: il faut donc que tous les coups portent, et que pas une touche ne soit inutile.» (II, 17). Mais plutôt que d'inciter les jeunes écrivains à se plier à de telles exigences, il est clair que Baudelaire s'applique ici à dénoncer, bien qu'indirectement, pareille prostitution de l'art. Célèbre d'ailleurs pour sa tendance à la procrastination, Baudelaire se serait bien gardé lui-même de mettre ses propres conseils en pratique. À la même époque, Baudelaire rend hommage à Sara la Louchette dans un poème où il met en parallèle son métier de poète avec celui de la prostituée juive⁵⁴:

Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre:
La Gueuse de mon âme emprunte tout son lustre.
Invisible aux regards de l'univers moqueur,
Sa beauté ne fleurit que dans mon triste coeur –

Pour avoir des souliers elle a vendu son âme:
Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme
Je tranchais du Tartufe, et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur. (I, 203)

Le poète vend son art comme l'«infâme» vend son corps: tous deux accédant par cet échange commercial à la notoriété ou, du moins, à la vie publique. Le poète pousse même la comparaison jusqu'à s'investir du rôle de la pécheresse biblique:

Et bien qu'elle n'ait pas souvent même une obole
Pour se frotter la chair et pour s'oindre l'épaule –
Je la lèche en silence avec plus de ferveur,
Que Madeleine en feu les deux pieds du Sauveur – (I, 204)

Or, si Baudelaire affirme dans *Mon coeur mis à nu* que «[l]a femme est naturelle, c'est-à-dire abominable» (I, 677), il soutient un peu plus loin, comme en écho à cette affirmation, que «[l]e commerce est naturel, donc il est infâme.» (I, 703) L'infâmie inhérente à toute tractation commerciale tiendrait, selon le poète, à «l'esprit [vicié] de tout

⁵⁴Pour une discussion du processus d'identification du poète avec la prostituée, voir l'article de Brett Bowles, «Poetic Practice and Historical Paradigm: Charles Baudelaire's Anti-Semitism», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 115, no 2, mars 2000, p. 197.

commerçant» pour qui le commerce. «c'est le prêté-rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu: *Rends-moi plus que je ne te donne.*» (I. 703) Le parallèle entre le commerce et la femme est d'autant plus intéressant que la femme faisant commerce de son corps, sans avoir l'esprit nécessairement vicié, offre un corps-marchandise qui, lui, est effectivement pollué. Affirmer que la prostituée se donne à son client n'est pas tout à fait juste puisqu'elle ne «le fait» jamais gratuitement: or, l'échange qui unit le couple prostitutionnel ne s'arrête jamais au simple don du corps féminin moyennant une somme versée par l'homme. Le corps prostitutionnel infecté par le mal vénérien appelle un contre-don beaucoup plus engageant que l'argent: *Rends-moi plus que je ne te donne.* La femme vénale donne sa maladie en échange et exige de l'autre qu'il la reçoive, qu'il accepte ce don en rendant, à son tour, sa propre mort en échange:

Le danger le plus grave que constitue le malade, ce en quoi il est véritablement asocial et comme un fou dangereux, c'est son exigence profonde d'être reconnu comme tel et *d'échanger sa maladie*. Exigence aberrante et irrecevable du malade (et du mourant) de fonder un échange sur cette différence – non pas du tout de se faire soigner et rectifier, mais de *donner sa maladie*, et qu'elle soit *reçue*, donc symboliquement reconnue et échangée, au lieu d'être neutralisée dans la mort technique hospitalière et dans cette survie strictement fonctionnelle qui s'appelle la santé et la guérison.⁵⁵

⁵⁵ Baudrillard, *L'échange symbolique...*, p. 278.

Bien que la critique soit encore aujourd'hui divisée sur la question de la cause précise du décès de Heine⁵⁶ – celle de Baudelaire étant plus claire⁵⁷ –, ce qu'il nous importe ici de retenir est qu'ils se *croyaient* tous les deux atteint de la syphilis, affection qu'ils vont parfois jusqu'à revendiquer comme une différence positive qui les fait accéder à un statut social autre, qui les fait finalement participer à l'héroïsme de la vie moderne.

Dans son étude sur la maladie et sa représentation dans le discours médical et dans les arts, Sander Gilman démontre comment la maladie nous confronte toujours avec la crainte de notre propre déclin. Un moyen de contrer cette crainte et de la tenir sous contrôle consiste à la projeter sur une tierce personne. La maladie, manifestation concrète d'une conspiration de cellules en révolte s'attaquant à un corps sain, participe de la même sauvagerie excessive que la sexualité et la mort. Il convient dès lors de la brider à tout prix:

It is the fear of collapse, the sense of dissolution, which contaminates the Western image of all diseases [...]. But the fear we have of our own collapse does not remain internalized. Rather, we project this fear onto the world in order to localize it and, indeed, to domesticate it. For once we locate it, the

⁵⁶ À ce sujet, voir dans la DHA III/2, p. 968-969 où sont répertoriés les principaux symptômes de la maladie de Heinrich Heine (hémiplégie du côté gauche, paralysie des jambes, paralysie des paupières supérieures, difficultés à mâcher et à avaler, hoquets fréquents, coliques, etc.). Pour un historique des différents diagnostics, voir l'article de Heinrich Tölle, «Der kranke Heine», *Heine-Jahrbuch*, vol. 37, 1998, p. 211-224. Cet article entend, de par son titre même, répondre au diagnostic de méningite tuberculeuse proposé par Henner Montanus dans son étude volumineuse de 1995, «Der kranke Heine», citée plus haut. Se basant sur sa propre expertise médicale, Tölle rejette les conclusions de Montanus pour ne retenir que le diagnostic de la syphilis (*lues cerebrospinalis*) déjà avancé en 1964 par le neurologue Arthur Stern (DHA III/2, p. 969) et partagé par Heine lui-même. Hölle termine en réfutant la toute dernière hypothèse d'un empoisonnement saturnin mise au jour en grande pompe par la presse allemande à l'été 1997. En effet, l'analyse moléculaire d'une mèche de cheveux ayant appartenu à Heine révèle un taux anormalement élevé de plomb, d'où la théorie d'un éventuel empoisonnement que Christoph auf der Horst et Alfons Labisch s'empressent d'étayer, non sans réserve, dans leur article «Heinrich Heine, der Verdacht einer Bleivergiftung und Heines Opium-Abusus», *Heine-Jahrbuch*, vol. 38, 1999, p. 105-131. Bref, laissons aux Allemands et aux médecins leurs querelles!

⁵⁷ Pour une description détaillée, voir le chapitre «La maladie et l'agonie» par les biographes Pichois et Ziegler, *Baudelaire...*, p. 553-590. Il est intéressant de noter que les symptômes de la maladie chez Baudelaire accusent une ressemblance frappante avec ceux remarqués chez Heine, notamment l'hémiplégie (du côté droit, cette fois), hoquets, vomissements (dus aux médicaments). Notons toutefois qu'Heine fait preuve, aux dires de ses contemporains, d'un esprit alerte jusqu'à sa mort tandis que Baudelaire, suite à son attaque de mars 1866, est frappé d'aphasie et mènera pendant ses dix-sept derniers mois une «vie végétative», se contentant de proférer de loin en loin «son terrible *Crénom*». *Ibid.*, p. 582.

fear of our own dissolution is removed. Then it is not we who totter on the brink of collapse, but rather the Other.⁵⁸

Une des formes que prend cette tentative de projection et de domestication est la représentation esthétique de la maladie. Par le biais d'œuvres picturales ou littéraires, la maladie prend tout à coup des traits humains: l'anomalie physique ou mentale s'«anthropomorphose»:

The images of disease, whether in art or in literature, are not in flux, even though they represent collapse. They are solid, fixed images that remain constantly external to our sense of self. Thus an inherent tension exists between the world of art representing disorder, disease, and madness and the source of our anxiety about self-control. This tension provides the ambiguity inherent in the creation and reception of images of disease.⁵⁹

Gilman reconnaît cependant que cette ambiguïté se complexifie parfois lorsque la distance créée par l'œuvre d'art entre le spectateur et l'objet représenté s'annule, quand en fait le spectateur perçoit l'objet représenté, non plus comme l'Autre, mais comme son propre miroir: «For the image of the patient can be a depiction of the Other as diseased, but it can also serve as the alter ego of the observer, an alter ego that is the glorification of difference.»⁶⁰ Or, c'est justement ce phénomène qui se dégage chez Heine et Baudelaire. La femme vénale, la beauté malade insuffle la mort au poète et lui sert d'écran pour mieux saisir son déclin par personne interposée:

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau. (I, 25)

Dans un de ses poèmes écrit au moment où il ne lui reste que quelques mois à vivre, Heine évoque, sans jamais lui donner un visage, la maladie qu'il croit avoir contractée dans sa jeunesse. Dans le jeu de l'amour et de la séduction, le poète a littéralement «misé» sa vie:

⁵⁸ Sander L. Gilman, *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1988, p. 1.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 2-3.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

Für eine Grille – keckes Wagen! –
Hab ich das Leben eingesetzt
Und nun das Spiel verloren jetzt.
Mein Herz du darfst dich nicht beklagen. (III/1. 353)

C'est peut-être à Dolf Sternberger que nous devons l'interprétation la plus osée et la plus probante qui relierait ce poème tardif à une lettre datant de 1824 dans laquelle Heine, avec l'ostentation de la jeunesse, raconte à son ami Moses Moser à quel point deux femmes le préoccupent:

Ich liebe die Medizäische Venus, die hier auf der Bibliothek steht, und die schöne Köchinn des Hofrath Bauer. Ach! und bei beyden liebe ich unglücklich! Die eine ist von Gyps und die andre ist venerisch. Oder ist letzteres etwa Verläumdung? Je le trouverai.⁶¹

Sa détermination à élucider le mystère de la belle cuisinière, c'est cela la toquade, la chimère – «eine Grille» – qu'il poursuit: un risque conscient, «bewußtes Risiko»⁶², précise Sternberger, que le jeune homme est alors prêt à encourir. Mais que le poète ait contracté la syphilis qui le ronge à travers ces amours ancillaires ou chez les putains de la rade hambourgeoise importe peu finalement: ce qui frappe est le ton résigné, dénué de remords. La béatitude toute temporelle et charnelle qu'il a ressentie alors, prend, avec le recul, une dimension éternelle et divine:

Die Seeligkeit die ich empfunden
Darob war nur von kurzer Frist
Doch wer von Wonne trunken ist
Der rechnet nicht nach eitel Stunden

Wo Seeligkeit ist Ewigkeit
Hier lodern alle Liebesflammen
In eine einzge Glut zusammen;
Hier giebt es weder Raum noch Zeit (III/1. 353)

⁶¹ Heinrich Heine, *Säkularausgabe...*, vol. XX, p. 145.

⁶² Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung...*, p. 253.

Cette dimension divine que comporte l'expérience sensuelle, Sternberger la met en parallèle avec le panthéisme de «Seraphine VII» tout en admettant que: «Der Sprung ist weit»⁶³. Or, s'il est vrai que l'intertextualité voulue ici par Sternberger peut prêter à controverse, nous l'admettrons d'autant plus légitimement que nous nous sommes appliqués à établir déjà le rapport reliant panthéisme et prostitution dans «Séraphine VII»⁶⁴. Nous irons même jusqu'à assumer un saut tout aussi grand que Sternberger en livrant la notion de *flamme double* expliquée par Octavio Paz qui se lit comme un commentaire lumineux sur le brasier unique, «einzge Glut», du présent poème:

Le feu originel et primordial, la sexualité, lève la flamme rouge de l'érotisme et celle-ci, à son tour, soutient et exalte une autre flamme, bleue et tremblante: celle de l'amour. Erotisme et amour: la flamme double de la vie.⁶⁵

Semblable ton de résignation remarqué dans «Für eine Grille – keckes Wagen!» ponctue un autre poème de la même époque dans lequel la maladie, personnifiée cette fois, accuse des traits féminins. La «femme noire», un des nombreux avatars de la «Frau Welt» médiévale, caresse tendrement le poète et lui extrait par son baiser toute énergie vitale:

Es hatte mein Haupt die schwarze Frau
Zärtlich ans Herz geschlossen;
Ach! meine Haare wurden grau.
Wo ihre Thränen geflossen.

Sie küßte mich lahm, sie küßte mich krank,
Sie küßte mir blind die Augen:
Das Mark aus meinem Rückgrat trank
Ihr Mund mit wildem Saugen. (III/1, 198)

Nul doute que la femme noire incarne la Maladie revendiquant elle-même son butin: la santé du poète, laissant ce dernier paralysé, malade, aveugle. Retraçant l'iconographie de la syphilis à travers les âges, Sander Gilman constate le changement de perspective passant

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Voir supra, p. 101-104.

⁶⁵ Paz, *La flamme double...*, p. 11.

de la représentation de l'homme stigmatisé par la vérole tel un martyr isolé «in the older, established iconographic tradition of the leper»⁶⁶ à la représentation de la femme en tant que source d'infection, à partir des Lumières. Déjà présente au Moyen-Âge dans le mythe de Dame Fortune, alias Frau Welt⁶⁷, la perception du corps féminin comme centre de corruption et transmetteur de maladie resurgit donc dans l'image du vampire séducteur: «The female is seen as the source of pollution, but also as the outsider, the prostitute, the socially deviant individual.»⁶⁸ Il n'est pas exclu que la vérole ajoute à la puissance d'attraction qu'exerce le vampire sur sa proie: Baudelaire n'a-t-il pas affirmé dans *Mon coeur mis à nu*: «Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole» (I. 694)?

Dans son essai sur la réapparition du mythe de la Frau Welt dans la littérature allemande, Barbara Becker-Cantarino aboutit au type de la femme fatale telle qu'incarner par la *Lulu* de Wedekind, en passant par l'authentique Frau Welt du maître chanteur Michael Beheim, la Courasche de Grimmelshausen et *La Statue de marbre* de Eichendorff. À l'instar de Sigrid Weigel dans ses *Topographien der Geschlechter*, Becker-Cantarino constate que malgré l'évolution de l'image de la Frau Welt, celle-ci demeure, jusqu'au tournant du XX^e siècle chez Wedekind, assujettie aux schèmes d'une pensée patriarcale:

⁶⁶ Gilman, *op. cit.*, p. 252. Une tradition que récupère Heine lui-même et qu'il prolonge dans le deuxième livre de son *Romanzero*, «Lamentationen», qui regroupe 20 poèmes sous le titre «Lazarus», d'après le pauvre ulcéréux de l'Évangile selon Saint-Luc. Le recueil *Gedichte. 1853 und 1854* comporte 11 poèmes, dont «Es hatte mein Haupt die schwarze Frau», portant également le titre «Zum Lazarus»: titre repris ensuite dans le *Lyrischer Nachlaß* et regroupant 17 poèmes dont «Für eine Grille – keckes Wagen!». La syphilis, maladie naissant autour de 1495, est considérée pendant longtemps comme sans limites, «boundariless». Gilman suggère que la contamination de l'iconographie de la syphilis par l'iconographie d'autres maladies pour lesquelles une cure était connue – dans bien des cas – témoigne d'une tentative de cerner et de limiter, ne serait-ce que par l'imagination de l'art, les affres d'une maladie perçue comme dangereusement sauvage. La lèpre aurait, pour sa part, cessé d'être endémique en Europe occidentale dès le XVI^e siècle.

⁶⁷ Il semble que l'ancêtre de la Frau Welt ait été une figure masculine qui s'est définitivement féminisée à partir du XIII^e siècle, métamorphose imputable, aux dires des médiévistes, au passage du latin *mundus*, mot masculin, à l'allemand *Welt*, mot féminin. À ce sujet, voir Barbara Becker-Cantarino, «"Frau Welt" und "Femme fatale": Die Geburt eines Frauenbildes aus dem Geiste des Mittelalters», *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*, sous la dir. de James F. Poag et Gerhild Scholz-Williams, Königstein/Ts., Athenäum, 1983, p. 71-72.

⁶⁸ Gilman, *op. cit.*, p. 256.

Nur in einem Aspekt scheint in Lulu als *femme fatale* das alte Schema aufzubrechen: sie scheint zu handeln, sich zu wehren, zu herrschen, sogar zu gewinnen. [...] Aber so wie sie nur Fiktion, nur Imagination anderer ist, so hat sie keinen Plan, kein Ziel, keine Substanz, die sie in eine Person verwandeln könnte. Ein Lustmörder muß das Ewig-Weibliche-als-Dämonisches ganz trivial ermorden, so wie der mittelalterliche Ritter die Würmer und den Gestank der Schönen bemerkt, Simplicissimus von der Siphylis [sic] der Courasche erfährt, Florio die Schlangen im Gemach der schönen Dame erblickt.⁶⁹

Or, il est clair qu'une telle argumentation est d'emblée vouée à l'échec puisque les critères exigés dans la représentation de la femme – qui feraient d'elle notamment une personne à part entière («um ihrer selbst willen»⁷⁰) – seront de toute façon balayés du revers de la main dès lors que la femme représentée se révèle le fruit de l'imagination des autres, c'est-à-dire d'un ou des homme(s). Si Becker-Cantarino taxe de naïveté une certaine critique littéraire qui interprète encore la littérature comme le reflet de la «vraie vie», nous pouvons tout aussi bien adresser ce reproche à la perspective qu'elle impose, selon laquelle la «vraie vie» et ses modèles de «vraies femmes» sont reflétés dans la littérature⁷¹.

Si la version heinienne du mythe de la Frau Welt refuse en effet une «vie propre» au personnage féminin, c'est que, malgré la fascination qu'elle exerce, la femme noire renvoie d'abord et avant tout, comme en un miroir, l'image de l'homme fasciné, dérobé à lui-même. Cet homme s'est en effet laissé prendre au jeu de l'amour et son corps, transformé en cadavre, est devenu une prison pour l'esprit:

⁶⁹ Becker-Cantarino, *op. cit.*, p. 70-71.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁷¹ L'objet qui cause l'irritation de Becker-Cantarino consiste dans l'affirmation suivante de Mario Praz tirée de étude sur le romantisme noir: étude qui, rappelons-le, date de 1933!: «Im Mythos und in der Literatur hat es den Typus der *femme fatale* immer gegeben, denn Mythos und Literatur sind nur die dichterische Widerspiegelung des wirklichen Lebens; im wirklichen Leben aber hat es an mehr oder minder vollkommenen Exemplaren herrschsüchtiger und grausamer Frauen nie gefehlt.» Cité dans Becker-Cantarino, *ibid.*, p. 61. L'objet de notre irritation réside dans l'affirmation suivante où Becker-Cantarino revendique au nom du personnage de la femme fatale, voire au nom de l'être humain, une vie qui lui soit propre: «Als Gestalt und Bild verkörpert sie [Lulu] "das Ewig-Weibliche" [...] als dämonisierte Verführerin [...], als vielschichtige Projektion der Männer [...] in einem rein männlichen Bezugssystem, das ein Eigenleben dieses Bildes als Figur oder gar als Mensch und Frau ausschließt, weil eine Individuation des *femme fatale* Typus außerhalb des Interesses ihrer Schöpfer liegt». *Ibid.*, p. 70.

Mein Leib ist jetzt ein Leichnam, worin
Der Geist ist eingekerkert –
Manchmal wird ihm unwirsch zu Sinn,
Er tobt und rast und berserkert.

Ohnmächtige Flüche! Dein schlimmster Fluch
Wird keine Fliege tödten.
Ertrage die Schickung, und versuch
Gelinde zu flennen, zu beten. (III/1, 199)

Il est vrai qu'une «vie propre» est refusée à la femme noire, à la femme fatale. Pire encore, ce personnage type semble dans la deuxième moitié du poème avoir été totalement évacué. Mais l'a-t-il vraiment été? Nous n'en croyons rien. C'est qu'en fait, contrairement au sort habituel que la production littéraire masculine lui réserve, c'est-à-dire la mort⁷², la femme fatale est ici «épargnée» – n'en déplaît à la critique féministe. Le poète ne la condamne en aucun temps: il la déleste plutôt de son aura maléfique. La mise à mort qui devrait lui être réservée n'a pas lieu: le poète étant trop faible pour tuer – même une mouche. La mise à mort sera cependant déplacée sur le corps du poète autour duquel tourne tout le poème. Les deux pôles contradictoires qui déterminent l'expérience amoureuse, «fatalité et liberté»⁷³, gravitent autour du corps individuel. Ne ressentant ni remords, ni rancœur, le poète accepte le destin. La femme fatale est ce *fatum*, «die Schickung», dont il porte aujourd'hui sans regrets les stigmates: «En devenant amoureux, nous choisissons notre

⁷² Essayant de réduire les multiples représentations de la femme fatale à un dénominateur commun, Carola Hilmes en arrive à la «définition minimale» suivante: «eine meist junge Frau von auffällender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum. Oft agiert die Frau in der Funktion eines Racheengels und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft. (C'est nous qui soulignons) *Die femme fatale: Ein Weiblichkeitstypus...*, p. 10.

⁷³ Paz, *La flamme double...*, p. 116.

fatalité.»⁷⁴ À l'instar d'Arnold Pisiak, nous appréhendons la femme noire comme un chiffre pour l'expérience amoureuse elle-même:

die schwarze Frau ist zugleich die Liebe selbst – jene unvergleichliche, aufs Totale zielende, das Subjekt sich rücksichtslos unterwerfende, fleischlich-geistige und zugleich aggressiv-allgewaltige Macht, die den Menschen – Frau wie Mann – beglückt wie ihn seiner Freiheit beraubt, ihn zum Sklaven macht, der man weder entlaufen noch widerstehen kann.⁷⁵

La même influence agressive et toute puissante est exercée sur l'homme, le réduisant au servage, dans «Les Métamorphoses du vampire», pièce condamnée des *Fleurs du mal*. Telle ces statues médiévales dont les beaux atours dissimulent le nid de corruption qu'est devenu leur corps, la femme ici attire l'homme par la force de sa volupté dévorante. Car nul doute que la Frau Welt, celle dont la science est cosmique – «Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles./ La lune, le soleil, le ciel et les étoiles!» (I, 159) –, dévore et vampirise l'homme en proie au désir de son corps putréfié, mais tout-puissant:

Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
Et que languissamment je me tournai vers elle
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!
Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 119. Un des classiques parmi les avatars médiévaux de la Frau Welt demeure l'image que nous en livre Walther von der Vogelweide dans «Frô Welt, ir sult dem wirt sage». Répondant aux diktats de son époque, le poète dit adieu aux caresses de la séductrice afin de régler ses dettes avec le diable: «Meine große Schuld ist beglichen, er soll meinen Namen von der Tafel löschen. Wer ihm noch etwas schuldet, dem muß bange sein.» *Werke*, éd. par Joerg Schaefer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 199. Résolument moderne, la version de Heine souligne non seulement la volonté du poète de jouir des caresses de la Frau Welt, mais rejette en bloc l'angoisse que les instances religieuses lui dictent d'éprouver pour le salut de son âme. Si Walther abandonne la voie du péché, Heine abandonne l'idée d'un Être suprême qui le sauvera ou donnera un sens à ses souffrances. Seul face à un destin qu'il assume entièrement, le poète pratique l'autodérision jusqu'à rabaisser sa prière au rang de pleurnicheries.

⁷⁵ Arnold Pisiak, «*Ich will das rote Seufchen küssen*»: *Nachdenken über Heines letzten Gedichtzyklus*, Stuttgart, Metzler, 1999, p. 153. Pisiak entend se démarquer ici de l'interprétation de la femme noire apportée par Irene Guy dans son étude *Sexualität im Gedicht: Heinrich Heines Spätlyrik*, Bonn, Bouvier, 1984. En effet, Guy insiste sur la menace que représente la femme, menace qui se transforme, selon elle, en méchanceté envers l'homme. Pisiak préfère cependant redonner à la femme noire toute sa valeur poétique («poetischen Gehalt», p. 152) et voir en elle le symbole de la maladie d'amour, plutôt que le désir d'avilir l'homme.

Tremblaient confusément des débris de squelette.
Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer.
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver. (I. 159)

Dans l'étreinte amoureuse, la femme infectée transmet sa maladie au poète tandis qu'il est refusé à celui-ci le moindre contre-don: il est en effet arrêté dans son élan vers elle par la vue du pus au moment où il voulait «lui *rendre* un baiser d'amour». Mais cette femme «[t]imide et libertine, et fragile et robuste» (I. 159) s'autosatisfait: celle qui se tord comme un serpent et se caresse la poitrine est l'incarnation de la femme phallique semblable en cela à la strip-teaseuse de Baudrillard:

Le secret [du strip-tease] est la célébration auto-érotique par une femme de son propre corps qui devient désirable dans cette mesure même. [...] Ses gestes tissent autour d'elle le fantôme du partenaire sexuel. Mais du coup cet autre est exclu, puisqu'elle se substitue à lui [...]

.....
La strip-teaseuse est une déesse [...] et l'interdit jeté sur elle, celui qu'elle trace autour d'elle, ne signifie pas qu'on ne puisse rien lui *prendre* [...], mais bien qu'on ne peut rien lui *donner*, parce qu'elle se donne tout à elle-même, d'où lui vient cette transcendance accomplie qui fait sa fascination.⁷⁶

Le «mannequin puissant» – Baudrillard en souligne l'étymologie: «*manne-ken*, "petit homme"» – se donne à voir tel «un phallus vivant», «le paradigme de la séduction»⁷⁷. Or, si la femme ainsi fétichisée refuse d'emblée tout contre-don, il semble du moins qu'on lui *donne* la mort, et même deux fois plutôt qu'une comme le fait remarquer Silvia Volckmann:

In der detailfreudigen Aggressivität, mit der der verführerische Körper der ersten Strophe demontiert wird, vollendet sich die obligatorische Hinrichtung der Vampirin [...]. Baudelaire nämlich mordet sie gleich zweimal: zunächst, indem er sie in eine ganz und gar unselbständige, nur auf den Mann fixierte

⁷⁶ Baudrillard, *L'échange symbolique...*, p. 165-167.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 168.

Sexmaschine verwandelt, und dann, indem er diese den abscheulichsten Verwesungsprozessen unterwirft.⁷⁸

Volckmann se garde bien cependant de réduire ce double meurtre à ses composantes antiféministes et sadiques – le vampire disparaît après tout de lui-même, selon le processus naturel de décomposition des corps – et préfère y lire la désillusion du poète face au coup d'État du 2 décembre 1851 sans toutefois en expliciter clairement les termes. Dolf Oehler avait déjà constaté le même substrat politique au poème «Le Vampire». Selon Oehler, la relation d'esclavage sexuel qui unit le poète au vampire tient lieu de métaphore du rapport amour-haine qui s'établit entre une nation et son tyran. La strophe finale correspondrait même à une volonté d'impuissance, «ein Wille zur Ohnmacht»⁷⁹, de la petite bourgeoisie. Oehler suggère que le terme «empire», écrit avec un e majuscule, aurait à lui seul trahi les véritables intentions de l'auteur de critiquer le Second Empire de Napoléon III. Oehler rappelle finalement à ceux qui tenteraient de minimiser ces interprétations linguistiques que «vampire» demeure au XIX^e siècle un terme consacré pour désigner la classe des despotes et autres exploiters⁸⁰. Admettant volontiers cette dimension historico-politique du personnage du vampire, nous soulignons cependant aussi la pertinence d'en dévoiler la dimension érotique et proprement poétique.

Personnifiant la maladie et la mort, ces fidèles compagnes du poète grabataire, la femme noire vampirise le sujet poétique heinien dans une étreinte qui mêle douleur et volupté. Mais le poète a vu venir la femme noire et a voulu l'étreinte qu'elle lui offrait. Plus insidieux, et peut-être plus dangereux que tous les monstres issus du romantisme noir est le

⁷⁸ Silvia Volckmann, «„Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“: Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts», *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, sous la dir. de Renate Berger et Inge Stephan, Köln, Böhlau, 1987, p. 172. Volckmann insiste sur le processus de mise à mort de la femme-vampire toujours présent dans la littérature depuis *La morte amoureuse* de Théophile Gautier. Les différents modes d'exécution représentés correspondraient aux croyances populaires selon lesquelles le vampire ne peut être mis hors d'état de nuire que par l'empalement, le feu ou la décapitation. Là où Baudelaire innove, selon Volckmann, est dans l'évacuation d'une tierce personne (père, mère, etc.) pour se concentrer sur la relation entre la victime masculine et le vampire féminin, véritable quintessence de la guerre des sexes.

⁷⁹ Dolf Oehler, «Art-Névrose: Soziopschoanalyse einer gescheiterten Revolution...», p. 127.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 127-128.

vampire qui habite la poésie de jeunesse de Heine: un vampire qui prend les traits d'une jeune fille blonde aux yeux bleus, tout comme Mephistophela – le diable fait femme –, apparaîtra dans *Der Doktor Faust* sous la forme d'une ballerine inoffensive (IX. 85-86). L'imagination peut faire naître les chimères les plus sordides, la société bourgeoise injecte dès l'enfance à la petite fille un venin qui se nomme perfidie et dont personne ne se méfie:

Basilisken und Vampyre,
Lindenwürm` und Ungeheu`r,
Solche schlimme Fabelthiere,
Die erschafft des Dichters Feu`r.

Aber dich und deine Tücke,
Und dein holdes Angesicht,
Und die falschen frommen Blicke –
Das erschafft der Dichter nicht. (I/1. 149)

En effet, la jeune fille de bonne famille, habituellement blonde aux yeux bleus suivant l'idéal de beauté teuton, pour qui le poète se meurt d'amour tout au long du *Buch der Lieder*, cache sous ses dehors angéliques la bête sauvage. Dans un de ses sonnets dédiés à Christian Sethe, camarade de lycée, Heine le met en garde contre les visages d'ange, bien plus dangereux que les visages ouvertement sataniques, car ils cachent des bêtes dont les griffes lacèrent le cœur de l'homme:

Hüt` dich, mein Freund, vor grimmen Teufelsfratzen,
Doch schlimmer sind die sanften Engelsfrätzchen.
Ein solches bot mir einst ein süßes Schmäzchen,
Doch wie ich kam, da fühlt ich scharfe Tatzen.
Hüt` dich, mein Freund, vor schwarzen, alten Katzen,
Doch schlimmer sind die weißen, jungen Kätzchen.
Ein solches macht` ich einst zu meinem Schätzchen,
Doch thät mein Schätzchen mir das Herz zerkratzen. (I/1. 127)

Faisant ses débuts dans la presse française vers la fin du XVII^e siècle comme objet de curiosité, le vampire devient définitivement d'intérêt public à partir de 1732 quand paraît le rapport Flückinger d'après le nom du chirurgien militaire chargé de mener une

commission d'enquête sur un cas de vampirisme dans un village de Serbie⁸¹. La première oeuvre de fiction dont le personnage central est un vampire paraît quelques années plus tard, en 1748: il s'agit du poème «Der Vampir» d'Ossenfelder. Dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, on constate une domestication du vampire et c'est avec Goethe et sa ballade *Die Braut von Korinth* qu'il se féminise définitivement en 1797. Le vampire, monstre né d'un folklore superstitieux et païen, fait donc sa véritable apparition en plein coeur des Lumières: situation antinomique s'empresse de souligner Jean-Claude Aguerre, qui en explique les termes⁸². À une époque où domine la soif de comprendre les origines de la vie – la volonté de savoir, dirait Foucault –, le goût pour l'anatomie s'étend et fait rage. Au centre des préoccupations, la question sur l'existence de l'âme tourne à l'obsession pour en venir parfois à la conclusion que «l'âme n'aurait rien de divin mais ne serait qu'un subtil rouage du corps.»⁸³ Étrange coïncidence, parallèlement à cette «sécularisation de l'âme»⁸⁴, le vampire surgit comme symptôme d'une inquiétude latente. En effet, ce revenant est un mort dont l'âme revient errer sur terre et dont la chair résiste à la putréfaction: «a demonic spirit in a human body who nocturnally attacks the living, a destroyer of others, a preserver of himself.»⁸⁵ Ce même refus de la mort ou plutôt cette résistance à la mort se fait également sentir chez le vampire baudelairien. En effet, si la femme suceuse de moelle et de sang se transforme – ultime métamorphose – en squelette, ce dernier continue d'habiter la mémoire du poète à travers des sons lugubres, signes d'une dette qui perdure et qui devient hantise:

seul l'échange nous protège du destin. Là où l'échange n'est plus possible, on se retrouve dans une situation fatale, une situation de destin. L'inéchangeable, c'est l'objet pur, celui dont la puissance interdit soit de le posséder, soit de l'échanger. Quelque chose de très précieux dont on ne sait

⁸¹ Antoine Faivre, «Du vampire villageois aux discours des clercs (Genèse d'un imaginaire à l'aube des Lumières)», *Les vampires: Colloque de Cerisy*, sous la dir. de A. Faivre et Jean Marigny, Paris, Albin Michel, 1993, p. 50.

⁸² Jean-Claude Aguerre, «Résistance de la chair, destitution de l'âme», *Les vampires...* p. 76.

⁸³ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁵ James B. Twitchell, *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Durham, Duke University Press, 1981, p. 7.

comment se débarrasser. Ça brûle, ça ne se négocie pas. Ça se tue, mais ça se venge. Le cadavre joue toujours ce rôle. La beauté aussi. Et le fétiche. Ça n'a pas de valeur, mais ça n'a pas de prix.⁸⁶

La femme viendrait donc hanter le poète et le confronter à une situation fatale non seulement par ses gestes ou son regard séducteurs, mais aussi par les sons qu'elle émet, par sa voix⁸⁷, s'apparentant ainsi aux esprits élémentaires telles les sirènes ou telle la «Lorelei» heinienne⁸⁸. Or, bien que le caractère inéchangeable, et donc fatal, du cadavre fétichisé s'avère indéniable, précisons toutefois que le vampire demeure, pour sa part, toujours impliqué dans une «dialectique de l'échange»⁸⁹. De par sa nature même de revenant, le vampire n'est jamais tout à fait mort: il incarne plutôt la «ligne de partage» – toute illusoire qu'elle soit – qui sépare le royaume des vivants de celui des morts. C'est justement cette position liminale qu'il occupe qui fait du vampire une figure symptomatique de l'ambivalence éprouvée face à la mort:

Representations of the vampire or the revenant fascinate, it seems, because here the ambivalence towards death is embodied in one and the same figure. On the one hand the revenant incorporates a kind of triumph over death in the sense of eternal survival, of repeated resurrection out of death. On the other hand the fear that the vampire inspires has to do with the fact that it undoes safe and secure boundaries between the living and the dead, and thus between survival and destruction.⁹⁰

⁸⁶ Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 52.

⁸⁷ Dans son essai «La femme vampire dans la poésie romantique anglaise», Jean Perrin fait référence à *La Belle Dame sans merci* de John Keats qui séduit par son regard, mais aussi par sa «mélodie de fée». *Les vampires...*, p. 119.

⁸⁸ Pour une analyse du pouvoir fatal d'attraction («die Macht fataler Anziehung») de la Lorelei, voir l'essai de Paul Peters, «Die Frau auf dem Felsen: Besuch bei Heines Loreley», *Heine-Jahrbuch*, vol. 36, 1997, p. 1-21.

⁸⁹ À ce sujet, voir Jean Marigny, «Dialectique de l'échange dans les histoires de vampires», *Échanges: Actes du Congrès de Strasbourg*, Paris, Didier-Érudition, 1982, p. 309-319.

⁹⁰ Elisabeth Bronfen, «The Vampire: Sexualizing or Pathologizing Death», *Disease and Medicine in Modern German Cultures*, sous la dir. de Rudolf Kärer et Vera Pohland, Ithaca, Center for International Studies, 1990, p. 72.

En effet, telle la figure du *Doppelgänger* évoqué par Freud dans son essai sur l'inquiétante étrangeté, le vampire personifie une fragmentation du sujet qui dérouté et effraie, remarque Bronfen. S'il se qualifie comme vampire, c'est qu'il est mort. Or, voilà qu'il refuse de se laisser fixer dans cette mise à mort et qu'il la transcende: il devient dès lors le mort-vivant qui menace à son tour de me mettre à mort, il devient mon double et mon miroir qui me renvoie toujours déjà à ma propre mort. L'épigraphe au «poème dansant», *Der Doktor Faust*, illustre bien cette dialectique de l'échange propre au vampire. Celle qui était morte s'adresse à l'homme qui, grâce à ses pouvoirs magiques et à ses caresses voluptueuses, l'a littéralement réanimée. Mais inversement, cette réanimation coûtera à l'homme sa propre âme, *anima*, souffle de vie dont le vampire insatiable a besoin pour sans cesse se maintenir dans une zone limitrophe entre la vie et la mort. Car il s'agit bien ici d'un vampire qui *boit* le souffle, matière pourtant gazeuse, mais qui se superpose au sang comme véhicule de l'énergie vitale:

Du hast mich beschworen aus dem Grab
Durch deinen Zauberwillen.
Belebtest mich mit Wollustgluth –
Jetzt kannst du die Gluth nicht stillen.

Preß deinen Mund an meinen Mund,
Der Menschen Odem ist göttlich!
Ich trinke deine Seele aus.
Die Todten sind unersättlich. (IX, 84)

Mais là où la résistance du vampire à la mort matérielle trouve son expression la plus obsédante est dans le poème de Baudelaire mentionné plus haut: «Le Vampire». Ici, la dette symbolique lie le poète au vampire dans un cycle de vengeance hors duquel il n'existe aucune issue – destin digne de Sisyphe:

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon coeur plaintif es entrée:
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée.

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine:
– Infâme à qui je suis lié

Comme le forçat à la chaîne.

Comme au jeu le joueur têtu.
Comme à la bouteille l'ivrogne.
Comme aux vermines la charogne.
– Maudite, maudite sois-tu!

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté.
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.

Hélas! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit:
«Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
À ton esclavage maudit.

«Imbécile! – de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire!» (l. 33-34)

Même silencieuse, voire absente, la femme-vampire se révèle comme assassine, vindicative: force agissante. Le bel objet, même immobile, n'est jamais tout à fait passif; le cadavre se venge, l'Autre me donne la mort. Ainsi, «la maudite» s'avance telle une lame dans le coeur du poète, métaphore qui laisse la critique perplexe quant à son origine: s'agirait-il d'une confidence de Théophile Gautier à son ami Baudelaire concernant sa maîtresse Marie Mattei qui «dans [s]on cher coeur» serait «entrée par un coup et même plusieurs coups de couteaux [sic]» (l. 893)? La question reste en suspens et pourtant, elle pourrait trouver sa réponse dans un poème de jeunesse de Heine, «La noce». Dans ce cinquième poème du cycle «Traumbilder», le poète assiste à la cérémonie de mariage de sa fiancée avec un autre homme. Impuissant à renverser le cours des événements, «immobile et muet», il ne peut que demeurer le témoin passif de son échec sentimental et de sa propre fin. En effet, ce cauchemar confronte le poète à la triple image de sa mort. Comme en un crescendo, la douleur ressentie est exprimée chaque fois par un cri jusqu'au baiser ultime de la mort:

Der Bräut`gam füllt den Becher sein,
Und trinkt daraus, und reicht gar fein

Der Braut ihn hin: sie lächelt Dank. –
O Weh! mein rothes Blut sie trank.

Die Braut ein hübsches Aepflein nahm.
Und reicht es hin dem Bräutigam.
Der nahm sein Messer, schnitt hinein. –
O Weh! das war das Herze mein.

Sie äugeln süß, sie äugeln lang.
Der Bräut`gam kühn die Braut umschlang.
Und küßt sie auf die Wangen roth. –
O Weh! mich küßt der kalte Tod. (I/1. 29)

Mais il convient ici de reprendre la strophe «au couteau» telle qu'elle apparaissait dans *L'Artiste* du 21 novembre 1847 dans la traduction de Nicolas Martin ainsi que l'a fort probablement lue Charles Baudelaire. Non seulement les images, mais le rythme trouveront un écho indéniable dans «Le Vampire» baudelairien: «La future prit ensuite une jolie petite pomme, et la présenta à son fiancé: il prit son couteau et la fendit en deux. – O douleur! c'est mon coeur qu'alors il perça!»⁹¹ Ce rituel cannibale où le sang du poète est bu et où son coeur est dévoré laisse également sa trace dans l'oeuvre baudelairienne. Or, il n'étonnera guère que ces scènes de duels vengeurs mettent en vedette une femme souvent vile, toujours cruelle, comme instigatrice du mal dont souffre le poète. Ainsi, dès le tout premier poème ouvrant le cycle «Spleen et Idéal»: «Bénédiction», le poète est couvert d'opprobre par tout son entourage, y compris sa mère et sa femme. Provocatrice, cette dernière entend anéantir son compagnon en se prostituant d'abord, puis en lui promettant les caresses de la mutilation:

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main:
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein.

⁹¹ Henri Heine, «Chansons», *L'Artiste*, 4e série, t. 11, 1847-48, p. 44. Notons le chapitre XXV de l'essai stendhalien *De l'amour*, paru fin 1822, quelques mois après les «Traumbilder», où il est question de jalousie: «Chaque perfection que vous ajoutez à la couronne de l'objet que vous aimez, et qui peut-être en aime un autre, loin de vous procurer une jouissance céleste, vous retourne un poignard dans le coeur.», *op. cit.*, p. 119.

Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jeterai par terre avec dédain! (I. 8)

Même cruauté pour remédier à l'ennui dans «Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle» (I. 27) où la «femme impure» doit se mettre un coeur sous la dent en guise de pain quotidien. Dans «Causerie», le coeur n'est plus finalement qu'«un lieu saccagé/ Par la griffe et la dent féroce de la femme.» (I. 56)

Ainsi, la mort de soi n'est pas seulement projetée sur le corps de l'Autre: l'Autre pose également en grande Faucheuse s'abattant puissamment sur l'homme traqué. «Traumbilder II» met en scène le poète dans un décor merveilleux, digne des contes de fées. Il y rencontre une jeune fille – «so fremd und doch so wohlbekannt» (I/1, 19): l'inquiétante étrangeté en personne! – en train de laver un tissu blanc qui s'avèrera être le linceul du poète. Puis, l'écho d'une hache: c'est la même fille qui s'affaire à construire son cercueil. Finalement, elle lui apprend que la fosse qu'elle creuse n'est destinée à nul autre qu'à lui. L'écho de ce «songe fatal» – titre éloquent ajouté par Gérard de Nerval dans sa traduction de 1855, parue dans *Poèmes et Légendes* – se répercute dans «Chant d'automne» où le poète se prépare à l'hiver et à sa propre mort:

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe:
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui? – C'était hier l'été: voici l'automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ. (I. 57)

Hache, cercueil, échafaud: c'est tout «l'appareil sanglant de la Destruction» (I. 111) qui est mis en place pour préparer au spectacle de la décapitation du poète. Recensé par la critique, notamment par Lesli Bodi, ce «leitmotiv» de la décollation demeure encore aujourd'hui aussi mystérieux qu'inquiétant. En guise de point de départ à l'analyse de ce thème récurrent dans l'oeuvre de Heine, Bodi se sert de l'épisode de la «rotes Sefchen», tiré des mémoires du poète. Parmi ses souvenirs de jeunesse, le poète se rappelle en effet de la

fille du bourreau qu'il embrassa, scène déterminante pour celui qui devait, sa vie durant, entretenir deux passions: «die Liebe für schöne Frauen und die Liebe für die französische Revoluzion» (XV, 99). Mais, à part constater la rencontre des sphères érotique et politique, du désir et de la peur, «Erotik und Aggression»⁹², la thèse de Bodi nous laisse sur notre faim. Sans perdre de vue la tendance heinienne à l'auto-mise en scène⁹³, une lecture attentive des *Memoiren* révèle un subtil scénodrame de la castration. Ainsi, passant en revue les personnages qui ont marqué son enfance, le poète s'attarde sur le cas de la sorcière Göchinn, de qui il aurait appris une fois adulte «l'art secret» de la sorcellerie. Liée d'amitié avec la nourrice de Heine, Zippel, la Göchinn aurait aidé celle-ci à se venger d'une rivale amoureuse, lui jetant un sort qui la rendit stérile. Quant à l'amoureux infidèle qui aurait préféré une autre femme à Zippel, la sorcière lui réserve également un sort peu enviable, la castration:

Die Ceremonien welche bey der Entmannung beobachtet werden, sind so schmutzig und haarsträubend grauenhaft, daß ich sie unmöglich mittheilen kann. Genug der Patient wird nicht im gewöhnlichen Sinne unfähig gemacht, sondern in der wahren Bedeutung des Wortes seiner Geschlechtlichkeit beraubt, und die Hexe welche im Besitze des Raubes bleibt, bewahrt folgendermaßen dieses *corpus delicti* dieses Ding ohne Namen, welches sie auch kurzweg das Ding nennt (XV, 92).

Puis, le poète enchaîne immédiatement avec le personnage de Josepha, nièce de la Göchinn, qui l'initiera au plaisir macabre des sens. Maigre, blanche comme la cire, la jeune Sefchen a de longs cheveux roux comme le sang qui, lorsqu'attachés sous son menton, donnent l'impression «als habe man ihr den Hals abgeschnitten und in rothen Strömen quölle daraus hervor das Blut.» (XV, 93) Scénarisant à l'aide de sa chevelure diabolique sa propre décapitation, la jeune fille qui, indéniablement, attire le poète, le confronte à l'éveil de sa sexualité et à la crainte latente de la castration, symptôme d'une crise identitaire imminente.

⁹² Lesli Bodi, «Kopflös – ein Leitmotiv in Heines Werk», *Internationaler Heine-Kongreß 1972*, sous la dir. de Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann et Campe, 1973, p. 230.

⁹³ À titre d'exemple, mentionnons ici l'énigme entourant la date de naissance du poète. En effet, Heine aurait prétendu à quelques reprises dans ses écrits «être né avec le siècle» quand, en fait, il est aujourd'hui bien établi qu'il est né en 1797. L'heure zéro que marque l'année 1800, naissance d'un siècle nouveau, semblait probablement plus révélatrice d'un destin orphique.

Pour ajouter au processus de projection de cette angoisse naissante, Sefchen la Rouge, véritable *Doppelgänger*, a une voix éteinte, métallique qui ressemble à s'y méprendre à celle du poète: «Wenn sie sprach, erschrak ich zuweilen und glaubte mich selbst sprechen zu hören und auch ihr Gesang erinnerte an Träume wo ich mich selber in derselben Art und Weise singen hörte.» (XV, 93) Fille et petite-fille de bourreau, Sefchen est une paria, vivant en retrait de la société⁹⁴. Élevée par son grand-père, elle raconte comment une nuit celui-ci reçut une douzaine de bourreaux des régions avoisinantes pour une cérémonie mystérieuse à laquelle elle assista à leur insu. Au pied d'un arbre, les hommes rassemblés enterrèrent un paquet mystérieux. C'est sa tante, la Göchinn, qui lui en révèle le contenu quelques années plus tard: tel que la coutume l'exige, un bourreau doit se débarrasser de son épée une fois que celle-ci a servi à décapiter cent condamnés. En effet, une telle épée possède une connaissance secrète, «ein heimliches Bewußtseyn» (XV, 98), parfois même un goût du sang incontrôlable. Faisant fi du danger que cette épée représente, ne comptant que sur son pouvoir magique, la sorcière s'empresse de la déterrer et de la conserver précieusement dans son armoire. Curieux, le poète demande un jour à Sefchen de bien vouloir lui montrer l'épée en question. Et c'est avec cette histoire comme toile de fond que la jeune fille se présente à lui avec l'épée, en chantant: «Willst du küssen das blanke Schwert./ Das der liebe Gott bescheert?» (XV, 98), à quoi le poète répond qu'il préfère embrasser Sefchen la Rouge. Ce baiser échangé avec la fille du bourreau, l'intouchable, est donc à l'origine de ses deux passions mentionnées plus haut, les belles femmes et la Révolution française.

Or, la préférence exprimée pour Sefchen la Rouge n'est qu'une figure de rhétorique feignant l'exclusion car, en fait, le poète embrasse *à la fois* la jeune fille et la lame lisse et brillante, exprimant ainsi sa solidarité avec la paria et démontrant par son geste sa précocité tant sexuelle que politique:

mit großer Herzhaftigkeit umschlang ich die feinen Hüften und küßte ich die trutzigen Lippen, ja, trotz dem Richtschwert, womit schon hundert arme

⁹⁴ À ce sujet, voir Richard D. E. Burton, «Le Sacrifice du Bourreau: Capital Punishment and the Nineteenth-Century French Imagination (1815-1848)», *Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, sous la dir. de Carrol F. Coates, New York, Peter Lang, 1996, p. 7-21. Il y est question notamment de la caste des bourreaux dont la nature intouchable, les pratiques endogames et les pouvoirs magiques et/ou sacrés constituent l'image inversée de la caste des monarques.

Schelme geköpft worden. und trotz [sic] der Infamia womit jede Berührung des unehrlichen Geschlechtes jeden behaftet, küßte ich die schöne Scharfrichterstochter. ich küßte sie nicht bloß aus zärtlicher Neigung sondern auch aus Hohn gegen die alte Gesellschaft und alle ihre dunklen Vorurtheile (XV, 98-99).

Afin de mieux se rire de la vieille société et de son système de castes, le poète ose l'infamie suprême de toucher l'intouchable. *Malgré l'épée?* Non, plutôt *grâce à l'épée*, symbole d'une prise de pouvoir politique et érotique à la limite de la sauvagerie.

Aux lendemains de la Révolution, la décapitation devient la sentence universelle dans les cas de peine capitale. Plus noble que la pendaison et donc réservée à l'aristocratie, cette sentence rend maintenant tous citoyens égaux devant la mort:

Early in the discussions of reform of the criminal code, it had been determined that along with other privileges and exclusions, differential sentencing based on the rank or quality of the criminal was to be eliminated. All crimes of the same kind should be punished by the same sentence. For crimes for which the penalty was death, it was proposed that the punishment be decapitation (Assemblée Nationale). The effect was not only to eliminate social differences in dying, but also to level upward. Decapitation had been reserved for aristocrats. Now all citizens would be treated to an equal and honorable death.⁹⁵

L'appareil inventé par Joseph Ignace Guillotin devient l'emblème de la Révolution et assure à tous une mort également juste, rapide, voire humanitaire: «Such a mechanism, he [Guillotin] argued, would permit a punishment less cruel and less painful than hanging [...]. With his death delivered more efficiently, the victim would struggle less and endure less agony.»⁹⁶ La mort se civilise, s'institutionnalise et, dernière étape de sa domestication, se féminise. Mais de façon paradoxale, cette féminisation marque l'inévitable retour de la sauvagerie dans la civilisation: la «veuve», la «guillotine», «Louissette» ou la «petite Louison» (d'après le nom du docteur Antoine Louis qui perfectionna l'idée de Guillotin) sont les nombreux surnoms donnés à une invention qui revêt soudain une dimension indéniablement

⁹⁵ Regina Janes, «Beheadings», *Death and Representation...*, p. 252.

⁹⁶ *Ibid.*

érotique, perceptible dans la littérature et l'iconographie de l'époque. Tel qu'avancé par Regina Janes dans son essai sur les différentes pratiques de décapitation au temps de la Révolution, la lunette de la guillotine où est insérée la tête du condamné représente l'angoissant *vagina dentata* qui castré et dérobe à l'homme son identité:

The man who flirts with her [la guillotine] attempts to retain or assert his sexual dominance.

.....
In a few explicit eroticizations of the guillotine, the guillotine is replaced by [...] or, more usually, linked with a sexually inviting female body. Such depictions emphasize the parallels between female anatomy and guillotine geometry and set up a tense oscillation between desire and destruction.⁹⁷

Or, le rapport évident qui lie la décapitation à la castration, confirmé dans l'équation freudienne «Kopfab schneiden=Kastrieren», est mis en doute ici par Janes qui insiste sur une nuance de taille entre ces deux formes de mutilation. En effet, les organes génitaux ne coïncident pas avec l'identité: «Once they have been detached, there is no way to tell whose they were.»⁹⁸ Cette chose sans nom, «dieses Ding ohne Namen», que la sorcière vole à l'amoureux infidèle dans les *Memoiren*, c'est, nous l'avions deviné, son membre viril qui s'avère effectivement non identifiable et donc, interchangeable; phénomène aboutissant à une situation aussi farfelue qu'un chanoine qui, moyennant dédommagement financier, se voit remettre le membre d'un Turc plutôt que d'un chrétien (XV, 92). La tête, cependant, parle et révèle notre identité, toute notre histoire. Tranchée et exhibée, la même tête marque l'appropriation du pouvoir par le meurtrier: les aristocrates à la lanterne deviennent le butin du peuple et le symbole de son triomphe et de sa souveraineté sur ses anciens bourreaux: «The prestige of the head is mirrored in contempt for the body without a head. The body without a head is a body without a name.»⁹⁹

L'adage féministe selon lequel «the personal is the political» se voit ici confirmé: l'heure fatale où le poète se laisse prendre au jeu de la séduction sonne son arrêt de mort. La

⁹⁷ *Ibid.*, p. 255-256.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 250.

femme, véritable puissance révolutionnaire, s'approprie alors la tête de celui qu'elle a aimé d'un amour sanglant. «Wird ein Weib das Haupt begehren/ Eines Manns, den sie nicht liebt?» (IV, 59) demande le poète à propos de Salomé, offrant ainsi une nouvelle version à la légende biblique dans laquelle, aux enjeux politiques, viennent s'ajouter des enjeux érotiques.

Mais si la femme est assez puissante pour dérober son identité à l'homme, les blessures qu'elle inflige à sa victime ont, inversement, le pouvoir de lui rendre cette identité perdue ou même, de lui en offrir une nouvelle. Ainsi, la morsure du vampire fait entrer sa victime «dans une nouvelle forme de vie où la sensualité joue un rôle essentiel.»¹⁰⁰ Dans «Schlachtfeld bey Hastings», Heine donne sa version de la conquête de l'Angleterre par les Normands. Défait par Guillaume le Conquérant, le roi Harold est mort au champ de bataille. L'abbé de Waltham dépêche deux moines sur la scène du massacre, mais ils reviennent bredouille: la dépouille du roi est introuvable, les cadavres sauvagement mutilés par l'ennemi sont méconnaissables, toute trace de leur identité s'en trouvant effacée. L'abbé envoie alors les deux moines à la recherche d'Edith au Col-de-Cygne, l'ancienne maîtresse du roi, car seule la mémoire du corps sait reconnaître celui qu'elle a aimé:

[...] der König Harold,
Er liebte die junge Schöne.

Er hat sie geliebt, geküßt und geherzt,
Und endlich verlassen, vergessen¹⁰¹.
Die Zeit verfließt: wohl sechzehn Jahr
Verflossen unterdessen.

¹⁰⁰Jean Marigny, «Dialectique de l'échange...», p. 310. Dans «Lyrisches Intermezzo LII», les amoureux se promettent fidélité pour échanger ensuite caresses et baisers. Tel le vampire, l'aimée mord son amoureux dans la main afin qu'il se souvienne de sa promesse. La morsure marque ainsi la proie dans sa chair et l'initie à un plaisir autre que celui prescrit par l'ordre établi, un plaisir qui ne se nourrit pas d'une morale de l'«utile», mais du superflu: «O Liebchen schön und bissig! Das Schwören in der Ordnung war, Das Beißen war überflüssig.» (I/1, 185)

¹⁰¹ Heine laisse entendre que le roi Harold aurait quitté et oublié sa maîtresse comme un amour de jeunesse, incompatible avec ses ambitions et son rang. Or, il semble que «Edith Swan's Neck [était] his mistress or wife *more Danico*», selon les rites «païens» implantés par les Danois. En effet, d'abord insoumis au christianisme, le roi aurait été pressé de rompre avec Edith pour faire un mariage politique. Reginald Allen Brown, *The Normans and the Norman Conquest*, Dover, N.H., Boydell Press, 1985, p. 122.

Begebt euch, Brüder, zu diesem Weib
Und laßt sie mit euch gehen
Zurück nach Hastings, der Blick des Weib's
Wird dort den König erspähen. (III/1, 23)

Comme chez l'animal de proie, le regard perçant de la femme saura repérer le roi parmi les cadavres. Edith est décrite en ces termes: comme un être mi-sauvage, mi-civilisé: mi-animal, mi-humain. Nus pieds, les cheveux au vent, muette, l'image même de la sorcière, elle se révèle une force sauvage de la nature. Quand soudain, elle trouve la dépouille du roi, sa réaction est à la mesure de sa douleur et elle pousse alors le cri strident de l'animal blessé:

Sie suchte schon den ganzen Tag,
Es ward schon Abend – plötzlich
Bricht aus der Brust des armen Weib's
Ein geller Schrey, entsetzlich.

Gefunden hat Edith Schwanenhals
Des todten Königs Leiche.
Sie sprach kein Wort, sie weinte nicht,
Sie küßte das Antlitz, das bleiche. (III/1, 24-25)

Dans son étude sur Guillaume le Conquérant, Paul Zumthor relate l'épisode de la bataille de 1066 où le duc de Normandie, «der Bankert», défait le roi Harold près de Hastings:

On découvrit, auprès des corps de Gyrth et de Leofwine, un troisième cadavre, nu, au visage effroyablement mutilé, au point qu'on ne put l'identifier d'abord. C'était Harold. Selon une tradition anglo-saxonne, il aurait été reconnu, à quelques marques corporelles, par sa maîtresse, Edith au Col-de-Cygne.¹⁰²

Ces marques deviennent chez Heine la trace d'une morsure laissée par la femme-vampire: «[d]rey kleine Narben, Denkmäler der Lust./ Die sie einst hinein gebissen.» (III/1, 25) Sans elles, le roi Harold serait mort au champ de bataille, le corps réduit en bouillie par l'ennemi, sa chair se mêlant à celle de ses frères d'armes. Mais un roi ne peut se fondre ainsi dans la masse en vulgaire chair à canon car alors, il se voit réduit à l'anonymat, et au-delà

¹⁰² Paul Zumthor, *Guillaume le Conquérant*, Paris, Hachette, 1964, p. 272.

de la mort physique, à une mort sociale. Il ne suffisait pas qu'il ait été anéanti par un bâtard, il fallait que ce dernier commette le sacrilège ultime de refuser au roi que sa dépouille repose dans l'abbaye de Waltham, selon les rites dignes de son rang. Ce n'est pas la blessure béante qu'il porte à la poitrine – «auf des Königs Brust/ Die Wunde blutumflossen» (III/1. 25) – qui vaudra au roi Harold de passer du charnier de Hastings à l'histoire de son peuple, mais la trace de la morsure laissée par Edith au Col-de-Cygne en souvenir indélébile de leur histoire d'amour. Or, la femme-vampire, par sa morsure, n'extrait pas cette fois la vie à sa victime, mais lui permet au contraire de recouvrer son identité. Éros triomphe de Thanatos: les trois petites cicatrices à l'épaule scellent l'identité morcelée. L'érection de ces «monuments du plaisir» à la mémoire des amants, l'expérience de volupté inscrite jusque dans la chair, redonnent au corps son caractère unique et sacré.

CHAPITRE V

«SYMPTÔMES DE RUINE»: STATUES ET SPHINX

En 1834, Prosper Mérimée, fraîchement nommé «inspecteur général des Monuments historiques», visite dans la même année la région du Roussillon et, notamment, la ville d'Illes-sur-Têt. Trois ans plus tard, il publie dans la *Revue des Deux Mondes* une nouvelle, désormais célèbre: *La Vénus d'Ille*. Une idole de cuivre y est déterrée par hasard sur la propriété de M. de Peyrehorade, notable de la région et fervent antiquaire. Malgré l'enthousiasme de ce dernier, l'émergence de l'énorme statue hors de la terre s'avère plutôt de mauvais augure. Ses yeux blancs intimident le spectateur, son air est méchant et, comble de malheur, son transport coûte à un des ouvriers l'usage normal d'une jambe, la statue étant tombée sur lui «tout d'une masse»¹. Quelques jours plus tard a lieu le mariage du fils de Peyrehorade, Alphonse, avec une riche jeune fille d'un village voisin. Le matin des noces, Alphonse, ne pouvant résister à l'appel de ses camarades, se joint à une partie de paume. Gêné dans ses mouvements par la bague qu'il doit donner à sa fiancée, il court la mettre au doigt de la statue qui trône dans le jardin familial. Toutefois, au moment d'aller la reprendre, Alphonse constate que la main de la statue s'est refermée, si bien que la bague ne peut être retirée. À la nuit venue, des pas lourds menant à la chambre nuptiale se font entendre et le matin, Alphonse est trouvé mort dans son lit. La jeune mariée, hystérique, affirme avoir vu «la statue, [...] immobile, les jambes et le bas du corps dans le lit, le buste et les bras étendus en avant, et entre ses bras son mari, sans mouvement. Un coq chanta. Alors la statue sortit du lit, laissa tomber le cadavre et sortit.»² Ainsi, la mystérieuse inscription gravée au socle

¹ Prosper Mérimée, *Romans et nouvelles*, éd. par Henri Martineau. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 411.

² *Ibid.*, p. 435.

de la statue. «Cave Amantem», et traduite par le narrateur par «Prends garde à toi si elle t'aime»³, s'avère lourde de signification prémonitoire.

Loin d'innover, Mérimée se situe dans la mouvance de ses contemporains en remaniant un thème récurrent de l'imaginaire européen. Ainsi de Heine, dans sa poésie de jeunesse, qui nous livre une semblable scène de viol perpétré par une statue sur le corps d'un jeune homme. Dans le neuvième poème du cycle *Traumbilder*, le poète est troublé dans son sommeil par l'arrivée d'une image onirique: une jeune fille pâle comme le marbre. «Die marmorblasse Maid», vient se coucher sur lui. Ses yeux sont blancs comme le nacre, ses cheveux ondulent de façon singulière, ses mouvements sont à peine audibles. Froide comme la mort, cette jeune fille connaît l'art des caresses à la limite du supportable, qui ne sont pas sans rappeler celles du Roi des Aulnes dans le poème éponyme de Goethe:

«Nicht bebt, nicht pocht wohl meine Brust,
Die ist wie Eis so kalt:
Doch kenn' auch ich der Liebe Lust,
Der Liebe Allgewalt.

«Mir blüht kein Roth auf Mund und Wang,
Mein Herz durchströmt kein Blut:
Doch sträube dich nicht schaudernd bang,
Ich bin dir hold und gut.»

Und wilder noch umschlang sie mich,
Und that mir fast ein Leid:
Da kräht der Hahn – und stumm entwich
Die marmorblasse Maid. (I/1, 53)

L'essai de Heine sur les *Elementargeister*, paru dans sa version allemande la même année que *La Vénus d'Ille* de Mérimée, recense une série d'anecdotes et de contes folkloriques dans lesquels les statues, réminiscences de l'antiquité païenne, reviennent hanter et séduire l'homme moderne. Parmi toutes ces histoires, Heine retient entre autres celle racontée par Kornmann dans son *Mons Veneris*. Même scénario, rappelant, à peu de choses près, Mérimée, transposé toutefois dans un décor médiéval: la statue de marbre referme le

³ *Ibid.*, p. 419.

doigt sur la bague qu'on lui a mise et vient, le soir des noces, s'imposer comme seule épouse véritable du jeune chevalier. Notons que Heine, avant de s'attarder aux statues, passe d'abord en revue la multitude d'esprits qui peuplent les quatre éléments de la nature: la terre, l'air, l'eau et le feu. Or, au-delà des simples énumération et description déjà entreprises par Paracelse, sur lequel il se base, Heine tient surtout à mettre au jour la guerre menée par le christianisme contre ces esprits nés du folklore germanique. En effet, si l'église n'arrive ni à anéantir complètement ces divinités païennes, ni à les récupérer pour ses fins propres, elle entreprend alors de les démoniser:

Wenn das Volk, gewohnt an dem ehemaligen Naturdienst, auch nach der Bekehrung für gewisse Orte eine verjäherte Ehrfurcht bewahrte, so suchte man solche Sympathie entweder für den neuen Glauben zu benutzen, oder als Antriebe des bösen Feindes zu verschreyen. (IX. 36)

Quant aux divinités de l'Antiquité grecque et romaine, leur sort – sensiblement le même que celui des esprits élémentaires – nous est révélé à travers l'anecdote tragi-comique d'Hinrich Kitzler, personnage méconnu de Heine. Souffrant d'un zèle excessif, Kitzler est un écrivain raté qui a la mauvaise habitude de toujours anticiper sur la critique et d'élaborer, dans cette attitude défensive, le point de vue opposé à sa thèse de départ si bien qu'il finit non seulement par réfuter cette dernière, mais par perdre ses convictions initiales au point d'abandonner chaque fois son projet d'écriture. Le narrateur posé par Heine nous le présente au moment où il vient d'achever un ouvrage volumineux sur «die Vortrefflichkeit des Christenthums» (IX. 42), dans lequel il a tenté de démontrer la victoire du christianisme sur le paganisme. Mais, succombant à sa fâcheuse habitude, le voilà qu'il éprouve de la pitié pour tous les vestiges du paganisme, temples et statues notamment, détruits par la ferveur iconoclaste:

Nein, fuhr der Magister fort in seiner Rede, ich will nicht nachträglich, durch Herausgabe dieses Buches, Theil nehmen an solchem Frevel, nein, das will ich nimmermehr... Und Euch, Ihr zerschlagenen Statuen der Schönheit, Euch Ihr Manen der todten Götter, Euch die Ihr nur noch liebliche Traumbilder seyd im Schattenreiche der Poesie, Euch opfere ich dieses Buch! (IX. 45)

Offrant son manuscrit en sacrifice, Hinrich Kitzler le jette dans les flammes espérant par cet autodafé délivrer les statues du mal qu'on leur a fait. Car ce mal, le narrateur nous

le rappelle. est le même qui s'est abattu sur les esprits élémentaires. transformant tout reste de paganisme en incarnation du démon. Désormais suppôts de Satan. ces créatures sont condamnées à se cacher le jour parmi les ruines des vieux temples pour ne sortir qu'à la nuit tombée afin de mieux séduire les naïfs mortels. Or. malgré leur condamnation à l'errance. le narrateur insiste en conclusion sur le fait que toutes ces divinités poursuivent leur existence parmi nous: «sie sind nicht todt; sie sind unerschaffene. unsterbliche Wesen. die nach dem Siege Christi. sich zurückziehen mußten in die unterirdische Verborgenheit. wo sie mit den übrigen Elementargeistern zusammenhausend. ihre dämonische Wirthschaft treiben.» (IX. 52) À l'instar des chevaliers des anciennes légendes. le commun des mortels percevra même dans le marbre qu'il contemple «ein lebendigeres Leben. als er jemals in den rothen Wangen und Lippen. in der ganzen Fleischlichkeit seiner Landsmänninnen gefunden hat.» (IX. 48)

Un tel engouement pour la statuaire grecque s'était déjà fait particulièrement sentir en Allemagne à la période classique suite aux théories de Winckelmann. mais tel que nous tenterons de le démontrer ici. ce même engouement revêt chez Heine comme chez Baudelaire une toute autre fonction que l'expression du fameux postulat: «edle Einfalt und stille Größe». Ainsi. dans *Die romantische Schule*. Heine rend un hommage ambivalent au grand Goethe dont la mort récente marque la fin d'une période artistique. L'oeuvre de ce dernier atteint un degré inégalé de perfection. Heine le reconnaît sans conteste: aussi bien dans la forme que dans le contenu. un idéal d'équilibre. de beauté unitaire et de grandeur morale est exprimé. Heine constate cependant que les lacunes inhérentes à l'oeuvre de Goethe reposent justement sur cette trop grande perfection:

Sie [les chefs-d'oeuvre de Goethe] zieren unser theueres Vaterland. wie schöne Statuen einen Garten zieren. aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben. aber sie sind unfruchtbar: die goetheschen Dichtungen bringen nicht die That hervor. wie die Schillerschen. Die That ist das Kind des Wortes. und die goetheschen schönen Worte sind kinderlos. (VIII/1. 155)

Poussant la métaphore un peu plus loin. Heine relate une de ses dernières visites au musée du Louvres où il a pu observer des statues de l'Antiquité. objets qui suscitent chez lui une admiration tout aussi mitigée:

Da standen sie, mit den stummen weißen Augen, in dem marmornen Lächeln eine geheime Melancholie, [...] oder leidende Sehnsucht nach dem Leben, woraus sie jetzt durch andere Gottheiten fortgedrängt sind, oder auch Schmerz über ihre tote Unsterblichkeit: – sie schienen des Wortes zu harren, das sie wieder dem Leben zurückgäbe, das sie aus ihrer kalten, starren Regungslosigkeit erlöse. Sonderbar! diese Antiquen mahnten mich an die Goetheschen Dichtungen, die eben so vollendet, eben so herrlich, eben so ruhig sind, und ebenfalls mit Wehmuth zu fühlen scheinen, daß ihre Starrheit und Kälte sie von unserem jetzigen bewegt warmen Leben abscheidet, daß sie nicht mit uns leiden und jauchzen können, daß sie keine Menschen sind, sondern unglückliche Mischlinge von Gottheit und Stein. (VIII/1, 155)

L'inertie et la froideur imputées aux statues pourraient laisser croire à une réserve de la part de Heine face à cette forme d'art: réserve qui étonne, ainsi que le fait remarquer Dolf Sternberger, compte tenu du fait que ces mêmes statues deviendront quelques années plus tard, dans *Elementargeister*, le symbole d'une énergie vitale: «Sonderbarerweise dienen ebendieselben "Statuen" dort [dans *Die romantische Schule*] als Zeichen der Erstarrung, jetzt aber [dans *Elementargeister*] als Chiffren des Lebens.»⁴ Or, l'apparente contradiction s'annule lorsqu'on constate que l'utilisation des statues comme terme de comparaison sert dans les deux cas à illustrer une semblable situation de réaction: politique d'abord, religieuse ensuite. Tels les écrits de Goethe respirant une harmonie divine, les statues sont en effet stériles et ne peuvent enfanter la Révolution, nous explique Heine dans *Die romantische Schule*. Bafouées par un christianisme puritain, les mêmes images de marbre se voient condamnées à errer dans la clandestinité nocturne, tel qu'illustré dans *Elementargeister*. Sternberger précise ensuite, avec raison, que si Heine a recours aux statues comme métaphore d'un classicisme torpide, les mêmes images lui servent surtout à esquisser sa philosophie panthéiste. Bien plus que la critique à l'endroit des écrits de Goethe, c'est l'insistance sur le potentiel de vie en suspens qui devrait avant tout attirer l'attention dans le long passage sur les statues du Louvres. En effet, Heine y insiste sur la nostalgie qui se dégage du sourire de marbre des statues; nostalgie d'une vie antérieure hors de laquelle elles ont été chassées. Selon Heine, les statues semblent en attente de la parole qui les ramènera

⁴ Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung...*, p. 186.

à la vie, qui les délivrera de leur inertie; parole qui sera prononcée dans *Die Götter im Exil*, souligne Sternberger, et qui annonce une utopie à saveur saint-simonienne: «Der Marmor soll Fleisch werden.»⁵

Mais si Sternberger sait extraire toute la charge utopique de l'iconographie heinienne, nous oserons toutefois inverser momentanément les termes de son hypothèse et avancer qu'au contraire, *la chair doit devenir marbre*. En effet, la matière minérale possède mieux que n'importe quel matériau une dimension cosmogonique. Née des entrailles de la terre, elle participe du chaos à l'origine de toute vie car si le chaos désigne l'état de confusion d'avant la création, il est concrètement représenté par «un amas, [un] amoncellement de blocs naturels, de roches»⁶. Dans son *Salon de 1846*, Baudelaire a titré son seizième chapitre d'une question: «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse», à laquelle il répond en expliquant le rôle accessoire ou «complémentaire» auquel la peinture et l'architecture soumettent la sculpture en cette première moitié d'un XIX^e siècle où le talent s'avère mortellement «froid et académique» (II, 489). Les foudres de sa critique ont évidemment pour cible les «sculpteurs» et non la sculpture elle-même: c'est donc la perversion de cette forme d'art que Baudelaire s'applique ici à dénoncer. Aux dires du poète, la sculpture ne peut régner en «art isolé» et donc, autonome, qu'«au commencement et à la fin» (II, 488). Se voulant vague et mystérieux, Baudelaire situe en effet l'origine de la sculpture à une époque primitive qui «se perd dans la nuit des temps» (II, 487). Premier mode d'expression artistique adopté par les peuples idolâtres – bien avant la peinture «qui est un art de raisonnement profond» (II, 487) et par le fait même, un phénomène de culture –, la sculpture reste associée dans l'esprit baudelairien à l'état de nature:

Brutale et positive comme la nature, elle [la sculpture] est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique: le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour

⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁶ *Le Robert: Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, sous «Chaos». Cette image du chaos est attestée à partir de 1796.

l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. (II, 487)

Or, en tenant compte que pour ce même esprit baudelairien, «[l]a femme est *naturelle*» (I, 677), on ne peut s'empêcher de conclure, par une sorte de gymnastique syllogistique, que l'art sculptural est le médium par excellence pour représenter la femme.

La forme tridimensionnelle propre à l'art sculptural permet de saisir le mouvement de l'objet représenté et confère à ce même objet une profondeur que le spectateur voudrait bien croire détentricer d'une vérité. Ainsi, Roland Barthes affirme dans *S/Z* à propos de l'art sculptural: «Contournable, pénétrable, en un mot *profonde*, la statue appelle la visite, l'exploration, la pénétration: elle implique idéalement la plénitude et la vérité de l'*intérieur*»⁷. Or, paradoxalement, c'est cette même tridimensionnalité de la sculpture qui rend cette dernière insaisissable. En effet, le double mouvement – celui, illusoire, de la statue et celui, bien réel, du spectateur tournoyant autour de la statue – jumelé avec les effets de lumière sur la pierre font de la sculpture un art qui saisit le fugitif et le pétrifie éternellement. La statue matérialise donc la rencontre entre le fugitif et l'éternel, entre la vie et la mort, et se trouve, du coup, investie d'une énigme dont le spectateur, et le poète surtout, cherchera la clé jusqu'à s'anéantir. Quelques années plus tard, dans son *Salon de 1859*, Baudelaire affirme d'ailleurs que la sculpture «donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée.» (II, 671) C'est dans une même optique que s'exprime également le narrateur des *Bäder von Lukka* quand il considère la sculpture plus apte à rendre le divin que la peinture:

Aber ach! was hilft die todtte Copie der äußern Umrisse bey Formen, deren göttlichster Reitz in der lebendigen Bewegung besteht. Selbst der beste Maler kann uns diesen nicht zur Anschauung bringen: denn die Malerey ist doch nur eine platte Lüge. Eher vermöchte es der Bildhauer: durch wechselnde Beleuchtung können wir bey Statuen uns einigermaßen eine Bewegung der

⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 213.

Formen denken, und die Fackel, die ihnen nur äußeres Licht zuwirft, scheint sie auch von innen zu beleben⁸. (VII/1, 104)

Une semblable tension s'établit dans «le travail des apparences» entourant le corps féminin au XIX^e siècle: entre la volonté d'exprimer la vérité ou authenticité et la secrète urgence de rendre celles-ci insaisissables, fugitives. Ainsi, l'historien Philippe Perrot situe aux lendemains de la Révolution française cette volonté de donner à voir la vérité et la nature alors que se pose un impératif de transparence parmi la classe bourgeoise montante. Non plus «la blancheur aristocratique, poudrée et plâtrée»⁹ – véritable masque de la société de cour –, mais une pâleur *imitant* une complexion naturelle est désormais prisée. Or, ce qui oppose ces deux modes d'«opération cosmétique» tient à la simple nuance du «faire semblant», du «faire croire»: le corps continuant dans les faits d'être bien plus dissimulé que révélé «dans la fausse transparence de son vrai jeu»¹⁰. À une époque où le visuel tourne à l'obsession et devient lui-même visible¹¹, le corps, à la fois fascinant et déconcertant, devient le site d'une individualité et d'une vulnérabilité qu'il convient de protéger.

Dans son apologie du maquillage mentionnée plus haut, Baudelaire vante les mérites d'un art qui rapproche la femme du divin, «l'être humain de la statue» (II, 717), d'accord en cela avec son ami et mentor Théophile Gautier. Dans *La mode*, ce dernier fait l'éloge de la poudre de riz qui donne au teint une unité, une pureté de ton:

⁸ Ces effets de lumière que Baudelaire mentionne aussi et qui semblent conférer à la pierre une aura de vie s'expliquent peut-être en partie par l'origine étymologique du mot «marbre». Du latin *marmor*, lui-même emprunté au grec *marmaros*, il désigne une pierre blanche. Or, les hellénistes rapprocheraient *marmaros* de *marmarein* qui veut dire «luire, étinceler». *Le Robert: Dictionnaire historique...*, op. cit., sous «Marbre».

⁹ Philippe Perrot, *Le travail des apparences: Le corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984, p. 143.

¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹¹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1990, p. 5. Dans cette étude, Crary se penche sur le XIX^e siècle en tant qu'espace historique où coïncident l'émergence de l'histoire de l'art et celle de l'histoire des perceptions visuelles, lieu d'une commune naissance qu'il entend analyser non à partir d'œuvres d'art, mais à partir plutôt du «phénomène de l'observateur» en tant que sujet historique: «For the problem of the observer is the field on which vision in history can be said to materialize, to become itself visible. Vision and its effects are always inseparable from the possibilities of an observing subject who is both the historical product *and* the site of certain practices, techniques, institutions, and procedures of subjectification.»

Peut-être même [...] un vague frisson de pudeur engage-t-il les femmes à poser sur leur col, leurs épaules, leurs seins et leurs bras ce léger voile de poussière blanche qui atténue la nudité en lui retirant les chaudes et provocantes couleurs de la vie. La forme se rapproche ainsi de la statuaire, elle se spiritualise et se purifie.¹²

Statufier l'humain, plus précisément la femme, revient à faire de cet être un monument de son vivant, à l'élever au rang d'idole. Baudelaire «avoue» lui-même cet attrait pour le monumental dans son *Salon de 1859*:

dans la nature et dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les choses *grandes* à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant, comme tant d'autres, mes goûts en principes, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse. (II, 646)

Dans ce même Salon, le poète évoque les «personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds» (II, 670) et qui décorent les rues et les places publiques des métropoles. Nul doute que Baudelaire fait ici référence aux monuments érigés à la mémoire des grands hommes de l'histoire. Quant aux grandes femmes qu'il prise, leur grandeur doit toutefois être entendue au sens fort. Il s'agit bien de géantes et de monstres et non d'êtres glorieux, annulant ainsi pour ces «grandes femmes» toute possibilité de poser en sujets historiques. Les colosses marmoréens au visage de femme posent plutôt en objets purs, mais n'en rayonnent que mieux de leur «puissance souveraine»¹³.

Dans son essai *Les stratégies fatales*, Baudrillard dénonce l'immense mystification entourant la subjectivité et tente de renverser les termes d'un système qui proclame «la splendeur du sujet, et [...] la misère de l'objet»¹⁴. Tout notre système de valeurs est en effet établi à partir d'une logique qui, depuis toujours, fait de l'objet «la part aliénée, la part

¹² Théophile Gautier, *La mode*, cité dans Perrot, *op. cit.*, p. 147.

¹³ Baudrillard, *Les stratégies fatales...*, p. 127.

¹⁴ *Ibid.*

maudite du sujet.»¹⁵ Emprisonné dans son immanence, l'objet ne devient «quelqu'un» que du moment où il s'émancipe pour accéder au rang privilégié de sujet. En tant qu'objet, il est moins que rien, il n'a pas de «vie propre»: il «est honni, obscène, passif, prostititif, il est l'incarnation du Mal, de l'aliénation pure.»¹⁶ Or, le domaine amoureux – ou de la séduction, pour mieux respecter la pensée baudrillardienne – permet de retourner ce système d'oppositions binaires comme un gant, car l'objet en est l'instance suprême. Dans cette sphère, sa puissance est indéniable: le sujet, dès lors qu'il désire, se fragilise, se meurt littéralement devant un objet qui, tout d'un bloc, défie l'autre par son absence de désir:

Il [l'objet] ne croit pas que quoi que ce soit lui appartienne en propre, et il n'entretient pas de phantasme de réappropriation ni d'autonomie. Il ne cherche pas à se fonder dans une nature propre, fût-elle celle du désir, mais du coup il ne connaît pas l'altérité et il est inaliénable. Il n'est pas divisé en lui-même, ce qui est le destin du sujet, et il ne connaît pas le stade du miroir, où il viendrait se prendre à son propre imaginaire.

Il EST le miroir. [...] L'objet pur est souverain parce qu'il est ce sur quoi la souveraineté de l'autre vient se briser et se prendre à son propre leurre. Le cristal se venge.¹⁷

Nous affirmerons même, en écho à Baudrillard, que la pierre et le marbre se vengent. «[Es] ist nicht alles todt was begraben ist» (IX, 11), déclare Heine en introduction à ses *Elementargeister*, et il est vrai que la terre recèle des trésors de vie insoupçonnés et dangereux. La Vénus d'Ille et «die marmorblasse Maid» sont les monuments d'une puissance née de la surenchère. Moins secrètes qu'inaudibles, elles sont silencieuses: plus lentes que lentes, elles sont inertes; plus belles que belles, elles sont fascinantes: plus grandes que grandes, elles sont colossales – bref, ces statues se trouvent, en purs objets, «pris[es] dans une spirale de redoublement»¹⁸. Absorbant ainsi l'énergie de leur contraire, elles s'expriment à travers la «forme extatique», «l'extase [étant] cette qualité propre à tout corps qui tournoie

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

sur lui-même jusqu'à la perte de sens et qui resplendit alors dans sa forme pure et vide.»¹⁹ C'est en effet d'une forme pure et vide, en suspens, hors de toute dimension temporelle, que resplendissent les statues de marbre. Ainsi que le fait remarquer l'historien de l'art, Kenneth Gross, les statues représentent toujours le corps humain, mais contrairement à ce dernier qui est appelé à se décomposer.

[s]tatues are bodies to which nothing can happen, bodies spared from pain or need, even in the face of their fragmentation [...]. They are bodies happily resistant to our courtship, breakable but unwoundable, complete surfaces without the troubling depth or interiority of bodies, surfaces whose secretiveness is satisfyingly absolute, perfectly thoughtless²⁰.

L'art sculptural ne pouvant pleinement s'épanouir qu'au commencement et à la fin selon Baudelaire-critique d'art, la statue cristallise le moment catastrophique où ces deux extrêmes se rejoignent et s'annulent: «Catastrophe au sens littéral: l'inflexion ou la courbure qui fait coïncider, en une chose, son origine et sa fin, qui fait revenir la fin sur l'origine pour l'annuler»²¹. Image d'un passé maintenant réduit à l'état de ruines, la statue est le dernier témoin de l'imminence d'une disparition, ou pour emprunter à Walter Benjamin: «Das, wovon man weiß, daß man es bald nicht mehr vor sich haben wird, das wird Bild.»²² Et c'est cette fonction d'image catastrophique que revêt la statue chez Heine et Baudelaire. L'annulation des contraires, de l'origine et de la fin, qui se voit saisie dans la matière même de la statue fait écho à l'expérience de l'orgasme où une semblable «union des contraires, [...] l'affirmation du moi et sa dissolution, la montée et la chute, le là-bas et l'ici, le temps et le non-temps»²³, s'accomplit à même la chair des amants. Mais contrairement à la chair, le marbre triomphe du temps.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁰ Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1992, p. 17.

²¹ Baudrillard, *op. cit.*, p. 18.

²² Benjamin, *Gesammelte Schriften...*, vol. I/2, p. 590.

²³ Paz, *La flamme double...*, p. 102.

Tenant de cerner le concept baudelairien de la modernité, Walter Benjamin note le rôle primordial joué par l'Antiquité dans l'élaboration de ce concept. Ainsi, à propos du poème baudelairien «Le Cygne», Benjamin constate que le phénomène de progrès sans cesse porté en surenchère aboutit à la fixation des images: «Diese Stadt, die in steter Bewegung begriffen ist, erstarrt. Sie wird spröde wie Glas, aber auch wie Glas durchsichtig»²⁴. Le mouvement hypertélique ne s'annule pas face à une quelconque immobilité, mais s'épuise plutôt en lui-même. La ville en mouvement s'agite avec une vélocité telle qu'elle finit par se pétrifier et devenir miroir: manifestation, selon Benjamin, de la faculté de catalepsie, «das Erstarrungsvermögen»²⁵, cent fois présente dans la poésie baudelairienne.

Afin de mieux illustrer le phénomène de la catastrophe, Baudrillard, quant à lui, donne l'exemple des ruines de Pompéi où le temps semble être suspendu et où règne une atmosphère d'inquiétante étrangeté. C'est que la mort a surpris les habitants de la ville tandis qu'ils vauquaient à leurs occupations quotidiennes: la mort, l'étrangère toujours déjà présente, est venue fossiliser l'humain au cœur de la *domus*, du cadre familial. Et tous ces fossiles de Pompéi livrent au spectateur l'image tangible de «leur instantanéité comme [...] simulacre parfait de [sa] propre mort.»²⁶

Une semblable atmosphère d'inquiétante étrangeté pèse sur les *Florentinische Nächte* de Heine au cours desquelles le protagoniste Maximilian divertit son amie Maria par le récit de ses amours passées, notamment pour «das Todtenhafte und das Marmorne» (V, 212). Gravement atteinte de phtisie, Maria ne peut quitter le lit et, sous stricte recommandation du médecin, ne doit ni bouger, ni même parler: seule lui est permise l'écoute des «narrische Geschichten» racontées par Max. Pénétrant dans la chambre de Maria au moment où elle est endormie, Maximilian observe le visage blafard de la malade et son corps révélé par un vêtement de mousseline blanche. La blancheur fantomatique de cette apparition, d'autant plus intense qu'elle contraste avec le vert du sofa sur lequel est étendue Maria, éveille à la fois la crainte et la fascination chez Max. L'effet est accentué par l'éclairage en clair-obscur

²⁴ Benjamin, *op. cit.*, p. 585-586.

²⁵ *Ibid.*, p. 587.

²⁶ Baudrillard, *Les stratégies fatales...*, p. 24.

de la pièce. Et c'est bien d'une apparition qu'il s'agit: Maria n'est plus en effet qu'une image – «Dieses weiße Bild auf dem grünen Grunde» (V, 199) – dès lors qu'elle évoque chez Max des souvenirs enfouis au plus profond de sa mémoire. À la vue de son ami penché sur elle, Maria, qui vient de se réveiller, le supplie de bien vouloir lui révéler l'objet de ses pensées. Celui-ci s'empresse de répondre: «ich will Ihnen alles sagen, alles was ich denke, was ich empfinde, ja was ich nicht einmal selber weiß!» (V, 200) Cet aveu spontané de la part de Max ouvre sur un soliloque qui se poursuivra pendant deux nuits consécutives selon le modèle psychanalytique de l'association libre²⁷. Max veut tout dire ce qu'il pense, ce qu'il ressent, voire même ce qu'il ne sait pas lui-même: voilà qui ressemble étrangement à une psychothérapie avant la lettre où Max dévoilerait ses moindres secrets à Maria, qui tiendrait lieu d'analyste laconique et tapi dans l'ombre. C'est justement par un souvenir d'enfance que débute le récit de cette première nuit florentine. Max se souvient d'un voyage entrepris au «château» de sa mère alors qu'il avait douze ans. Arrivés à destination, sa mère et lui constatent, impuissants, dans quel état de désolation se trouvent les lieux qui n'offrent que «den trostlosesten Anblick der Zerstörniss» (V, 201). Au milieu du jardin saccagé, le jeune garçon découvre un paysage de statues démembrées. Une seule d'entre elles est intacte: mais littéralement tombée de son piédestal, la déesse est étendue dans l'herbe verte. La beauté marmoréenne intimide l'adolescent qui n'arrive pas à s'expliquer son malaise et tente de chasser ce sentiment qu'il juge enfantin par une effronterie plus de son âge: il se met au défi d'embrasser la statue. L'âge liminal de Max, à mi-chemin entre l'enfance et le monde adulte, au moment où s'éveille la sexualité, explique son ambivalence. Poussé d'un côté par l'énergie des pulsions naissantes, il se sent aussi freiné par la peur de pénétrer un domaine de connaissances mystérieux et dangereux où Éros et Thanatos échangent leur identité:

Im grünen Grase lag die schöne Göttinn [...] regungslos, aber kein steinerner Tod, sondern nur ein stiller Schlaf schien ihre lieblichen Glieder gefesselt zu halten, und als ich ihr nahete, fürchtete ich schier, daß ich sie durch das geringste Geräusch aus ihrem Schlummer erwecken könnte. Ich hielt den Athem zurück als ich mich über sie hinbeugte, um die schönen Gesichtszüge

²⁷ Bien qu'anticipatrice du modèle freudien, soulignons que la technique de l'association des idées présentée ici est toutefois empruntée à Laurence Sterne, comme le fait remarquer Rolf Hosfeld dans «Nachtgedanken: Heinrich Heines "Florentinische Nächte"», *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen. Neue Beiträge zur Forschung*, Berlin, Argument-Sonderband, 1986, p. 79.

zu betrachten: eine schauerliche Beängstigung stieß mich von ihr ab. eine knabenhafte Lüsterheit zog mich wieder zu ihr hin. mein Herz pochte. als wollte ich eine Mordthat begehen. und endlich küßte ich die schöne Göttinn mit einer Inbrunst. mit einer Zärtlichkeit. mit einer Verzweiflung. wie ich nie mehr geküßt habe in diesem Leben. Auch nie habe ich diese grauenhaft süße Empfindung vergessen können. die meine Seele durchflutete. als die beseligende Kälte jener Marmorlippen meinen Mund berührte.... (V. 202-203)

Cet éveil sexuel représente d'abord une séparation initiatique d'avec la mère et le monde rassurant de l'enfance. Si le baiser matérialise un désir meurtrier – «als wollte ich eine Mordthat begehen» –, c'est dans la mesure où il scelle l'assassinat symbolique de la mère. Mais la même scène se laisse interpréter inversement comme un crime d'ordre sexuel perpétré sur le corps de la mère-Jocaste. La présence de la mère du protagoniste dans ce souvenir d'enfance semble banale à première vue. mais devient toutefois lourde de sens lorsqu'envisagée dans le cadre du drame oedipien. En effet. le garçon tente en vain d'expliquer son insomnie. la nuit de son escapade au jardin. par son inconfort sur un lit de fortune ou son état de surexcitation. Or. une scène importante s'est déroulée entre le moment où il voit la statue pour la première fois et celui où il décide de sortir l'embrasser – une scène où la mère se montre distante et froide avec son enfant. Il la surprend. perdue dans ses pensées. en train de pleurer comme il ne l'a jamais vue. Mais de toute évidence. la mère préfère rester seule: elle s'excuse de ne pouvoir lui assurer plus de confort. le serre distraitement. «mit hastiger Zärtlichkeit» (V. 201). pressée d'en finir et l'éconduit par un «Laß mich allein!» (V. 202)

Passant à la loupe ce même passage des *Florentinische Nächte*. Manfred Schneider note l'importance de la scène initiale qui sert de cadre aux récits de Maximilian. Maria. l'auditrice attentive de Max. est une femme superbe. mais malade. et donc inaccessible. intouchable. même:

Allmählich wird deutlich. daß ihn mit dieser Signora Maria. die ihren Namen auch «unserer lieben Frau» verdankt. eine eigenartige seelische Beziehung

verbindet. Sie ist ebenso durch Nähe und Begehren wie durch Distanz und Berührungssängste gekennzeichnet.²⁸

Quel n'est d'ailleurs pas l'effroi de Maria lorsque Max lui révèle qu'il a failli l'embrasser alors qu'elle dormait, tant elle lui rappelait la déesse de marbre. Schneider voit en Maria l'image de la mère désirée, mais inaccessible: image qui sera redoublée dans les récits de Max à travers ses amours pour des femmes sculptées ou peintes, ainsi que pour des femmes mortes: «Heine-Maximilians Liebe zu weiblichen Statuen und Bildern, ja selbst zu imaginären Figuren und Traumbildern verarbeitet den ängstigen Mangel der mütterlichen Liebe unter der Führung seiner allmächtigen Imagination.»²⁹ Si nous sommes d'une seule voix avec Schneider pour reconnaître l'enjeu oedipien dans le récit de Maximilian, nous nous garderons cependant de vouloir coucher l'auteur lui-même sur un divan de psychanalyste. C'est une chose d'envisager le protagoniste des *Florentinische Nächte* comme «ein diskursives Ich des Heinrich Heine»³⁰, c'en est une autre toutefois de voir la psyché de l'un équivaloir celle de l'autre à tel point que «Heine-Maximilian» deviennent les deux côtés d'une même médaille. L'hypothèse de Schneider, bien que concluante, souffre d'un excès de zèle «biographisant». Ainsi, cherchant à fournir la preuve que Heine aurait souffert du manque d'affection maternelle au même titre que son alter ego, Maximilian, Schneider se penche sur l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau. Tel que rapporté par Heine lui-même dans ses *Memoiren*, Betty Heine aurait été fortement influencée dans ses pratiques éducatives par cet ouvrage du philosophe genevois. Or, cet ouvrage prônerait, selon Schneider, la nécessité de brider toute ferveur émotive et toute manifestation superflue d'affection. En tant qu'interprète, Schneider admet devoir spéculer un minimum: «Zur Aufklärung dieser Frage muß der Interpret jedoch einen Blick in die Heinesche Kindheitswelt wagen und sein Auge auch ein wenig mit der Brille der Spekulation

²⁸ Manfred Schneider, *Die kranke schöne Seele der Revolution: Heine, Börne, das «Junge Deutschland», Marx und Engels*, Frankfurt a.M., Syndikat, 1980, p. 31.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

schärfer.»³¹ Supposons donc que les lunettes de l'interprète, étant trop fortes, déforment les images. S'attardant en effet sur la scène des *Florentinische Nächte* où la mère exprime son besoin d'être seule, Schneider pousse l'interprétation jusqu'à affirmer que le petit Maximilian «sich traurig und verlassen fühlte»³². Or, il n'est fait nulle part mention explicite d'un quelconque sentiment de tristesse ou de rejet. Bien au contraire, comme s'il cherchait à refouler la peine alors éprouvée, le narrateur change de sujet et *déplace* le fil de son récit sur ses souvenirs de la statue dont il soutirera un baiser. Si nous voulons tel Schneider utiliser des verres grossissants, nous laisserons cependant au texte toutes ses ellipses comme autant de couches «sur le palimpseste [du] cerveau» qui «se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes d'oubli.» (I, 507). Ainsi s'exprime Baudelaire sur la mémoire humaine dans un passage d'*Un mangeur d'opium*³³, passage qui éclaire d'une lumière toute freudienne le drame que les non-dits de Maximilian laissent présager:

Mais les profondes tragédies de l'enfance, – bras d'enfants arrachés à tout jamais du cou de leurs mères, lèvres d'enfants séparées à jamais des baisers de leurs soeurs, – vivent toujours cachées, sous les autres légendes du palimpseste. La passion et la maladie n'ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes. (I, 507)

Tout en tenant compte que l'application des théories freudiennes à l'analyse littéraire exige rigueur et prudence, nous utiliserons ici celles relatives aux souvenirs pour décoder l'étrangeté des événements relatés par le narrateur des *Florentinische Nächte*. Freud lui-même avait ouvert la voie à cette pratique interprétative avec sa célèbre analyse de la nouvelle de Wilhelm Jensen, *Gradiva*, où un archéologue est justement fasciné par une statue qui s'avèrera ressembler à une femme qu'il a aimée autrefois. Notons que la situation est inversée chez Heine, où le protagoniste est fasciné par une femme endormie qui s'avèrera ressembler à une statue qu'il a aimée dans sa jeunesse.

³¹ *Ibid.*, p. 38.

³² *Ibid.*, p. 32.

³³ Bien que fortement inspiré des *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey, Pichois insiste sur le fait qu'il ne s'agit point dans *Un mangeur d'opium* d'une simple traduction, mais bien d'une analyse ou mieux encore, d'un alliage «[a]u point que parfois l'on hésite à ne pas lui [à Baudelaire] attribuer telle ou telle phrase signalée par des guillemets.» (I, 1364)

Dans son essai *Über Deckerinnerungen*, Freud a pour prémisse qu'un rapport direct peut être observé entre les conséquences d'un événement sur la psyché et l'impression que ce même événement a laissé dans la mémoire. Or, Freud observe comment cette logique se voit souvent infirmée par le fait que bien des souvenirs qui nous restent de notre enfance semblent banals et sans lien apparent avec les événements qui ont véritablement marqué cette période de la vie:

bei manchen Personen [haben] die frühesten Kindheitserinnerungen alltägliche und gleichgültige Eindrücke zum Inhalt [...], die beim Erleben eine Affektwirkung auch auf das Kind nicht entfalten konnten, und die doch mit allen Details – man möchte sagen: überscharf – gemerkt worden sind, während etwa gleichzeitige Ereignisse nicht im Gedächtnis behalten wurden, selbst wenn sie nach dem Zeugnis der Eltern seinerzeit das Kind intensiv ergriffen hatten.³⁴

Sans aller jusqu'à qualifier l'épisode avec la statue de «alltäglich» ou de «gleichgültig», il nous semble toutefois évident que ce souvenir en cache un autre, plus troublant: celui d'une mère distante et avare de caresses. Selon Freud, ce phénomène des «Deckerinnerungen» découlerait d'une situation conflictuelle où un événement marquant, qu'il soit douloureux ou seulement désagréable, s'efface au profit du désir qui l'écarte de la mémoire consciente: il cède tout en résistant, en persistant, sous une autre forme. Cherchant à protéger son équilibre, l'appareil psychique en viendra au compromis de refouler le souvenir désagréable en le déplaçant sur un souvenir connexe: «Es ist eine Verschiebung auf der Kontiguitätsassoziation, oder [...] eine Verdrängung mit Ersetzung durch etwas Benachbartes (im örtlichen und zeitlichen Zusammenhange).»³⁵ Conscient de la confusion émotive que peut susciter le travail inconscient de la mémoire, Maximilian, en véritable précurseur de la science psychanalytique, affirme: «Nichts ist quälender als solches Herumstöbern in alten Erinnerungen» (V, 204) – affirmation qui frise le truisme pour quiconque entreprend d'explorer les méandres du passé et qui s'engage, tel Max, à tout révéler, même ce qu'il ne sait pas.

³⁴ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*..., vol. I, p. 534-535.

³⁵ *Ibid.*, p. 537.

Suite au refoulement du souvenir désagréable, reste un souvenir qui n'est alors que la pointe de l'iceberg ou, comme l'affirme Freud, qu'un fragment dont la fonction est de détourner l'attention des pièces manquantes, voire même de les cacher. Or, le terme qu'utilise Freud pour désigner un tel fragment, «Torso», peut s'employer en allemand au sens figuré, comme c'est le cas ici, ainsi qu'au sens propre de torse, buste: terme emprunté à l'histoire de l'art pour désigner une statue démembrée. Coïncidence notable, que le souvenir-fragment relaté par Maximilian dans son récit à Maria prenne justement la forme concrète d'une statue. L'individu aux prises avec ses souvenirs verraient donc ceux-ci subir force déplacements, manipulations et autres jeux de cache-cache. Le phénomène se trouve vérifié, conclut Freud, dans la mise en scène de notre propre personne au milieu des images ayant fait impression sur notre mémoire:

Wo immer in einer Erinnerung die eigene Person [...] als ein Objekt unter anderen Objekten auftritt, darf man diese Gegenüberstellung des handelnden und des erinnernden Ichs als einen Beweis dafür in Anspruch nehmen, daß der ursprüngliche Eindruck eine Überarbeitung erfahren hat. Es sieht aus, als wäre hier eine Kindheit-Erinnerungsspur zu einer späteren (Erweckungs-) Zeit ins Plastische und Visuelle rückübersetzt worden.³⁶

L'impossibilité de re-présenter le passé tel que vécu en réalité et le recours au plastique et au visuel – bref à l'esthétique – pour traduire ce passé en images, résume bien la situation du protagoniste des *Florentinische Nächte*. Le choix de ces images témoigne, selon Schneider, d'une fixation au corps froid de la mère, fixation évidemment inavouée et inavouable que Max s'empressera de déplacer, toujours selon Schneider, sur un tryptique iconographique dont le premier volet représente la statue au jardin: le deuxième, une peinture de la Vierge aperçue dans la cathédrale de Cologne et le dernier, l'image onirique d'une maîtresse avec qui Maximilian vit un certain temps en symbiose³⁷. Or, dans sa recension des images féminines évoquant froideur, morbidité et maternité, Schneider en omet une de taille: «es ist die Nacht des Michel Angelo Buonarrotti» (V, 203). En effet, à la question de Maria qui veut savoir combien de temps a duré l'amour de Max pour la statue

³⁶ *Ibid.*, p. 552-553.

³⁷ Schneider, *op. cit.*, p. 32-33.

du jardin. celui-ci répond: «fast vier Jahre beschäftigte es mein Herz. Eine wunderbare Leidenschaft für marmorne Statuen hat sich seitdem in meiner Seele entwickelt. und noch diesen Morgen empfand ich ihre hinreißende Gewalt.» (V. 203) Ainsi, les réminiscences de sa jeunesse n'ont peut-être pas été tout à fait mises en branle au chevet de Maria, à la simple vue de cette dernière endormie, mais bien quelques heures plus tôt, au moment précis où Max, sortant de la bibliothèque Laurentienne, se retrouve *sans qu'il se souvienne comment* – «ich weiß nicht mehr wie» –, dans la chapelle funéraire des Médicis où trône la statue de Michel-Ange, la Nuit, aux côtés d'une autre statue, le Jour, toutes deux ornant le tombeau de Julien de Médicis.

Avec ses cuisses musculeuses et sa poitrine imposante, la femme de marbre allégorisant la nuit s'avère colossale, voire monstrueuse, dans le sens où l'entend Léon Cellier, c'est-à-dire gigantesque et sublime: tous des qualificatifs appelés à désigner «aux yeux du poète l'image de la Beauté moderne.»³⁸ Or, c'est aux yeux du poète Charles Baudelaire que Cellier fait référence, dans son article où il analyse une série de poèmes des *Fleurs du mal*, qu'il intitule «cycle de la Beauté»³⁹. Parmi les poèmes qui constituent ce cycle, «L'Idéal» énumère les images de femmes que le poète considère le plus à son goût:

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans:

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans! (I. 22)

Ici, le monumental, le monstrueux – tant physique, que moral – est chanté, sublimé. Comme dans les autres pièces du même cycle, la femme devient concrétion, fossile fermé sur lui-

³⁸ Léon Cellier, «Le Poète et le Monstre: L'image de la Beauté dans *Les Fleurs du mal*», *Saggi e Ricerche di letteratura francese*, vol. VIII, Pise, Goliardica, 1967, p. 127.

³⁹ Outre les cycles nommément consacrés par la critique baudelairienne, à savoir: le cycle de Jeanne (de «Parfum exotique» à «Je te donne ces vers...»), le cycle de Madame Sabatier (de «Semper eadem» au «Flacon»), le cycle de Marie Daubrun (du «Poison» au poème «À une Madone») et le cycle des héroïnes secondaires (poèmes éparpillés à travers tout le recueil), Cellier en reconnaît un cinquième, le cycle de la Beauté, qui serait constitué de six pièces: «La Beauté», «L'Idéal», «La Géante», «Le Masque», «Hymne à la Beauté» et finalement, «Les Bijoux», pièce condamnée.

même. Tour à tour statue, géante et sphinx, ses différentes métamorphoses minérales peuplent une véritable galerie tératologique⁴⁰. Quant à la «Notte» de Michel-Ange, si on prête une oreille attentive à la description passionnée qu'en fait Maximilian, on y verra incarné l'idéal de tendresse, le lieu de refuge et de réconfort, semblable à l'état de rêve, que représente le corps enveloppant de la Mère mythique:

Eine ganze Stunde blieb ich dort versunken in dem Anblick eines marmornen Frauenbilds, dessen gewaltiger Leibesbau von der kühnen Kraft des Michel Angelo zeugt, während doch die ganze Gestalt von einer ätherischen Süßigkeit umflossen ist [...]. In diesen Marmor ist das ganze Traumreich gebannt mit allen seinen stillen Seeligkeiten, eine zärtliche Ruhe wohnt in diesen schönen Gliedern, ein besänftigendes Mondlicht scheint durch ihre Adern zu rinnen... [...] O, wie gerne möchte ich schlafen des ewigen Schlafes in den Armen dieser Nacht... (V, 203)

À propos de la même statue chez Baudelaire, Cellier en constate la démesure fascinante qui laisse apparaître, dans un rapport inverse, le poète et le spectateur comme infiniment petit, *infantilisé*, en face d'elle:

Si nous tentons de classer ces monstres ingénus, nous rencontrons d'abord ceux que Buffon appelait les monstres par excès, les monstres «énormes», ceux qui ne se conforment pas à la norme, et fascinent par une taille ou un volume extraordinaires. On pense tout naturellement à la Géante, à la Nuit de Michel-Ange, dont les seins puissants sont faits pour allaiter les Titans [...]. Le gigantisme de la Femme – le poète reste un enfant – se résume pour Baudelaire dans le volume prodigieux du sein: le sein de la Géante est pareil à une montagne.⁴¹

Pareil monstre d'une «féminité colossale» – tellement monstrueuse d'ailleurs qu'elle s'exhibe comme objet d'une grotesque curiosité à la foire de Perpignan – se présente chez Heine sous les traits de la déesse Diana, dans le cycle du même nom tiré du recueil

⁴⁰ Sur le monstre, voir aussi Jean-Luc Steinmetz, «Essai de tératologie baudelairienne», *Baudelaire, Les Fleurs du mal: L'intériorité de la forme. Actes du colloque du 7 janvier 1989*, sous la dir. de M. Bercot et al., Paris, Sedes, 1989, p. 161-176. Dans cet article, Steinmetz renvoie entre autres à la lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856 dans laquelle Baudelaire polémique sur la notion du péché originel: «Qu'est-ce que c'est que l'homme *naturellement* bon? où l'a-t-on connu? L'homme *naturellement* bon serait un *monstre*, je veux dire un *Dieu*.» *Correspondance*, vol. I, Paris, Gallimard, 1973, p. 337. Le monstre, comme la femme, est naturel et se prête au rôle d'idole, de déité à adorer.

⁴¹ Cellier, *op. cit.*, p. 128-129.

«Verschiedene». La même perspective en contre-plongée caractérise la position du poète qui semble littéralement étouffer sous la «masse des membres» de cette «junge Riesin». Il remet même son âme entre les mains de Dieu avant de s'approcher d'elle, craignant l'anéantissement tant physique que moral, Diana exerçant ici le plus vieux métier du monde. Sa poitrine, telle une montagne, empêche au passant de voir sa tête: «Welcher Busen. Hals und Kehle! (Höher seh' ich nicht genau.)» (II, 42) L'usage des parenthèses pour indiquer l'impossibilité de voir la tête marque un ton d'aparté échangé comme un clin d'oeil complice avec le lecteur, ton qui souligne de façon provocatrice l'indifférence – cette femme ou une autre – en pareille situation: la rencontre sensuelle, la «réhabilitation de la chair» prend ici la forme d'une surenchère, d'une promesse d'excès de chair. Au troisième et dernier poème du cycle, le corps de Diana subit cependant une métamorphose dans l'imagination du poète: il devient pierre. En effet, la vue de sa «großgeliebte, edle Doña» (II, 43) lui rappelle les statues des Néréides observées à la fontaine de Neptune, à Bologne. La «junge Riesin» Diana trouve en la «jeune géante» (I, 22) de Baudelaire une soeur jumelle dont la masse corporelle, s'étalant comme un paysage, réduit le poète à la taille d'un enfant face à la Terre mère:

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

[...]

Parcourir à loisir ses magnifiques formes:
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. (I, 22-23)

Si la Nuit de Michel-Ange donne lieu à toutes sortes de spéculations de la part des historiens de l'art quant à sa posture exagérément courbée et aux multiples accessoires qui l'ornent, l'opinion s'accorde cependant pour affirmer que le corps choisi ou imaginé par l'artiste comme modèle pour sa statue est bien celui d'une femme ayant déjà enfanté:

The figure's weary yet still distressed and agonized form, her distended abdomen and breasts, also testifies to the history of a different «interior» life, the life of a body that has brought forth and nourished other bodies, even if it is now barren. Night, Michelangelo wrote, for all its poverty and vulnerability, is the sacred place of man's «planting».⁴²

Ainsi, le corps indéniablement maternel de la Nuit explique l'envoûtement qu'il exerce sur Maximilian lequel reproduit inconsciemment le drame primordial qui le lie à sa mère inaccessible, combien désirée, mais froide comme le marbre. Mais outre la dimension psychologique que revêt la statue de Michel-Ange, il nous semble tout aussi opportun d'en dévoiler les dimensions politique d'abord et poétique ensuite.

La forme assez inusitée de la nouvelle dans son oeuvre, le recours à une stricte autocensure suite à l'interdiction de publication de la diète fédérale de Francfort en décembre 1835, sans compter l'imagerie inquiétante annonciatrice du mouvement décadent, sont tous des éléments qui laissent les interprètes perplexes face à l'énigme posée par les *Florentinische Nächte* de Heine: s'agit-il d'une parodie du *Marmorbild* d'Eichendorff⁴³ ou d'un message cryptique à saveur saint-simonienne⁴⁴? Bref, si ces interprétations ne semblent pas faire l'unanimité, nous tenterons cependant à leur instar de fournir une solution – si partielle soit-elle – à cette énigme, solution que nous tenterons de livrer à partir de la statue de Michel-Ange.

À la lueur des exégèses rigoureuses qui nous sont données des différents manuscrits et fragments se rattachant à la composition des *Florentinische Nächte* (DHA V, 863-868), il apparaît que la décision de situer le cadre du récit dans la ville de Florence est loin d'être fortuite. Malgré les déplacements provoqués par les multiples retours en arrière de Maximilian – à Londres et Paris, par exemple –, Florence sert néanmoins de coulisse par où communique l'ensemble du récit, ce qui permet à Heine de mieux critiquer le climat réactionnaire qui sévit en Allemagne au moment de la rédaction, sans craindre de se voir

⁴² Gross, *The Dream of the Moving Statue...*, p. 97.

⁴³ À ce sujet, voir Hosfeld, «Nachtgedanken...», p. 79-81.

⁴⁴ À ce sujet, voir Elvira Grözinger, «Die "doppelte Buchhaltung". Einige Bemerkungen zu Heines Verstellungsstrategie in den *Florentinischen Nächten*», *Heine-Jahrbuch*, vol. 18, 1979, p. 65-83.

dénoncé par la censure. Dans sa préface au *Salon III* qui contient entre autres les *Florentinische Nächte*, préface mieux connue sous le titre de *Ueber den Denunzianten*, Heine prétend que «alles was ins Gebieth der Politik und der Staatsreligion hinüberspielte, ward gewissenhaft ausgemerzt» (XI, 154). Or, sa remarque subséquente révèle pourtant le substrat politique, si tenu soit-il, présent dans les *Florentinische Nächte*: «nichts blieb übrig als eine Reihe harmloser Märchen, die, gleich den Novellen des Dekamerone, dazu dienen könnten, jene pestilenzuelle Wirklichkeit, die uns dermalen umgiebt, für einige Stunden zu vergessen.» (XI, 154) Un parallèle est dès lors établi entre Florence et l'Allemagne de 1837. Mais ce n'est pas tant la Florence du Décaméron, où sévit la peste de 1348, qui semble retenir l'attention de Heine, que la Florence du règne des Médicis. En effet, Heine projetait d'ajouter un épisode à ses *Florentinische Nächte* au cours duquel Maximilian ferait une promenade nocturne à travers Florence. Tel qu'en témoignent les fragments de cet épisode, ladite promenade est prétexte à des réflexions sur l'âge d'or de la ville dont le déclin est amorcé avec l'assassinat de Julien de Médicis en 1478. Ce crime crapuleux sert alors de repoussoir au poète pour mieux souligner, ironiquement s'entend, les moeurs plus «civilisées» de sa propre époque, sévèrement contrôlée en fait par la police et la morale bourgeoise (DHA V, 865). Capitale d'une Renaissance sensualiste, Florence voit en effet dans la lignée des Médicis, et notamment dans les figures de Laurent et de son frère Julien, les ardents défenseurs du peuple et des arts. À la génération suivante apparaît, en la personne du pape Léon X, fils de Laurent le Magnifique, la tutelle pontificale et la dissolution graduelle de la République florentine. Frère de Léon X, Julien, duc de Nemours, né la même année que l'assassinat de son oncle, est un personnage sans grande envergure. Voilà le contexte historique dans lequel Michel-Ange reçoit la commande vers 1520 d'exécuter la chapelle funéraire de Julien et de son neveu Laurent: devant la statue de Julien s'étendra la Nuit aux côtés du Jour. Une anecdote veut qu'un certain Strozzi ait laissé un jour de 1546 un sonnet sous la statue représentant la Nuit, qui se lit comme suit: «La nuit que tu vois plongée dans un si doux sommeil, fut tirée de ce marbre par la main d'un ange, et parce

qu'elle dort, elle est vivante. Si tu en doutes, éveille-la.»⁴⁵ À quoi Michel-Ange aurait répondu par le sonnet suivant: «Il me plaît de dormir, encore plus d'être de marbre. Tant que dure le règne de la platitude et de la tyrannie, ne pas voir, ne pas sentir, m'est un bonheur suprême. Donc ne m'éveille pas: je t'en prie, parle bas.»⁴⁶ Par «le règne de la platitude et de la tyrannie», Michel-Ange fait sans doute référence à la réalité pestilentielle qui l'entoure alors – l'année 1530 ayant marqué la chute définitive de la République⁴⁷. La Nuit de Michel-Ange est vivante, mais elle dort. Comme les statues du Louvres, elle attend patiemment la parole qui la sortira de son inertie et lui permettra d'enfanter la Révolution. Mais le moment ne semble pas encore propice au réveil des Dieux, si ce n'est dans la clandestinité, dans les marges de l'histoire.

En attendant, la statue trouve dans le sommeil un refuge qui lui permet d'oublier la réalité extérieure. Autour de ses pieds s'enroule d'ailleurs une couronne de pavots, plante connue pour ses propriétés somnifères. Mais, de même que la mémoire ne parvient jamais à occulter les événements passés, si désagréables et douloureux soient-ils, le sommeil ne parvient pas non plus à éradiquer la réalité, si pestilentielle qu'elle soit. Plus qu'éphémère, l'oubli salvateur dans lequel le sommeil nous plonge est en fait totalement illusoire puisque l'état de dormition s'avère le théâtre des songes. Images souvent mystérieuses, inquiétantes d'étrangeté parce qu'éminemment familières, ces songes condensent en effet des éléments de la réalité diurne après leur avoir fait subir force refoulement et déplacement. Ainsi, le souhait de la statue – exprimé par la bouche de son créateur – de ne voir ni ne sentir ne pourra être exaucé, le sommeil ouvrant sur un ailleurs qui pose chaque fois son énigme et qui s'impose visuellement à celui qui a depuis longtemps fermé les yeux. Grâce à sa puissance d'évocation, le monde du rêve se voit intimement lié au monde poétique puisque «ce que nous montre le poème, nous ne le voyons pas avec nos yeux de chair mais avec ceux

⁴⁵ Cité dans Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, vol. XXVII de *Oeuvres complètes*, éd. par Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève et Paris, Slatkine Reprints, 1986, p. 247.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ À ce sujet, voir James Beck, Antonio Paolucci et Bruno Santi, *Michelangelo: The Medici Chapel*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 35-36.

de l'esprit. [...] Le témoignage poétique nous révèle un autre monde au-dedans de celui-ci, le monde autre qui est ce monde-ci.»⁴⁸

En digne héritier du romantisme allemand, Heine façonne la «matière» onirique et ce, des «Traumbilder» des débuts jusqu'aux poèmes composés sur son grabat. Se penchant sur le thème du rêve chez Heine, Kurt Weinberg y reconnaît en effet l'héritage romantique, mais tient cependant à distinguer que si «[p]our le poète romantique allemand, la poésie est une machine à déclencher le rêve», inversement «[l]e rêve reste pour lui [Heine] toujours [...] une simple machine à fabriquer de la poésie.»⁴⁹ Symptomatique de l'intimité qu'entretiennent rêve et poésie dans l'univers heinien est le cri du cœur d'Hinrich Kitzler, le personnage loufoque des *Elementargeister*, lancé à la défense des statues antiques: «Euch Ihr Manen der todtten Götter, Euch die Ihr nur noch liebliche Traumbilder seyd im Schattenreiche der Poesie» (IX, 45). Ici, le monde poétique est compris comme le royaume des ombres: celui qui s'ouvre à nous lorsqu'on succombe au sommeil ou à la mort. Et personnifiant ces ombres, surgissent les statues, à la fois âmes errantes des divinités mortes, «Manen», et images oniriques, «Traumbilder», d'une blancheur lunaire, voire fantomatique: ne rêve-t-on pas toujours dans des nuances de noir et de blanc? Les liens tissés entre le domaine poétique et onirique s'étendent à celui de la mort pour former un tissu qui se serre en une trame quasi inextricable. La poésie est également associée au royaume des songes et de la mort dans les *Florentinische Nächte*. Dans une de ses longues envolées sur la scène musicale de son époque, Maximilian se rappelle en effet le visage d'une femme qui, par sa pâleur et son ovale digne des madones italiennes, cristallise la rencontre du rêve, de la poésie et de la mort:

Es war eins jener Gesichter, die mehr dem Traumreich der Poesie als der rohen Wirklichkeit des Lebens zu gehören scheinen: Conturen die an Da Vinci erinnern, jenes edle Oval mit den naiven Wangenrübchen und dem sentimental spitzzulaufendem Kinn der lombardischen Schule. Die Färbung mehr römisch sanft, matter Perlenglanz, vornehme Blässe, Morbidezza. (V, 213)

⁴⁸ Paz, *La flamme double...*, p. 13.

⁴⁹ Weinberg, *Henri Heine «romantique défroqué»...*, p. 48-50.

Dès lors qu'il fait miroiter les deux grandes passions de Maximilian pour le marmoréen et le morbide, un tel visage se soustrait à la grossière réalité et atteint son idéal de beauté poétique. Plus puissante encore est la Nuit de Michel-Ange car elle offre au poète la promesse d'un bonheur inouï, celui d'échapper lui-même à la réalité qui l'entoure: «O, wie gerne möchte ich schlafen des ewigen Schlafes in den Armen dieser Nacht...» (V, 203) Ainsi, si le sommeil ne procure qu'une amnésie factice – la mémoire ne s'arrêtant jamais de travailler, même quand elle le fait à notre insu –, ce même sommeil donne du moins un avant-goût de l'ailleurs que représente notre propre mort. Les anciens, l'historien Philippe Ariès nous le rappelle, croyaient d'ailleurs dans le sommeil des morts⁵⁰ et les premiers chrétiens conservent cette croyance: pour eux, la fin des temps se manifeste non seulement par l'avènement du Christ, mais par le *réveil* des justes – ceux-ci étant passé à un état de dormition dès le moment de leur mort. Et si la statue de Michel-Ange dormait du sommeil des morts? Tel que le lui fait avouer le sculpteur ventriloque, elle ne tire pas tant de plaisir à dormir qu'à être de marbre – «Il me plaît de dormir, encore plus d'être de marbre» –: état minéral de retour symbiotique à la terre et d'oubli éternel.

Marcel Raymond note les mêmes rapports entre poésie, rêve et mort dans le discours de Baudelaire portant sur l'art sculptural, discours traversé par une pensée contradictoire. En effet, la matière employée dans la sculpture, la pierre et le marbre, est admirée pour sa dureté, son insensibilité, son inertie. Mais Raymond remarque que Baudelaire utilise à maintes reprises le terme de «fantôme» ou de «rêve» pour désigner une statue. Et, citant un vers de «La Beauté» – «Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre» (I, 21) –, le critique se questionne:

Que veut dire cette figure, ce trope, où se fondent le résistant et l'évanescant, ce qui dure et ce qui vit dans la métamorphose, la réalité concrète de l'en-soi et la forme la plus insaisissable de la conscience, ou de l'inconscience? C'est l'idée de la mort qui vient sous-tendre l'antilogie, ou l'oxymore, du fantôme ou du rêve de pierre. Si le fantôme est l'image vague et flottante (j'emprunte à Baudelaire ces deux épithètes) d'un être intouchable, il arrive que cet être se précipite en quelque sorte, se pétrifie dans la matière de la statue. C'est qu'il

⁵⁰ Ariès, *Le temps des gisants...* p. 30.

y a de plus informe dort sous le grain du marbre, s'étant plié à la rigidité de la forme arrêtée.⁵¹

En effet, le sommeil et la plongée dans le rêve⁵² comme source d'oubli sont tout autant exploités chez Baudelaire. Or, tandis que Michel-Ange use symboliquement du pavot pour décorer sa statue, Baudelaire en fait, quant à lui, un usage concret pour mieux oublier ses maux causés par la syphilis. Un des nombreux dérivés de l'opium, lui-même contenu dans les capsules de pavot, le laudanum constitue pour Baudelaire «un euphorisant, une consolation, grâce à quoi il *occultait provisoirement* de réels chagrins et une dépression toujours menaçante.» (I. 1361; c'est nous qui soulignons) À ce paradis artificiel, comme à celui du hachisch et du vin, il consacre d'ailleurs un ouvrage dans lequel sont décrits les effets de ces substances sur l'organisme ainsi que leur pouvoir de stimulation sur l'imaginaire. Au chapitre III du *Poème du hachisch*, «Le Théâtre de Séraphin», Baudelaire s'empresse de faire la distinction entre les effets de cette drogue et ceux du sommeil. C'est que, selon le poète, le sommeil produit deux catégories de rêves, les rêves naturels et les rêves hiéroglyphiques⁵³, et seule la première catégorie correspond aux effets du hachisch. Dans une description anticipatrice des théories freudiennes, les rêves naturels sont présentés comme un amalgame de «Tagesreste» et de névrose individuelle:

pleins de sa vie ordinaire [à l'homme], de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices, [les rêves naturels] se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de sa mémoire. (I. 408)

⁵¹ Marcel Raymond, «Baudelaire et la sculpture», *Preuves*, no 207, mai 1968, p. 51.

⁵² Sur le rôle fondamental des rêves dans l'oeuvre et la pensée de Baudelaire, voir l'incontournable *Histoire extraordinaire: Essai sur un rêve de Baudelaire* de Michel Butor cité plus haut.

⁵³ Au sujet des rêves hiéroglyphiques, Claude Pichois se perd en conjectures quant à leur origine littéraire. L'influence de Gotthilf Heinrich Schubert est proposée, mais comme son ouvrage *Die Symbolik des Traumes*, n'est pas traduit du temps de Baudelaire, l'énigme demeure ou, du moins, «[l]a difficulté [...] de déterminer par quel canal cette conception du romantisme allemand est parvenue jusqu'à Baudelaire.» (I. 1376) Bien que la conception du rêve chez Heine diffère de celle des romantiques (voir infra, note 49), il est indéniable que l'oeuvre heinienne et notamment son traitement du monde onirique – que ce dernier soit qualifié de «hiéroglyphique» ou non – ont un impact direct sur la poésie de Baudelaire.

Ainsi, le désir d'«occulter provisoirement» la réalité que ce soit à travers le sommeil ou l'usage de stupéfiants n'est que partiellement assouvi puisque, toujours, la mémoire veille et travaille. La formule est connue: le poète a plus de souvenirs que s'il avait mille ans. Les images nées des rêves dits «naturels» ainsi que celles nées de l'intoxication au hachisch constituent pour Baudelaire, comme pour son précurseur allemand, une source d'inspiration à l'acte d'écriture. Dans un effort pour illustrer les hallucinations auxquelles sont en proie les «hachischins», Baudelaire révèle le rapport étroit qui unit le monde onirique et le monde poétique, celui-ci découlant de celui-là: «ce bouillonnement d'imagination, cette maturation du rêve et cet enfantement poétique» (I, 421). Du désir d'échapper à la réalité spleenétique naîtra donc l'expérience poétique et, si Baudelaire reconnaît la futilité d'un désir toujours déjà voué à l'échec – «même dans nos sommeils/ La Curiosité nous tourmente et nous roule./ Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.» (I, 130) –, sa poésie réaffirme cependant ce désir avec une insistance malade. Dans «Le Léthé», le sommeil est invoqué par le poète aux «doigts tremblants» et à la «tête endolorie». Or, le seul sommeil qui permet l'annulation de tout souvenir est le sommeil des morts⁵⁴. Cet ailleurs ultime est rendu accessible ici par des étreintes amoureuses dont la description osée valut à Baudelaire de voir son poème condamnée par le Parquet de Paris pour atteinte à la morale publique:

Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
 Dans un sommeil aussi doux que la mort,
 J'étalerai mes baisers sans remords
 Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

Pour engloutir mes sanglots apaisés
 Rien ne me vaut l'abîme de ta couche:
 L'oubli puissant habite sur ta bouche,
 Et le Léthé coule dans tes baisers.

⁵⁴ Cloué au lit dès 1848 par une maladie qu'il croit être la syphilis, Heine se fait prescrire de la morphine, un stupéfiant dérivé de l'opium, afin de calmer ses douleurs. Dans un poème posthume intitulé justement «Morphine», l'image de deux frères, Hypnos et Thanatos, apparaît aux yeux du poète mourant: l'un, pâle et sévère, personnifiant la mort, et, l'autre, doux et réconfortant, représentant le sommeil. Ce dernier porte une couronne de pavots qui procurent un soulagement aux douleurs du poète, soulagement éphémère et bientôt dépassé par l'apaisement qu'apporte la mort: «doch solche Linderung [le sommeil]/ Sie dauert kurze Zeit, genesen gänzlich/ Kann ich nur dann, wenn seine Fackel senkt/ Der andre Bruder, der so ernst und bleich. –/ Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser – freylich/ Das Beste wäre, nie geboren seyn.» (III/1, 277)

À mon destin, désormais mon délice.
J'obéirai comme un prédestiné:
Martyr docile, innocent condamné,
Dont la ferveur attise le supplice.

Je sucerais, pour noyer ma rancœur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë,
Qui n'a jamais emprisonné de cœur. (I. 156)

Par un puissant paradoxe, celle-là même qui le fait souffrir est également celle qui fournit l'antidote à cette souffrance. Telle la Vénus d'Ille, statue de cuivre dont la poitrine n'a jamais retenti des battements du cœur, la femme-idole, la femme-monstre est née d'un monde souterrain: celui des Enfers où coule le fleuve de l'oubli.

Dans *Die Götter im Exil*, Heine confronte le lecteur à une semblable descente dans un monde souterrain, terre d'exil pour les dieux déchus. Ayant établi domicile dans le Tyrol, le dieu Bacchus ainsi que ses deux suivants, Silène et Priape, tous trois déguisés en moines, se présentent un soir d'automne chez un pauvre pêcheur pour lui emprunter sa barque: «Die Mönche waren ihrer drey, und der Fischer, welcher unter solchen Umständen nicht lange zögern konnte, band den Kahn los» (IX, 128). À leur retour, un des moines paie le pêcheur mais celui-ci frissonne au contact du moine qui le touche des doigts: c'est qu'ils sont «eiskalt», froids comme la glace, comme le marbre. Les moines reviennent ainsi emprunter la barque chaque année à pareille date jusqu'à ce que le pêcheur décide de les suivre pour assouvir sa curiosité en se cachant dans l'embarcation. Après une courte traversée, les moines débarquent sur une île qui s'avère le théâtre de bacchanales auxquelles participent des statues animées:

Es waren viele hundert Personen, junge Männer und junge Frauen, meistens bildschön, obgleich ihre Gesichter alle so weiß wie Marmor waren, und dieser Umstand, verbunden mit der Kleidung, die in weißen, sehr weit aufgeschürzten Tuniken mit Purpursaum bestand, gab ihnen das Aussehn von wandelnden Statuen. (IX, 129)

Les trois moines se dévêtissent sur le champ révélant leur véritable identité à l'assemblée réjouie: Priape au phallus démesuré, Silène ventru, Bacchus androgyne. S'ensuit la

description des festivités dionysiaques au coeur desquelles la danse et la musique deviennent l'expression d'une sensualité orgiaque où plaisir et douleur cohabitent, s'avivent l'un l'autre:

dem armen Schiffer, ward es wirt im Hirn, als er hier Coribanten erblickte, die mit den kurzen Schwertern ihrem eigenen Leibe Wunden beybrachten, tobsüchtig die Wollust suchend in dem Schmerze selbst. Die weichen, zärtlichen und doch zugleich grausamen Töne der Musik, die er vernahm, drangen in sein Gemüth wie Flammen, lodernnd, verzehrend, grauenhaft. (IX, 131)

Dans un aparté au lecteur, qu'il suppose aussi cultivé que lui-même, le narrateur dicte la réaction que la vue de telles festivités devrait provoquer: «Höchstens würdest du einen leisen lüsternen Schauer, ein ästhetisches Gruseln empfinden beim Anblick dieser bleichen Versammlung, dieser anmuthigen Phantome» (IX, 130). Or, cette réaction s'apparente étrangement à celle de Maximilian, protagoniste des *Florentinische Nächte*, au moment où il embrasse la statue au jardin, passage cité plus haut, mais que nous tenons à souligner encore une fois:

Ich hielt den Athem zurück als ich mich über sie hinbeugte, um die schönen Gesichtszüge zu betrachten: eine schauerliche Beängstigung stieß mich von ihr ab, eine knabenhafte Lüsternheit zog mich wieder zu ihr hin, mein Herz pochte, als wollte ich eine Mordthat begehen, und endlich küßte ich die schöne Göttinn (V, 202).

Tel le lecteur imaginé dans *Die Götter im Exil* en voyeur pervers tirant un frisson de volupté du spectacle de bacchanales, ainsi Maximilian voit ses sens aiguillonnés par la statue étendue dans l'herbe qui l'excite au viol. C'est que la déesse, normalement inaccessible, est tombée de son piédestal et s'offre à la lubricité naissante du jeune homme. D'objet sacré, elle devient objet de sacrifice et, dans un cas comme dans l'autre, on lui fait violence. En effet, si le baiser s'avère un acte de profanation, il peut également être compris comme un acte d'immolation, puisque Max avoue avoir senti son coeur battre *comme si* il avait l'intention de commettre un crime. Dans les deux récits, celui de Maximilian et celui des *Götter im Exil*, le même décor nocturne plonge l'intrigue dans l'atmosphère du rêve. Les statues vivantes qui accueillent les trois moines sont qualifiées de «Phantome» et leur cortège de «schöne[r] Spuk». En fait, c'est tout l'épisode relatant la destinée post-iconoclaste du dieu Bacchus qui

ouvre sur le royaume des ombres, royaume établi à la frontière du rêve et de la mort. Le narrateur fait observer les variations de lieu que subit la légende de Bacchus, l'action se déroulant parfois dans le Tyrol, parfois en Rhénanie. Il insiste toutefois sur un point où se rejoignent les différentes versions, à savoir: «die altheidnischen Vorstellungen von der Ueberfahrt der Todten nach dem Schattenreiche, welche allen jenen Sagen zu Grunde liegen» (IX. 132-133).

Sans jamais que le fleuve ne soit nommé (s'agit-il du Léthé ou de l'Achéron?), c'est à une semblable traversée vers le royaume des ombres que nous assistons dans «Lyrisches Intermezzo XLII». Assis dans une barque, le poète et son aimée se laissent voguer au clair de lune vers l'«île aux esprits» d'où leur provient une musique faite pour envoûter et attirer dans l'île les âmes égarées:

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämm'rig im Mondenglanz:
Dort klangen liebe Töne,
Und wogte der Nebeltanz.

Dort klang es lieb und lieber,
Und wogt' es hin und her:
Wir aber schwammen vorüber,
Trostlos auf weitem Meer. (I/1, 175)

Les deux amants poursuivent leur route, inconsolables. Est-ce à dire que leur heure n'a pas sonné et qu'ils ne peuvent encore goûter la douce consolation que représente la mort? Si l'atmosphère et le décor de ce poème de jeunesse trouvent un écho indéniable dans «Nächtliche Fahrt»⁵⁵, le rapport à la mort quant à lui s'y radicalise: de douce et consolatrice qu'elle était, la mort devient violente et sournoise. Contrairement aux *Florentinische Nächte* où la profanation de la statue est comparée à un crime, le meurtre ici a bel et bien lieu. Rédigé dans le but d'être soumis à un concours musical, le poème «Nächtliche Fahrt» est envoyé en 1851 à Michael Schloß, éditeur responsable du concours. À la lumière d'une lettre

⁵⁵ Bien que la DHA ne mentionne qu'à deux reprises l'influence heinienne sur l'oeuvre du peintre Arnold Böcklin, les deux poèmes analysés ici trouvent une transposition iconographique évidente dans la toile «Die Toteninsel» de 1880.

adressée à Schloß, il apparaît cependant que celui-ci est resté perplexe quant au dénouement de l'intrigue exposée dans le poème. Heine lui livre donc ici sa propre exégèse de la pièce:

Ich kann mir wohl denken, daß mein drittes Gedicht: Die nächtliche Fahrt, Ihnen nicht ganz verständlich sei [...] Ich mache Sie auf die Hauptsache aufmerksam: Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr an's Land sind ihrer nur zwei. Schon durch den Reim habe ich diese Hauptsache prägnant hervorzuheben gesucht. Es geht daraus deutlich hervor, daß ein Mord begangen worden, und zwar an der Schönen, die schweigend geblieben und höchstens das Wehe ausgerufen hat [...] Ueber die Motive des Mordes erfährt man nichts Bestimmtes: nur ahnet man, daß er ein Act der Schwärmerei: ein Liebender oder ein Moralrigorist oder sonst ein Heiland au petit pied begeht die That aus innerm Drang, nicht aber ganz ohne Zweifel an seiner moralischen Berechtigung – er will die Schönheit retten vor Befleckung, «von der Welt Unflätherei», und doch weiß er nicht, ob er nicht etwa eine Narrheit begeht oder im Wahnsinn handelt.⁵⁶

De ce poème trouble, il se dégage donc une certitude: la traversée nocturne s'avère fatale pour «la beauté» même, car un meurtre est commis. Le mobile du meurtre demeure toutefois confus, à l'image de celui qui l'a perpétré. Mais qu'en est-il de la beauté qui tout au long du supplice qu'elle subit ne profère aucun son, si ce n'est peut-être un soupir de douleur? Car elle est non seulement muette, mais immobile aussi, telle une statue:

Sie stand im Kahn so blaß, so schlank,
Und unbeweglich dabey,
Als wär' sie ein welsches Marmorbild,
Dianens Conterfey. (III/1, 55)

Ainsi que le fait remarquer Dolf Sternberger, l'incertitude règne quant à la vraie nature de cette femme: est-elle de pierre ou en chair et en os?⁵⁷ Or, Sternberger note dans une parenthèse fort à propos que le verbe utilisé pour décrire la chute du corps au fond de la mer – «Da *schollert*'s hinab in's Meer»: résonner ou retentir – laisse supposer que la beauté est plutôt faite de marbre que de chair⁵⁸. Contrairement à un cadavre dont on peut imaginer le

⁵⁶ Heine, *Säkularausgabe...*, vol. XXIII, p. 92.

⁵⁷ Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung...*, p. 194.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 195.

bruit mat qu'il laisserait échapper en pareilles circonstances. le marbre est en effet une matière capable de réverbérer les sons. Quant au meurtre, Sternberger en discerne le mobile, qu'il croit de nature idéologique. Le «je» du poème, digne représentant d'un christianisme austère, entend purifier la «pauvre beauté», l'idole païenne:

Bin ich im Fieber? Ist das ein Spuk
Der nächtlichen Phantasey?
Aefft mich ein Traum? Es träumet mir
Grausame Narrethey.

Grausame Narrethey! Mir träumt
Daß ich ein Heiland sey.
Und daß ich trüge das große Kreuz
Geduldig und getreu.

Die arme Schönheit ist schwer bedrängt.
Ich aber mache sie frey
Von Schmach und Sünde, von Qual und Noth.
Von der Welt Unflätherey.

Du arme Schönheit, schaudre nicht
Wohl ob der bittern Arzney:
Ich selber kredenze dir den Tod.
Bricht auch mein Herz entzwey. (III/1. 55-56)

Transporté par un accès de fanatisme qui l'empêche de distinguer le rêve de la réalité, le «je», d'amant qu'il était, devient bourreau présidant au rite sacrificiel. L'ambivalence qui caractérise ce dernier – ambivalence à laquelle Heine fait référence dans sa lettre à Schloß – est d'ailleurs symptomatique du mal entourant le geste d'immolation. C'est que l'acte sacrificiel s'accomplit toujours dans l'extrême tension qui oppose *la violence et le sacré*, tel qu'exposé par René Girard dans son essai éponyme: «le sacrifice se présente de deux façons opposées, tantôt comme une "chose très sainte" dont on ne saurait s'abstenir sans négligence grave, tantôt au contraire comme une espèce de crime qu'on ne saurait commettre sans

s'exposer à des risques également très graves.»⁵⁹ À la fois acte sacré et acte criminel donc, le sacrifice se prête à un «jeu de substitutions réciproques»⁶⁰ avec le meurtre.

Violence et sacré se côtoient aussi intimement dans la scène de bacchanales des *Götter im Exil* de même qu'au moment du baiser de la statue des *Florentinische Nächte*, la première scène débouchant logiquement sur la seconde pour aboutir finalement à un paroxysme de «violence purificatrice»⁶¹ dans «Nächtliche Fahrt». À l'image du carnaval, la fête dionysiaque a pour mot d'ordre d'effacer les différences et donc, de transgresser l'ordre, préparant toujours au sacrifice.⁶² Le temps que dure l'orgie, la différence entre l'homme et la femme est abolie, comme celle divisant les hommes et les animaux. Plus subversif encore et plus près de l'état de crise chez Heine est l'effacement de la différence opposant le dieu et l'homme, ce dernier en la personne de Maximilian ou encore du bourreau de «Nächtliche Fahrt» devenant lui-même «possédé de Dionysos»⁶³.

Bien loin d'être l'expression d'une violence gratuite et incontrôlable, le culte sacrificiel, selon René Girard, a pour but premier de *tromper* la violence et de la *détourner* sur une victime indifférente afin de maintenir l'ordre qui se trouverait menacé, sinon, par un débordement de violence. L'immolation devient alors un exutoire strictement contrôlé, le lieu où il est permis à la violence de s'exprimer sur un mode symbolique:

En se détournant de façon durable vers la victime sacrificielle, la violence perd de vue l'objet d'abord visé par elle. [...] Tant qu'il demeure vivant, le sacrifice ne peut pas rendre manifeste le déplacement sur lequel il est fondé. Il ne doit oublier complètement ni l'objet originel ni le glissement qui fait passer de cet objet à la victime réellement immolée, sans quoi il n'y aurait plus substitution du tout et le sacrifice perdrait son efficacité.⁶⁴

⁵⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 13.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶² Voir à ce sujet, le chapitre portant sur Dionysos dans l'étude de Girard, *ibid.*, p. 170-200.

⁶³ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

Le choix de la victime n'est évidemment pas fortuit: pour être admise au sacrifice, elle doit évoquer à la fois similarité et disparité. Qu'elle soit animale ou humaine, la victime partage une ressemblance ou une proximité avec la communauté instigatrice du sacrifice tout en demeurant socialement exclue de cette même communauté. Or, il arrive souvent que cet équilibre fragile entre similarité et disparité est rompu, ce qui précipite la «crise sacrificielle»: si la victime est trop différente, le sacrifice éveille l'indifférence et si elle est trop semblable, la violence perpétue le cycle de vengeance, plutôt que de le transcender. Dans «Nächtliche Fahrt», la statue jetée par-dessus bord montre un visage et un corps de femme qui sont taillés dans le marbre. Offrant un juste équilibre entre le pareil et le différent, la statue, par son immolation, n'arrive cependant pas à faire éviter la crise, d'autant plus complexe qu'elle est double. La folie meurtrière, «grausame Narrethey», qui s'empare du «je» poétique pour frapper la statue, plutôt qu'un exutoire salvateur, n'est plus que le miroir d'un monde où règne souffrance et péché, honte et saleté. Mais ce monde, Dolf Sternberger l'avait déjà vu, n'est déjà plus celui des divinités grecques et romaines: il s'agit au contraire d'un christianisme puritain qui paradoxalement s'adonne à un rite sacrificiel hérité du paganisme, ce même paganisme qu'il entend détruire symboliquement par l'immolation de la statue. Au nom d'un Dieu unique dont la loi proscrit l'adoration des idoles, le sacrifice est accompli. Or, si les rites dionysiaques président à «la ruine des institutions»⁶⁵, l'institution iconoclaste triomphe ici et c'est la statue qui devient ruine.

Tandis qu'il constate la forme pure et vide de la statue, forme qui la rend littéralement impénétrable et immuable, Kenneth Gross reconnaît cependant que l'opacité de la pierre ainsi que son mutisme courent le danger de se voir investis d'une signification prêtant à des fins idéologiques:

Statues can use their mimesis of human form to work a certain figurative magic on stone, no doubt: they can convert the opacity of stone into a fiction of reserve, its muteness into silence, its mere immobility into stilled intensity or repose. But we can also see in statues bodies that are all the more fully overtaken by, or written into, the script of official aesthetics and ideology. They are bodies subjected to the force, sometimes the violence, of a purifying

⁶⁵ *Ibid.*, p. 181.

wish, bodies stuck to an idea, struck by our own fears of and desires for the body.⁶⁶

Dès lors que la statue devient le véhicule d'un programme ou d'une idée au point de lui donner un corps et un visage, elle se montre vulnérable. Les idées passent comme le temps et bien que la statue ne soit jamais tout à fait à l'abri des intempéries, quelle que soit «la dureté de la matière» dans laquelle elle a été taillée, ce sont les idées qui ultimement la mèneront à sa propre ruine, véritable retour à l'origine, au grand chaos.

Dans le reliquat du *Spleen de Paris* se trouvent alignés des titres de poèmes que Baudelaire projetait d'écrire. Parmi la cinquantaine de pièces projetées, il s'en trouve une intitulée «Symptômes de ruine», classée la première sous la rubrique «Onéirocritie» (I, 367). Le titre «Symtômes de ruine» est ensuite repris dans les «Plans et notes», mais il ouvre cette fois sur un court texte. Toutefois, contrairement à ce que la rubrique «Onéirocritie» pourrait laisser supposer, ce texte ne fournit pas l'interprétation d'un rêve, mais se contente plutôt d'en fournir la description. L'atmosphère mystérieuse et angoissante qui pèse sur cette vision onirique annonce la catastrophe imminente. Un danger menace à tout moment de sourdre de terre. Et au cœur de ce cauchemar, la statue:

Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre, des appartements, des chambres, *des temples*, des galeries, des escaliers, des coecums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. – *Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel.* – Comment avertir les gens, les nations – ? avertissons à l'oreille les plus intelligents. Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. *Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.* – Je calcule, en moi-même, pour m'amuser, si une si prodigieuse masse de pierres, de marbres, de statues, de murs, qui vont se choquer réciproquement seront très souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. – Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir trop de fatigue. (I, 372)

⁶⁶ Gross, *The Dream of the Moving Statue*...., p. 17.

Comme dans les eaux-fortes de Charles Méryon que Baudelaire admirait tant, antiquité et modernité se trouvent réunies dans cette image onirique de ce que Walter Benjamin nomme l'agitation figée: «das Bild der erstarrten Unruhe»⁶⁷. En effet, dans le treizième fragment de *Zentralpark*, Benjamin s'attarde sur la figure de l'allégorie chez Baudelaire – celle-là même qu'il considérera plus loin comme «die Armatur der Moderne»⁶⁸ – figure qu'il considère étroitement reliée aux ruines. «Rien n'a encore croulé» dans le rêve de Baudelaire, mais l'amoncellement de lieux semble maintenu en suspens par un équilibre fragile qui menace à tout moment de s'effondrer. Une menace plane au-dessus de la ville, de toute la nation. Le poète lui-même n'est pas à l'abri dans le bâtiment qu'il habite. Or, si l'on retient, en accord avec Benjamin, que l'allégorie chez Baudelaire est l'armature de la modernité, le bâtiment que le poète dit habiter dans son rêve n'est que l'image allégorique du squelette, lui-même perçu par Baudelaire comme «l'humaine armature» (l. 97). Rongé par la maladie, la carcasse du poète ne fera pas vieux os.

Semblable amoncellement de ruines et de bâtiments se trouve au cœur d'un poème tardif de Heine, qui décrit justement un rêve:

Es träumte mir von einer Sommernacht
Wo bleich verwittert in dem Mondenglanze
Bauwerke lagen, Reste alter Pracht
Ruinen aus der Zeit der Renaissance.

Nur hie und da mit dorisch ernstem Knauf
Hebt aus dem Schutt sich einzeln eine Säule
Und schaut zum Firmament hinauf
Als ob sie spotte seiner Donnerkeile.

Gebrochen an dem Boden liegen rings
Portale, Giebeldächer mit Skulpturen
Wo Mensch und Thier vermischt, Centaur und Sphynx,
Satyr, Chimäre, Fabelzeitfiguren.

Auch manches Frauenbild von Stein liegt hier
Unkraut umwuchert in dem hohen Grase:

⁶⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften...*, vol. 1/2, p. 666.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 681.

Die Zeit, die schlimmste Syphilis, hat ihr
Geraubt ein Stück der edlen Nymphennase. (III/1, 391-392)

Apparemment un des tout derniers poèmes composés par Heine. «Es träumte mir von einer Sommernacht» met en scène le poète déjà mort, quoiqu'intact, étendu dans un sarcophage de marbre. Tout comme chez Baudelaire, antiquité et modernité – ou plus précisément, paganisme et christianisme – s'entremêlent à même les bas-reliefs qui ornent le tombeau du poète. Et tout comme chez Baudelaire, une atmosphère mystérieuse pèse sur cet univers baroque lourdement codé. Comme dans le cas de «Symptômes de ruine», il ne peut s'agir d'un simple rêve naturel, mais bien d'un de ces rêves hiéroglyphiques que Baudelaire tenait pour «un dictionnaire qu'il faut étudier, une langue dont les sages peuvent obtenir la clef.» (I, 409)

Si le dix-neuvième siècle européen se voit offrir grâce à Jean-François Champollion la clé des idéogrammes égyptiens, le sphinx demeure quant à lui une énigme, parmi les plus anciennes représentations de l'Égypte pharaonique, et devient même le symbole de ce que Freud nommera quelques décennies plus tard le «continent noir». Calquée sur le modèle grec du sphinx de Thèbes, la représentation iconographique et littéraire du sphinx moderne devient en effet «eine Metapher für die Liebesbegegnung mit der Frau»⁶⁹. Cela, Heinz Demisch le constate dans l'analyse qu'il mène à partir du poème heinien «Das ist der alte Märchenwald!» et les toiles de Gustave Moreau, ces oeuvres du poète allemand et du peintre français offrant un paradigme qui vaut pour tout le siècle:

Wieso erlebt der Mann jetzt die Frau als ein Wesen von verhängnisvoller Rätselhaftigkeit? Gewiß haben schon griechische Schriftsteller Sirenen und Sphingen [sic] zu Vergleichen herangezogen, aber damit waren die Dirnen gemeint, die zweifellos manchen athenischen Jüngling ins Verderben lockten. Jetzt aber, im 19. Jahrhundert raunt es von der Sphinx «Weib» ohne jeden Unterschied und vom totalen Ruin des Mannes.⁷⁰

⁶⁹ Heinz Demisch, *Die Sphinx: Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Urachhaus, 1977, p. 192.

⁷⁰ *Ibid.*

Et si la véritable énigme posée par le sphinx ne trouvait sa réponse que dans l'anéantissement, dans cette ruine totale de l'homme à qui le monstre hybride, hautain et inaccessible, renvoie sa propre image? L'inscription gravée au socle de la statue dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée suscite, rappelons-le, de savantes discussions entre M. de Peyrehorade et le narrateur. Ce dernier propose, nous l'avons vu, la solution suivante à ces hiéroglyphes: «Prends garde à toi si *elle* t'aime». Or, ne conviendrait-il pas mieux de traduire finalement l'inscription par: «Prends garde à toi si *tu* l'aimes»? Taillé dans la pierre, le sphinx est l'image même de la beauté féminine qui, telle la Méduse, pétrifie l'homme en adoration devant elle:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles! (I, 21)

Un tel plaidoyer pour la pureté de la ligne n'est pas sans rappeler la querelle qui opposa les peintres Ingres et Delacroix. Fervent défenseur de la ligne dont rien ne doit venir briser la courbe, Ingres fut d'ailleurs caricaturé comme «le Thiers de la ligne» dans une scène de duel contre Delacroix, lui-même campé dans le rôle du «Proudhon de la couleur»⁷¹. Exprimant une admiration sans borne pour Delacroix, Baudelaire n'en a pas moins admiré cependant le talent de dessinateur d'Ingres, qu'il n'hésite pas à classer premier avant Daumier et

⁷¹ René Huyghe, *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 187.

Delacroix (II, 356). Dans l'*Exposition universelle* de 1855, Baudelaire décrit l'idéal de «M. Ingres» en des termes qui s'apparentent étrangement à sa propre Beauté: «son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogue à l'idéal antique» (II, 586). Les accents dramatiques, voire même macabres, que prend la représentation du sphinx au dix-neuvième siècle trouveraient d'ailleurs leur origine dans une toile d'Ingres, *Oedipe et le Sphinx*, oeuvre de 1808 qui ouvre la voie à une réinterprétation du sphinx comme symbole de l'énigme posée par le sexe féminin:

Der nackte Ödipus [...] steht vor der Sphinx und expliziert gerade seine Lösung ihres Rätsels. Der Fuß einer Leiche und ein Gerippe auf dem steinigen Boden zeugen vom grausigen Geschick seiner Vorgänger, die das Rätsel der Thebanischen Sphinx nicht lösen konnten. Die angeleuchtete pralle Brust der Rätselstellerin läßt an alles andere, denn an den Tod junger Männer denken. Auch die Flügel sind noch etwas in Licht getaucht, dagegen verschwinden Kopf und Vorderpranken im Halbdunkel. Jeden Augenblick wird die Nacht über sie hereinbrechen, wenn das letzte Wort der Lösung die Wegelagerin in den Abgrund stürzen läßt. Noch ist der Kampf nicht entschieden.⁷²

Le sphinx de Thèbes pose une énigme – «Quel est l'être doué de la voix qui a quatre pieds le matin, deux à midi, et trois le soir?» – dont la solution – «l'homme» – renvoie Oedipe à sa propre destinée de mortel. Et du moment qu'Oedipe trouve la clé qui dénoue l'énigme, il remporte le combat contre le sphinx qui, lui, se voit précipité dans un gouffre. Dans sa version heinienne, le sphinx en vient à confondre son identité avec celle de la femme, sans qu'aucune distinction ne puisse être établie. Heine ajoute cependant une nouvelle énigme, celle propre à la femme, et dont la solution menacerait l'humanité entière. Se voyant investie d'une mission salvatrice, il n'en tient qu'à la femme d'éviter la catastrophe et de sauver le monde de l'amoncellement de ruines qui le guette:

Die Gestalt der wahren Sphynx
Weicht nicht ab von der des Weibes;
Faseley ist jener Zusatz
Des betatzten Löwenleibes.

Todesdunkel ist das Räthsel

⁷² Demisch, *op. cit.*, p. 187.

Dieser wahren Sphynx. Es hatte
Kein so schweres zu errathen
Frau Jokastens Sohn und Gatte.

Doch zum Glücke kennt sein eignes
Räthsel nicht das Frauenzimmer:
Spräch' es aus das Lösungswort.
Fiele diese Welt in Trümmer. (III/1. 203)

EN GUISE DE CONCLUSION

L'ANGE DE L'HISTOIRE SUR LES BARRICADES

«Avez-vous vu Théroigne, amante du carnage [?]» (l. 61) demande Baudelaire au lecteur à la deuxième strophe du sonnet «Sisina». Jeune paysanne liégeoise à l'enfance malheureuse, Théroigne de Méricourt mène à partir de l'âge de vingt ans «une existence de déclassée, à mi-chemin entre Paris et Londres, entre la bohème littéraire, la galanterie et la déchéance morale.»¹ À cela s'ajoute une année passée en Italie aux côtés de son compagnon du moment, un castrat «quinteux, brutal et d'une laideur repoussante.»² Le voyage tourne au cauchemar et Théroigne regagne Paris en mai 1789. Suivant de près la montée révolutionnaire, elle assiste avec assiduité aux séances de l'Assemblée constituante et sera témoin notamment de la lecture de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* le 26 août 1789. Quelques six semaines plus tard, en date du 5 octobre, les femmes des faubourgs parisiens marchent sur Versailles afin de ramener dans la capitale «le boulanger, la boulangère et le petit mitron». Contrairement à la foule anonyme, le nom de Théroigne est déjà connu, et, bien qu'elle ne participe pas à la marche du 5 octobre, la presse royaliste, à la recherche d'un bouc émissaire, l'associe à l'événement jusqu'à faire d'elle une sauvage meneuse de troupes. La vie de Théroigne bascule dès lors dans la fiction:

Accusée de toutes les infamies, traitée de catin ou accouplée à toutes sortes d'amants imaginaires, elle voit naître sous ses yeux, au moment même où s'épanouit sa vie de liberté, la fantastique légende qui fera d'elle, pour la postérité, l'opposé de son personnage: une amazone libertine, sensuelle, assoiffée de meurtres et de faubourgs.³

¹ Elisabeth Roudinesco, *Théroigne de Méricourt: Une femme mélancolique sous la Révolution*, Paris, Seuil, 1989, p. 22.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 42.

Si nous sommes en accord avec Octavio Paz pour considérer la poésie comme la «[f]usion de *voir* et de *croire*»⁴, alors nous verrons dans la remarque selon laquelle des témoins «*croient avoir vu*»⁵ (c'est nous qui soulignons) Théroigne parmi la mêlée du 5 octobre 1789, le moment où, non seulement la fiction, mais le domaine poétique s'empare de son destin. Enlevée, interrogée, puis relâchée, Théroigne participe, le 10 août 1792, à l'assaut du palais des Tuileries. Excitant la soif de vengeance du peuple, elle réclame la tête de Sureau, journaliste royaliste qui aurait contribué à entacher sa réputation. En rigoureuse biographe de celle qui finira ses jours internée dans un asile d'aliénés, Elisabeth Roudinesco entend distinguer la réalité historique de la légende. Lorsqu'elle passe en revue la réception du personnage de Théroigne dans le discours des historiens et des hommes de lettres – de Jules Michelet à Edgar Quinet, en passant par Alphonse de Lamartine, Louis Blanc et les frères Goncourt –, Roudinesco note que chacun reprend et alimente l'image d'une femme tour à tour fanatique, sanguinaire, hystérique ou, tout simplement, victime attirant la pitié. Or, selon Roudinesco, un portrait se démarque du lot par sa facture tout en nuances, évitant les lieux communs: il s'agit de celui proposé par le poète Charles Baudelaire dans son sonnet intitulé «Sisina»:

Imaginez Diane en galant équipage,
Parcourant les forêts ou battant les halliers,
Cheveux et gorge au vent, s'enivrant de tapage,
Superbe et défiant les meilleurs cavaliers!

Avez-vous vu Théroigne, amante du carnage,
Excitant à l'assaut un peuple sans souliers,
La joue et l'oeil en feu, jouant son personnage,
Et montant, sabre au poing, les royaux escaliers?

Telle la Sisina! Mais la douce guerrière
A l'âme charitable autant que meurtrière:
Son courage, affolé de poudre et de tambours,

Devant les suppliants sait mettre bas les armes,
Et son coeur, ravagé par la flamme, a toujours,

⁴ Paz, *La flamme double...*, p. 13.

⁵ Roudinesco, *op. cit.*, p. 56.

Pour qui s'en montre digne, un réservoir de larmes. (l. 60-61)

Plutôt que de développer plus avant le personnage de Théroigne d'après l'image reçue, Baudelaire s'applique à déconstruire cette dernière, trop conscient du caractère irréductible d'une telle personnalité – mérite souligné par Roudinesco:

Sous sa plume, Théroigne n'est plus réduite aux clichés du sang et de la débauche. Ni femme humiliée comme chez Michelet, ni Jeanne d'Arc impure comme chez Lamartine, elle est saisie dans toute la démesure d'une féminité de mascarade, sans cesse divisée entre un rituel des apparences et une esthétique du dévoilement. Selon un procédé de rimes croisées, le poète imagine que Théroigne «joue son personnage». Or, par cet acte de voyance, il donne de l'héroïne une représentation nouvelle, plus vraie que nature. En effet, avant lui, aucun historien n'a jamais remarqué combien Théroigne s'était identifiée de son vivant à la figure mythique qu'elle était devenue par son entrée dans la Révolution. Baudelaire est donc le premier à projeter sur elle un éclair de modernité, que seul notre regard contemporain pourra réinventer en s'appuyant sur des archives, sur une analyse de l'imaginaire collectif et sur une interprétation freudienne des identifications.⁶

Dans son analyse de l'imagerie entourant la Révolution française, Maurice Agulhon s'attarde particulièrement aux représentations allégoriques de la Liberté et note que les allégories vivantes – telle Théroigne de Méricourt, pourrions-nous ajouter – sont plus susceptibles de survivre dans la mémoire collective que les allégories nées des arts plastiques:

Parle-t-on jamais de la Révolution comme de l'époque des statues? Fort peu, nous semble-t-il, mais comme du temps des «déeses», oui, à coup sûr [...] parce que, à la différence des statues renversées [...], les allégories de chair et d'os pouvaient très bien faire partie des témoins survivants que l'on côtoyait, et parfois que l'on écoutait.⁷

Quant à Heinrich Heine, c'est dans sa critique d'art que surgit semblable déesse de la Liberté, symbolisant à elle seule les deux grandes passions du poète pour les belles femmes et la Révolution française. Au moment de rédiger son compte rendu sur le Salon de

⁶ *Ibid.*, p. 227-228.

⁷ Agulhon, *Marianne au combat...*, p. 40.

1831 pour le *Morgenblatt für gebildete Stände*. Heine n'est dans la Ville lumière que depuis à peine quatre mois. Un an auparavant, le roi Charles X signe à Saint-Cloud les fameuses «ordonnances» et du même coup, signe à son insu l'arrêt de mort de la Restauration. Le roi décide de supprimer la liberté de presse, de dissoudre la Chambre nouvellement élue par une majorité bourgeoise et d'organiser un nouveau système électoral qui exclut cette même bourgeoisie, par trop dérangeante. Devant cette répression, de nombreux journalistes ainsi que des ouvriers imprimeurs amorcent un mouvement de protestation qui atteint son point culminant les 27, 28 et 29 juillet 1830, journées connues depuis comme les «Trois Glorieuses». Avec l'avènement au pouvoir de Louis-Philippe 1^{er}, le «roi-citoyen» à tête piriforme, la Monarchie de Juillet est instaurée.

Aux lendemains de cette Révolution, le monde journalistique et le milieu de la critique trépignent d'impatience: on attend beaucoup de l'exposition de 1831 où environ 1000 artistes s'y trouvent représentés par quelques 3000 oeuvres. L'attente ne se révélera pas vaine: du moins, pas si l'on se fie aux dires du correspondant Heinrich Heine qui lit dans l'oeuvre picturale de quelques artistes triés sur le volet le signe sans équivoque de la fin d'une période artistique et du début d'un nouvel art. Ce dernier se traduirait en effet par une diminution marquée des thèmes religieux et par l'émergence du politique.

Quand Heine clôt son article, *Französische Maler*, en mentionnant le bruit fruste de la vie – «das rohe Geräusch des Lebens» (XII/1, 46) – qui le dérange et le détourne de son travail, il ne fait pas tant allusion à la rumeur de la foule qui lui parvient de la rue qu'à celle qui perce la toile des tableaux dont il tente de rendre l'atmosphère et la signification. Le cri de détresse de la pauvreté exaspérée – «der Nothschrey der erbitterten Armuth» (XII/1, 46) – qui ne peut, ni ne doit laisser le critique indifférent, trouve en effet un écho tout particulier dans la lecture que fait Heine du tableau *La Liberté guidant le Peuple* d'Eugène Delacroix. La femme représentée ici, tenant à la fois de la prostituée, de la marchande de poissons et de la déesse de la liberté, incarnerait avant tout la force sauvage du peuple se délestant d'un fardeau:

Eine Volksgruppe während den Julitagen ist dargestellt, und in der Mitte, beynahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer rothen phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreyfarbige Fahne. Sie schreitet dahin über

Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde und Freyheitsgöttinn. Daß sie eigentlich letztere bedeuten solle, ist nicht ganz bestimmt ausgedrückt, diese Figur scheint vielmehr die wilde Volkskraft, die eine fatale Bürde abwirft, darzustellen. (XII/1, 20)

La critique de l'époque, majoritairement, exprime sa perplexité devant le choix de l'artiste-peintre pour un modèle féminin issu de la plèbe. Décrite comme une «femme fort commune» ou «une sale et déhontée femme des rues» d'une part, elle est reconnue d'autre part, par une critique plus clémente, comme une «femme jeune, forte, brillante, habillée comme le peuple [...] cette femme n'est autre que la Liberté populaire.» (DHA XII/2, 559-560) L'absence de vernis et d'éclat du tableau, loin d'être perçue par Heine comme une lacune artistique est interprétée plutôt comme la traduction picturale de l'atmosphère torride des journées révolutionnaires. Sous le soleil de la Révolution de Juillet, toute chose, tout être est voilé par la poussière et la poudre des canons, ainsi que le dépeint Delacroix dans une volonté de réalisme:

Auf keinem von allen Gemälden des Salons ist so sehr die Farbe eingeschlagen, wie auf Delacroix' Julirevolution. Indessen, eben diese Abwesenheit von Firniß und Schimmer, dabey der Pulverdampf und Staub, der die Figuren wie graues Spinnweb bedeckt, das sonnengetrocknete Colorit, das gleichsam nach einem Wassertropfen lechzt, alles dieses giebt dem Bilde eine Wahrheit, eine Wesenheit, eine Ursprünglichkeit, und man ahnt darin die wirkliche Physiognomie der Julitage. (XII/1, 21)

En conclusion, Heine voit dans l'exposition de 1831 la promesse de temps meilleurs, se manifestant dans la revendication de la vie et de la liberté:

Die diesjährige Ausstellung hat durch manches Bild jene unheimliche Todesfurcht abgewiesen und die bessere Verheißung bekundet. Der Erzbischof von Paris erwartet alles Heil von der Cholera, von dem Tode; ich erwarte es von der Freyheit, von dem Leben. Darin unterscheidet sich unser Glauben. (XII/1, 48)

Or, à cette «meilleure promesse» dans les domaines artistique et politique correspond une promesse dans le domaine privé et, plus spécifiquement, dans le domaine amoureux;

promesse que nous rapprocherons ici de la fameuse «promesse de bonheur» stendhalienne⁸. Le triomphe de la vie sur la mort, de l'amour sur la haine, de la liberté sur l'oppression, bref, le triomphe de la liberté, de l'égalité et de la fraternité. Heine n'aura de cesse de l'annoncer et de le revendiquer tout au long de son oeuvre, que celle-ci soit de nature ouvertement engagée ou résolument intimiste.

Dans *Verschiedenartige Geschichtsauffassung*, un court texte rédigé en 1833 et paru à titre posthume, Heine résume l'opposition qui règne entre les deux grands concepts d'histoire en place à son époque: tout d'abord viennent les disciples de l'éternel retour avec à leur tête le théoricien Leopold von Ranke, figure de proue de la «historische Schule» à qui Heine reproche son attitude indifférente. À cette position, s'oppose celle des tenants d'un Progrès futur basé sur les préceptes de la tradition humaniste des Lumières: le paradis perdu se trouve devant nous et il n'en tient qu'à nous de le conquérir, d'atteindre un stade de perfection qui se traduira par l'avènement d'un État idéal basé sur la Raison. *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* a soulevé suffisamment de débats parmi la critique quant à la position théorique de Heine concernant le concept d'histoire, certains, comme Norbert Altenhofer, allant jusqu'à qualifier ses réflexions de «gänzlich theoretisch» (DHA X, 804-805). Loin de prétendre régler ces querelles d'historiens⁹, nous nous sommes cependant penchés sur la position de synthèse qu'offre ici Heine, position qu'il défend jusque dans son discours amoureux: en tant que sujet historique, l'historien ne peut en aucune façon prétendre à une pure objectivité et ne peut, en l'occurrence, se positionner comme étant au-dessus de l'Histoire mais doit plutôt se situer au coeur de celle-ci. Heine renonce à la prétention de linéarité ou d'harmonie cyclique pour revendiquer, comme fin en soi, les droits

⁸ Dans son ouvrage intitulé *De l'amour*, Stendhal élabore le concept de «crystallisation» qui succède immédiatement à la naissance de l'amour et qui consiste à découvrir les mille perfections que possède l'objet aimé. De la rencontre avec l'Autre et de la découverte de sa beauté naîtra pour le sujet amoureux une soi-disant «promesse de bonheur».

⁹ Pour une excellente synthèse de la position heinienne quant au concept d'histoire et à la polémique l'opposant à Ranke, voir les articles de Susanne Zantop, «Verschiedenartige Geschichtsschreibung: Heine und Ranke», *Heine-Jahrbuch*, vol. 23, 1984, p. 42-68 et de Gerhard Höhn (dir. publ.), «„Blutrosen“ der Freiheit: Heinrich Heines Geschichtsdenken», *Heinrich Heine: Ästhetisch-politische Profile*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 176-194. Dans les deux cas, la position ambivalente de Heine quant au concept d'histoire est notée. En effet, loin de s'en tenir à une position claire, Heine aurait défendu tour à tour le principe de l'éternel retour et celui d'un progrès linéaire, selon les différentes phases de son évolution intellectuelle et spirituelle.

divins de l'être humain. profondément ancrés dans l'*hic et nunc*:

Beide Ansichten, wie ich sie angedeutet, wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen; wir wollen auf der einen Seite nicht umsonst begeistert seyn und das Höchste setzen an das unnütz Vergängliche: auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Werth behalte, und daß sie nicht bloß als Mittel gelte, und die Zukunft ihr Zweck sey. Und in der That, wir fühlen uns wichtiger gestimmt, als daß wir uns nur als Mittel zu einem Zwecke betrachten möchten: [...] – Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revoluzion. Der elegische Indifferentismus der Historiker und Poeten soll unsere Energie nicht lähmen bey diesem Geschäfte: und die Schwärmerey der Zukunftbeglückter soll uns nicht verleiten, die Interessen der Gegenwart und das zunächst zu verfechtende Menschenrecht, das Recht zu leben, aufs Spiel zu setzen. – Le pain est le droit du peuple, sagt Saint-Just und das ist das größte Wort, das in der ganzen Revoluzion gesprochen worden – (X, 302).

La Liberté guidant le peuple, ainsi que Heine la décrit dans *Französische Maler*, est l'incarnation de la vie qui se prévaut de ses droits et qui, dans un élan d'affirmation, prend les armes en faveur de la Révolution. René Huygue, historien de l'art et spécialiste de Delacroix, décrit le présent tableau en des termes qui font écho au discours revendicateur de Heine:

La figure de *la Liberté* jailli[t] de la mort vers la vie, des masses sombres vers la couleur et la lumière [...]. La vie, orgueilleuse, impulsive, créatrice, qui se dégage peu à peu des débris inertes et vaincus, draine les forces impatientes des hommes et les lance dans une sorte de trouée de clarté, où éclate la couleur, comme son signe visible.¹⁰

À l'instar de la Nuit de Michel-Ange qui attend la fin du «règne de la platitude et de la tyrannie» pour s'éveiller d'un sommeil de mort, la femme sur les barricades effectuera, dans l'oeuvre de Heine, plus qu'une simple trouée vers la clarté: elle réussira une véritable percée hors du cadre. Et c'est dans le sixième article de *Französische Zustände*, daté du 19 avril 1832, que nous la verrons ressurgir. En bon reporter, Heine décrit l'événement du jour, l'épidémie de choléra, qui sévit dans la métropole et, en bon penseur et poète, il se permet

¹⁰ Huygue, *Delacroix ou le combat...*, p. 121.

à partir de ces descriptions, des réflexions sur l'Histoire et la Révolution. Il débute son article en déclarant qu'il souhaite trouver dans l'étude du passé la clé de l'énigme que représente à ses yeux le présent: «Der heutige Tag ist ein Resultat des gestrigen. Was dieser gewollt hat, müssen wir erforschen, wenn wir zu wissen wünschen, was jener will.» (XII/1, 130). La catastrophe naturelle qui s'abat sur la ville, le choléra, correspond à la Terreur qui s'était rapidement emparée du pays tout entier suite à la Révolution de 1789. Répondant à la violence des revendications d'un Saint-Just, la Liberté de Delacroix apparaît au détour de la rue Vaugirard. Or, cette fois-ci, elle n'est pas figée dans une pose statuesque, mais se meut au coeur d'une scène où elle laisse libre cours à sa violence débridée. Le peuple, aigri de voir les riches quitter la capitale pour des contrées plus saines, voit comment, «das Geld auch ein Schutzmittel gegen den Tod geworden [ist]» (XII/1, 138). Les rumeurs qui circulent comme quoi l'épidémie serait en fait une conspiration tendant à empoisonner une partie de la population à l'arsenic trouvent dans le climat de panique générale un terrain propice à l'éclatement de la violence. Bientôt, les coupables sont recherchés et exécutés sans autre forme de procès:

Auf der Straße Vaugirard, wo man zwey Menschen, die ein weißes Pulver bey sich gehabt, ermordete, sah ich einen dieser Unglücklichen, als er noch etwas röchelte, und eben die alten Weiber ihre Holzschuhe von den Füßen zogen und ihn damit so lange auf den Kopf schlugen, bis er todt war. Er war ganz nackt, und blutrünstig zerschlagen und zerquetscht; nicht bloß die Kleider, sondern auch die Haare, die Scham, die Lippen und die Nase waren ihm abgerissen, und ein wüster Mensch band dem Leichname einen Strick um die Füße, und schleifte ihn damit durch die Straße, während er beständig schrie: *voilà le Cholera-morbus!* Ein wunderschönes, wuthblasses Weibsbild mit entblößten Brüsten und blutbedeckten Händen stand dabey, und gab dem Leichname, als er ihr nahe kam, noch einen Tritt mit dem Fuße. Sie lachte, und bat mich, ihrem zärtlichen Handwerke einige Franks zu zollen, damit sie sich dafür ein schwarzes Trauerkleid kaufe; denn ihre Mutter sey vor einigen Stunden gestorben, an Gift (XII/1, 136)

Guidant le peuple à l'attaque comme une prêtresse présidant à un rite sacrificiel, la déesse de la Liberté ne craint pas de se salir les mains et participe activement au carnage. Car il ne fait aucun doute que la Liberté de Delacroix et la cruelle inconnue de la rue Vaugirard

ne sont qu'un seul et même personnage incarnant le chaos révolutionnaire¹¹. Précédant l'assassinat collectif du présumé empoisonneur, un cri avait retenti de la foule en liesse, un cri qui avait encouragé à l'acte de barbarie. Or, ce n'est sûrement pas l'effet du hasard si ce cri, «à la lanterne!», remonte au temps de la Révolution de 1789. Dans le célèbre refrain «Ça ira», ce cri répondait à un autre cri: «Les aristocrates!», exprimant ainsi le désir sanglant du peuple de voir les nantis décapités, et leurs têtes, comme autant de trophées, accrochées aux lanternes de la ville.

L'histoire s'écrit et se comprend à partir de la toile de fond que représente le passé, affirme Heine. Or, à ces remarques d'historien – titre auquel Heine n'a du reste jamais prétendu – s'oppose paradoxalement l'observation lucide du poète qui reconnaît la force de frappe contenue dans la passion d'un peuple dont la colère n'appelle pas aux savantes analyses, mais à l'action immédiate et combien fugitive: «Die Salons lügen, die Gräber sind wahr. Aber ach! die Todten, die kalten Sprecher der Geschichte, reden vergebens zur tobenden Menge, die nur die Sprache der Leidenschaft versteht.» (XII/1, 129) Cette brèche soudaine dans l'actualité livre au lecteur un instantané de la situation qui sévit à Paris en date du 19 avril 1832. Tel le bulletin d'un correspondant de guerre depuis le champ de bataille, Heine entend fournir «unverfälscht die Farbe des Augenblicks» (XII/1, 133).

Un tel rapport entre l'actualité, l'immédiateté et l'éphémère est souligné plus d'un siècle plus tard dans l'oeuvre du philosophe Walter Benjamin, exégète de Baudelaire, et notamment dans son concept d'image dialectique, concept à l'horizon duquel une nouvelle appréhension de l'Histoire comme expérience catastrophique se profile déjà:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation

¹¹ À ce sujet, voir aussi Susanne Zantop (dir. publ.), «Liberty Unbound: Heine's Historiography in Color», *Paintings on the Move: Heinrich Heine and the Visual Arts*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1989, p. 41: «Rather than being "the little sister" of Delacroix's Liberté [...], the beautiful, raging Weibsbild is Delacroix's Goddess of Liberty unbound, freed from her confining frame and placed in a new (and also old) violent historical context. Heine employs the same vocabulary to describe the popular masses, radicalized by the experience of the deadly disease, that he had used to characterize the revolutionary masses of 1830, and the furious populace of September-October 1831. He thus establishes a parallel between the so-called historical and the natural events: history, Heine implies, is not only moved by rationally explicable forces as Hegel and the Historical School have it, but by irrational, demonic desires and natural catastrophes.»

zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.¹²

Dans l'annonce d'une revue à paraître sous le titre de *Angelus Novus*, Benjamin insiste sur l'aspect éphémère qui caractérise un tel projet, tout comme la figure de l'Ange éponyme consiste en une apparition éphémère:

Werden doch sogar nach einer talmudischen Legende die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und in Nichts zu vergehen. Daß der Zeitschrift solche Aktualität zufalle, die allein wahr ist, möge ihr Name bedeuten.¹³

Solidement ancré dans l'immédiateté, dans l'actualité, l'éphémère est recherché – pour autant que l'éphémère puisse être ancré quelque part. Tandis que son projet de revue ne voit jamais le jour, Benjamin parvient cependant à immortaliser l'*Angelus Novus*¹⁴ dans sa neuvième thèse sur le concept d'histoire, rédigée en 1940:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.¹⁵

¹² Benjamin, *Gesammelte Schriften...*, vol. V/1, p. 576-577.

¹³ Walter Benjamin, cité dans Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel: Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, sous la dir. de Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, p. 47.

¹⁴ Ainsi que le mentionne Benjamin lui-même dans sa neuvième thèse sur le concept d'histoire, *Angelus Novus* est le titre d'une aquarelle de Paul Klee. Fasciné par cette image, Benjamin se l'était procuré en 1921 et la considérait, selon Scholem, comme son bien le plus cher. *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ Benjamin, *Gesammelte Schriften...*, vol. I/2, p. 697-698.

Tout comme les cadavres s'amoncellent aux pieds de la déesse de la Liberté dans le tableau de Delacroix, les ruines du passé s'entassent devant l'Ange aux traits figés. Son regard est rivé sur la catastrophe devant lui et bien que cette catastrophe semble le foudroyer, ses ailes déployées lui refusent tout arrêt dans le temps. C'est qu'un vent le pousse vers l'avenir, vers un avenir auquel il tourne cependant le dos. À l'instar de l'Ange de l'Histoire, la déesse de la Liberté, le visage tourné vers l'arrière, porte son regard vers le passé tout en s'avançant vers le spectateur, vers l'avenir, sans toutefois le regarder en face.

Dans son essai *Walter Benjamin und sein Engel*, Gershom Scholem nous livre une interprétation biographique du fameux Ange de l'Histoire benjaminien. Selon Scholem, il s'inscrirait en filigrane de l'oeuvre de Benjamin des expériences souvent très personnelles, mais si bien codées qu'elles en restent presque indéchiffrables au non-initié. Ainsi, Scholem explique la neuvième thèse sur le concept d'histoire par le biais d'un texte trouvé dans un carnet de notes de l'auteur, texte datant de 1933 et ayant pour titre *Agésilas Santander*. Il y est question, mais de façon voilée, de la passion qu'éprouva Benjamin pour la sculpteure Julia Cohn, passion qui demeura cependant non partagée et qui aurait formé «le centre secret» de la vie de Benjamin pendant des années.

Dans ce court texte, Benjamin décrit le don que lui firent ses parents, à la naissance, de deux prénoms autres que son prénom officiel, prénoms qui pourraient lui être utiles advenant le cas où il devienne écrivain et qu'il souhaite dissimuler son identité juive. Les prévisions de ses parents s'étant réalisées, étant devenu effectivement écrivain, Benjamin explique sa décision de ne pas cependant utiliser ces noms à des fins publiques, mais de les garder secrets, à l'instar des Juifs qui ne transmettent son nom secret à l'enfant mâle qu'au moment de la majorité. Selon Benjamin, cette majorité peut survenir plus d'une fois dans la vie: ce «Mannbarwerden», ce «devenir homme», représenterait à ses yeux l'éveil symbolique à l'amour¹⁶. Le don d'un nom secret n'est toutefois pas perçu comme un enrichissement pour

¹⁶ Dans son interprétation du texte de Benjamin, Scholem précise comment, dans la tradition juive, un nom secret, en hébreu, est effectivement donné à chaque enfant mâle au moment de la circoncision. Ce nom n'est ensuite utilisé qu'à des fins religieuses, lors de la cérémonie de la Bar Mitzwa, par exemple, qui souligne le passage du jeune garçon vers la majorité. Or, selon Scholem, Benjamin ajoute une dimension mystique à ce passage vers l'état de «Mannbarkeit»: «Die Mannbarkeit, die für die jüdische Tradition nur am Rande sexuellen Charakter hat, wird nun auf das Erwachen der Liebe bezogen, das sich im Leben mehr als einmal, nämlich mit jeder neuen wirklichen Liebe ereignen kann.» *Op. cit.*, p. 51.

celui qui le porte. Au contraire, dès le moment où ce nom est prononcé, s'ensuit une perte énorme: «Doch keineswegs ist dieser Name eine Bereicherung dessen, den er nennt. Im Gegenteil, von dessen Bild fällt vieles ab wenn er laut wird. Es verliert vor allem die Gabe, menschenähnlich zu erscheinen.»¹⁷ Benjamin explique comment ce nom, avant d'être prononcé, s'est pour ainsi dire cristallisé dans l'image de l'*Angelus Novus* de Klee¹⁸. Celui-ci se transforme cependant et fait suivre à sa forme masculine une forme féminine qui tient le spectateur, en l'occurrence Benjamin, sous son charme hypnotique. Le fameux Ange de l'Histoire peut à partir de ce texte être interprété comme la rencontre avec l'objet aimé, avec la Femme¹⁹, et exprime de par son apparition picturale l'indicible de l'expérience amoureuse. L'Ange n'est pas cette fois en face d'un amoncellement de ruines, mais en face du sujet amoureux duquel il s'éloigne sans cependant le quitter des yeux. C'est que ses ailes déployées le poussent inexorablement vers l'avenir: un avenir, qui dans un mouvement de retour sur lui-même, rejoint l'origine:

[Der Engel] faßt [den Menschen] fest ins Auge – lange Zeit, dann weicht er stoßweis, aber unerbittlich zurück. Warum? Um ihn sich nachzuziehen, auf jenem Wege in die Zukunft, auf dem er kam und den er so gut kennt, daß er ihn durchmißt ohne sich zu wenden und den, den er gewählt hat, aus dem Blick zu lassen. Er will das Glück: den Widerstreit, in dem die Verzückerung des Einmaligen, Neuen, noch Ungelebten mit jener Seligkeit des Nocheinmal, des Wiederhabens, des Gelebten liegt. Darum hat er auf keinem Wege Neues zu hoffen als auf dem der Heimkehr, wenn er einen neuen Menschen mit sich nimmt. So wie ich, kaum daß ich zum ersten Male dich gesehen hatte, mit dir dahin zurückfuhr, woher ich kam.²⁰

¹⁷ Scholem, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸ Toujours selon la tradition juive, l'identité de chaque homme est scellée non seulement par le nom secret déjà mentionné, mais aussi par l'image d'un ange personnel supposé représenter son moi secret. *Ibid.*, p. 48.

¹⁹ Dans son interprétation de l'Ange de l'Histoire benjaminien, Christine Buci-Glucksmann préfère lire cette succession de l'image féminine à l'image masculine comme une superposition, superposition qui vient corroborer son hypothèse de l'Ange comme symbole androgyne. Bien qu'elle mentionne l'essai de Scholem, Buci-Glucksmann balaie du revers de la main les éléments biographiques – la passion pour Julia Cohn – comme des détails de second ordre. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, p. 93-98.

²⁰ Scholem, *op. cit.*, p. 43.

L'Ange revendique un bonheur – «er will das Glück» – qui se cristallise en un éclair dans l'image dialectique où se fondent instant présent et ruines du passé: die Verzückung des Einmaligen, die Seligkeit des Nocheinmal. Un bonheur qui réside dans l'éphémère de l'expérience amoureuse. L'inconnue au visage d'ange qui apparaît à l'amoureux le foudroie du regard et l'entraîne dans un espace-temps où avenir et passé sont maintenus en suspens dans le moment présent. Mais à peine l'amoureux a-t-il vécu ce moment qu'il lui glisse entre les doigts, insaisissable, indicible, irréprésentable. L'instant de la rencontre où l'inconnue est reconnue permet d'échapper au chaos, à la rupture qui scinde le sujet amoureux conscient du temps qui fuit: expérience qualifiée par Octavio Paz de la «totale étrangeté: nous sommes hors de nous, projetés vers la personne aimée: et c'est l'expérience du retour à l'origine, à ce lieu qui ne se trouve pas dans l'espace et qui demeure notre patrie originelle. La personne aimée est, tout à la fois, terre à découvrir et maison natale, l'inconnue et la reconnue.»²¹

Une pareille promesse de bonheur est également annoncée chez Heine par la déesse de la Liberté, porte-étendard d'une Révolution à saveur d'énigme, fragile comme un papillon, et dont la solution ne peut être prononcée sans risquer sa disparition. Le secret demeure entier et se referme sur lui-même:

Was ist die Liebe? Hat keiner ihr Wesen ergründet? hat keiner das Räthsel gelöst? Vielleicht bringt solche Lösung größere Qual als das Räthsel selbst, und das Herz erschrickt und erstarrt darob, wie beim Anblick der Medusa. Schlangen ringeln sich um das schreckliche Wort, das dieses Räthsel auflöst – O, ich will dieses Auflösungswort niemals wissen, das brennende Elend in meinem Herzen ist mir immer noch lieber als kalte Erstarrung. (VII/1, 109)

²¹ Paz, *La flamme double...*, p. 133.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I. Principales éditions des oeuvres de Baudelaire et Heine

Baudelaire, Charles. *Correspondance*. Éd. par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler. 2 vol. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973.

_____. *Oeuvres complètes*. Éd. par Claude Pichois. 2 vol. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976.

Heine, Heinrich. *Säkularausgabe: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Éd. par les Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur à Weimar et le Centre National de la Recherche Scientifique à Paris. 27 vol. Berlin/Paris: Akademie-Verlag/ Éd. du CNRS. 1970-1986.

_____. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Éd. par Manfred Windfuhr. 16 vol. Hamburg: Hoffmann et Campe. 1973-1997.

_____. *Nouveaux poèmes*. Éd. par Gerhard Höhn. Paris: Gallimard. Coll. «Poésie», 1998.

II. Ouvrages contemporains de Baudelaire et Heine

Asselineau, Charles. *Charles Baudelaire: Sa vie et son oeuvre*. Paris: Éd. Le temps qu'il fait. Coll. «Mémorables», 1990.

Balzac, Honoré de. *Physiologie du mariage*. Paris: Gallimard. Coll. «Folio», 1971.

_____. *Ferragus*. Vol. V de *La Comédie humaine*. Éd. par Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977.

_____. *La muse du département. Un prince de la bohème*. Paris: Gallimard. Coll. «Folio», 1984.

Claudius, Matthias. *Sämtliche Werke*. Éd. par Rolf Siebke et Hansjörg Platschek. München: Winkler, 1984.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedichte und Epen*. Vol. I de *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe*. Éd. par Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner, 7^e éd., 1964.

Hugo, Victor. Préface de *Cromwell*. Vol. XII de *Oeuvres complètes*. Éd. par Jacques Seebacher. Paris: Robert Laffont, Coll. «Bouquins», 1985.

Janin, Jules. *L'âne mort et la femme guillotinée*. Paris: Flammarion, 1973.

Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945.

Mérimée, Prosper. *Romans et nouvelles*. Éd. par Henri Martineau. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951.

Michelet, Jules. *L'Amour*. Vol. XVIII de *Oeuvres complètes*. Éd. par Paul Viallaneix. Paris: Flammarion, 1985.

Nerval, Gérard de. «Les poésies de Henri Heine: L'Intermezzo». *Revue des Deux-Mondes*, vol. 18 (15 sept. 1848), p. 914-930.

_____. *Les Filles du feu. Les Chimères. Sonnets manuscrits*. Éd. par Jacques Bony. Paris: Garnier-Flammarion, 1994.

Sade. *La Philosophie dans le boudoir*. Vol. III de *Oeuvres*. Éd. par Michel Delon. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990.

Stendhal. *De l'amour*. Paris: Gallimard, Coll. «Folio Classique», 1980.

_____. *Histoire de la peinture en Italie*. Vol. XXVII de *Oeuvres complètes*. Éd. par Victor Del Litto et Ernest Abravanel. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 2^e éd., 1986.

Zola, Émile. *Le Ventre de Paris*. Vol. I de *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Éd. par Colette Becker. Paris: Robert Laffont, Coll. «Bouquins», 1991.

III. Autres ouvrages littéraires

Vogelweide, Walther von der. *Werke*. Éd. par Joerg Schaefer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2^e éd., 1987.

IV. Études sur la vie et l'oeuvre de Heine

- Bodi, Lesli. «Kopflös – ein Leitmotiv in Heines Werk». *Internationaler Heine-Kongress 1972*, sous la dir. de Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann et Campe, 1973, p. 227-244.
- Briegleb, Klaus. *Opfer Heine? Versuch über Schriftzüge der Revolution*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- Grözinger, Elvira. «Die „doppelte Buchhaltung“». Einige Bemerkungen zu Heines Verstellungsstrategie in den *Florentinischen Nächten*. *Heine-Jahrbuch*, vol. 18 (1979), p. 65-83.
- Guy, Irene. *Sexualität im Gedicht: Heinrich Heines Spätlyrik*. Bonn: Bouvier, 1984.
- Hermann, Jost. «Vom *Buch der Lieder* zu den *Verschiedenen*: Heines zweimalige Partnerverfehlung». *Heinrich Heine: Ästhetisch-politische Profile*, sous la dir. de Gerhard Höhn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, p. 214-235.
- Hofstaetter, Ursula. *Langeweile bei Heinrich Heine*. Heidelberg: Winter, 1991.
- Höhn, Gerhard (dir. publ.). «„Blutrosen“ der Freiheit: Heinrich Heines Geschichtsdenken». *Heinrich Heine: Ästhetisch-politische Profile*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, p. 176-194.
- _____. «Préface». *Nouveaux poèmes de Heinrich Heine*. Paris: Gallimard. Coll. «Poésie», 1998.
- Horst, Christoph auf der, et Alfons Labisch. «Heinrich Heine, der Verdacht einer Bleivergiftung und Heines Opium-Abusus». *Heine-Jahrbuch*, vol. 38 (1999), p. 105-131.
- Hosfeld, Rolf (dir. publ.). «Nachtgedanken: Heinrich Heines „Florentinische Nächte“». *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen. Neue Beiträge zur Forschung*. Berlin: Argument-Sonderband, 1986, p. 73-90.
- Kaufmann, Hans. *Heinrich Heine: Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk*. Berlin: Aufbau-Verlag, 4^e éd. rév., 1983.
- Kortländer, Bernd. «Poesie und Lüge: Zur Liebeslyrik des *Buchs der Lieder*». *Heinrich Heine: Ästhetisch-politische Profile*, sous la dir. de Gerhard Höhn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, p. 195-213.

Montanus, Henner. *Der kranke Heine*. Stuttgart: Metzler, 1995.

Peters, Paul. «Negative Poesie: Über einen Aspekt literarischer Modernität in Heines Dichtung». *Mémoire de maîtrise*. Berlin, Freie Universität Berlin, 1988.

_____. «Der Fels der Küsse». *Gedichte von Heinrich Heine*, sous la dir. de Bernd Kortländer. Stuttgart: Reclam, 1995, p. 86-104.

_____. «Von der Lotosblume zur blauen Blume: Heine und die romantische Natur». *«Ich Narr des Glücks»: Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung*, sous la dir. de Joseph A. Kruse. Stuttgart: Metzler, 1997, p. 247-254.

_____. «Die Frau auf dem Felsen: Besuch bei Heines Loreley». *Heine-Jahrbuch*, vol. 36 (1997), p. 1-21.

Schneider, Manfred. *Die kranke schöne Seele der Revolution: Heine, Börne, das «Junge Deutschland», Marx und Engels*. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1980.

Sternberger, Dolf. *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2^e éd., 1976.

Strich, Fritz. «Heinrich Heine und die Überwindung der Romantik». *Kunst und Leben: Vorträge und Abhandlungen zur deutschen Literatur*. Bern et München: Francke Verlag, 1960, p. 118-138.

Tölle, Heinrich. «Der kranke Heine». *Heine-Jahrbuch*, vol. 37 (1998), p. 211-224.

Wiese, Benno von. «Das tanzende Universum». *Signatures: Zu Heinrich Heine und seinem Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 1976, p. 67-133.

Windfuhr, Manfred. «Heine und der Petrarkismus: Zur Konzeption seiner Liebeslyrik». *Heinrich Heine*, sous la dir. de Helmut Koopman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 207-231.

Zantop, Susanne. «Verschiedenartige Geschichtsschreibung: Heine und Ranke». *Heine-Jahrbuch*, vol. 23 (1984), p. 42-68.

_____. (dir. publ.). «Liberty Unbound: Heine's Historiography in Color». *Paintings on the Move: Heinrich Heine and the Visual Arts*. Lincoln et Londres: University of Nebraska Press, 1989, p. 31-49.

V. Études sur la vie et l'oeuvre de Baudelaire

- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser. 7 vol. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972- .
- Blin, Georges. *Le sadisme de Baudelaire*. Paris: José Corti, 1948.
- Bowles, Brett. «Poetic Practice and Historical Paradigm: Charles Baudelaire's Anti-Semitism». *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 115, no 2 (mars 2000), p. 195-208.
- Butor, Michel. *Histoire extraordinaire: Essai sur un rêve de Baudelaire*. Paris: Gallimard, Coll. «Folio Essais», 1961.
- Cellier, Léon. «Le Poète et le Monstre. L'image de la Beauté dans *Les Fleurs du mal*». *Saggi e Ricerche di letteratura francese*. Vol. VIII. Pise: Goliardica, 1967, p. 125-142.
- Froidevaux, Gérald. *Baudelaire: Représentation et modernité*. Paris: José Corti, 1989.
- McGinnis, Réginald. *La prostitution sacrée: Essai sur Baudelaire*. Paris: Bélin, Coll. «L'extrême contemporain», 1994.
- Oehler, Dolf. «Art-Névrose: Soziopschoanalyse einer gescheiterten Revolution bei Flaubert und Baudelaire». *Akzente*, vol. 2 (1980), p. 113-130.
- Pichois, Claude, et Jean Ziegler. *Baudelaire*. Paris: Fayard, 2^e éd., 1996.
- Raymond, Marcel. «Baudelaire et la sculpture». *Preuves*, no 207 (mai 1968), p. 48-52.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, Coll. «Folio Essais», 2^e éd., 1975.
- Starobinski, Jean. *La mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, Coll. «Conférences, essais et leçons du Collège de France», 1989.
- Steinmetz, Jean-Luc. «Essai de tétatologie baudelairienne». *Baudelaire, Les Fleurs du mal: L'intériorité de la forme. Actes du colloque du 7 janvier 1989*, sous la dir. de M. Bercot et al. Paris: Sedes, «Société des études romantiques», 1989, p. 161-176.
- Ziegler, Jean. *Gautier-Baudelaire: Un carré de dames, Pomaré, Marix, Béhé, Sisina*. Paris: A.G. Nizet, 1977.

VI. Études comparatistes sur Baudelaire et Heine

Boeck, Oliver. *Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung*. Göppingen: Alfred Kümmerle, 1972.

Drebber, Matthias. «Verführung und Erlösung: Eine Studie zum Mythos des Weiblichen bei Richard Wagner, Heinrich Heine und Charles Baudelaire». Thèse de doctorat. Berlin. Technische Universität, 1996.

Kaiser, Gerhard R. «Baudelaire pro Heine contra Janin: Text-Kommentar-Analyse». *Heine-Jahrbuch*, vol. 22 (1983), p. 135-178.

Oehler, Dolf. *Pariser Bilder I (1830-1848): Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.

_____. *Ein Höllensturz der alten Welt: Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juli 1848*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

Sautermeister, Gert. «Heine und Baudelaire – eine vergleichende Lektüre». *Nachmärz: Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, sous la dir. de Thomas Koebner et Sigrid Weigel. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, p. 43-78.

Weinberg, Kurt. *Henri Heine «romantique défroqué»: Héraut du symbolisme français*. Paris: Presses universitaires de France, 1954.

VII. Instruments théoriques de travail

Aguerre, Jean-Claude. «Résistance de la chair, destitution de l'âme». *Les vampires: Colloque de Cerisy*, sous la dir. de Antoine Faivre et Jean Marigny. Paris: Albin Michel, «Cahiers de l'Hermétisme», 1993, p. 75-91.

Agulhon, Maurice. *Marianne au combat: L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, «Bibliothèque d'ethnologie historique», 1979.

Ariès, Philippe. *L'homme devant la mort*. 2 vol. Paris: Seuil. Coll. «Points Histoire», 1977.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil. Coll. «Points Essais», 1970.

_____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil. Coll. «Tel Quel», 1977.

- Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *De la séduction*. Paris: Denoël-Gonthier. «Bibliothèque Médiations». 1979.
- _____. *Les stratégies fatales*. Paris: Le Livre de Poche. Coll. «Biblio Essais». 1983.
- Beauvoir, Simone de. *Les faits et les mythes*. Vol. I de *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard. Coll. «Folio Essais». 1976.
- Beck, James, Antonio Paolucci et Bruno Santi. *Michelangelo: The Medici Chapel*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- Becker-Cantarino, Barbara. «"Frau Welt" und "Femme fatale": Die Geburt eines Frauenbildes aus dem Geiste des Mittelalters». *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*, sous la dir. de James F. Poag et Gerhild Scholz-Williams. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983, p. 61-73.
- Bronfen, Elisabeth. «The Vampire: Sexualizing or Pathologizing Death». *Disease and Medicine in Modern German Cultures*, sous la dir. de Rudolf Käser et Vera Pohland. Ithaca: Center for International Studies. Coll. «Western Societies Program», 1990, p. 71-90.
- _____. *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge, 1992.
- Bronfen, Elisabeth, et Sarah Webster Goodwin (dir. publ.). «Introduction». *Death and Representation*. Baltimore et Londres: The John Hopkins University Press, 1993, p. 3-25.
- Brown, Reginald Allen. *The Normans and the Norman Conquest*. Dover, N.H.: Boydell Press, 2e éd., 1985.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilée, Coll. «Débats», 1984.
- _____. «Féminité et modernité: Walter Benjamin et l'utopie du féminin». *Walter Benjamin et Paris*, sous la dir. de Heinz Wisman. Paris: Cerf, 1986, p. 403-420.
- Burton, Richard D. E. «Le Sacrifice du Bourreau: Capital Punishment and the Nineteenth-Century French Imagination (1815-1848)». *Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, sous la dir. de Carrol F. Coates. New York: Peter Lang, «Studies on Themes and Motifs in Literature», 1996, p. 7-21.
- Chevalier, Louis. *Montmartre du plaisir et du crime*. Paris: Robert Laffont, 1980.

- Citron, Pierre. *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*. 2 vol. Paris: Minuit, 1961.
- Corbin, Alain. *Les filles de noces: Misère sexuelle et prostitution (19^e siècle)*. Paris: Flammarion, Coll. «Champ Historique», 1982.
- _____. *Le temps, le désir et l'horreur: Essais sur le dix-neuvième siècle*. Paris: Aubier, Coll. «Historique», 1991.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge et Londres: MIT Press, 1990.
- Demisch, Heinz. *Die Sphinx: Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Urachhaus, 1977.
- Faivre, Antoine (dir. publ. avec Jean Marigny). «Du vampire villageois aux discours des clercs (Genèse d'un imaginaire à l'aube des Lumières)». *Les vampires: Colloque de Cerisy*. Paris: Albin Michel. «Cahiers de l'Hermétisme», 1993. p. 45-74.
- Foucault, Michel. «Qu'est-ce que les Lumières?». *Magazine littéraire*, no 309 (avril 1993), p. 61-74.
- Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*. Éd. par Anna Freud et al. 18 vol. Frankfurt a.M.: Fischer, 1973-1983.
- Gilman, Sander L. *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*. Ithaca et Londres: Cornell University Press, 1988.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- Gross, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca et Londres: Cornell University Press, 1992.
- Guérard, Cécile (dir. publ.). «Une insoutenable légèreté». *L'ironie: Le sourire de l'esprit*. Paris: Autrement, Coll. «Morales», no 25 (1998), p. 127-137.
- Hilmes, Carola. *Die femme fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Huygue, René. *Delacroix ou le combat solitaire*. Paris: Robert Laffont, Coll. «Ils étaient une fois», 1990.

- Janes, Regina. «Beheadings». *Death and Representation*, sous la dir. de Elisabeth Bronfen et Sarah Webster Goodwin. Baltimore et Londres: The John Hopkins University Press, 1993, p. 242-262.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, Coll. «Champs», 1964.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, Coll. «Folio Essais», 1987.
- Marigny, Jean. «Dialectique de l'échange dans les histoires de vampires». *Échanges: Actes du Congrès de Strasbourg*. Paris: Didier Érudition, 1982, p. 309-319.
- Panoff, Michel. *Tahiti métisse*. Paris: Denoël, Coll. «Destins croisés», 1989.
- Paz, Octavio. *Point de convergence: Du romantisme à l'avant-garde*. Trad. de l'espagnol par Roger Munier. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *La flamme double: Amour et érotisme*. Trad. de l'espagnol par Claude Esteban. Paris: Gallimard, 1994.
- Perrin, Jean. «La femme vampire dans la poésie romantique anglaise». *Les vampires: Colloque de Cerisy*, sous la dir. de Antoine Faivre et Jean Marigny. Paris: Albin Michel, «Cahiers de l'Hermétisme», 1993, p. 115-132.
- Perrot, Philippe. *Le travail des apparences: Le corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris: Seuil, Coll. «Points Histoire», 1984.
- Platon. *La République*. Trad. du grec par Robert Baccou. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres et New York: Routledge, 1988.
- Praz, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle: Le romantisme noir*. Trad. de l'italien par Constance Thompson Pasquali. Paris: Denoël, 1977.
- Roudinesco, Elisabeth. *Théroigne de Méricourt: Une femme mélancolique sous la Révolution*. Paris: Seuil, Coll. «Fiction & Cie», 1989.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin und sein Engel: Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, sous la dir. de Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- Stierle, Karlheinz. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Carl Hanser, 1993.

Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981.

Volckmann, Silvia. «„Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“: Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts». *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, sous la dir. de Renate Berger et Inge Stephan. Köln: Böhlau, 1987, p. 155-176.

Weigel, Sigrid. *Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

Zumthor, Paul. *Guillaume le Conquérant*. Paris: Hachette, 1964.

VIII. Dictionnaires

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont/ Jupiter, 1982.

Le Robert: Dictionnaire historique de la langue française, sous la dir. de Alain Rey. Paris: Le Robert, 1992.