

Dans le présent travail je tenterai d'analyser dans une optique benjaminienne le poème intitulé *Le Cygne* de Baudelaire. Ceci disant j'essayerai d'employer comme méthode d'analyse textuelle l'adaption des considérations hors- et supra-textuelles formulées par Benjamin sur l'ensemble de l'oeuvre baudelairienne et sur les conditions de la création poétique dans le Paris du XIXe siècle. Comme ouvrage de référence j'utiliserai l'oeuvre posthume de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*<sup>1</sup>. J'aurai également recours à deux autres études (celles de Jean Starobinski et de Ross Chambers)<sup>2</sup> qui donnent des analyses détaillées du poème en question; mais je ne les utiliserai ici que dans la perspective adoptée.

L'ouvrage de Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, est resté inachevé. Cependant, malgré sa nature essentiellement fragmentaire, il possède une structure latente bien établie. (La (re)constitution faite par Tiedemann en est la preuve.) Dans le point focal de l'analyse que Benjamin nous propose sur le Paris du XIXe siècle se dresse la question suivante: Quels étaient les facteurs économiques, mais avant tout mentaux et psychiques, qui ont fait de cette cité la capitale d'une époque qui se reconnaissait comme „moderne”? Quels étaient donc les lieux, les personnages, les événements, les passions, les valeurs, les attitudes, etc., qui ont supplantés les précédents? La tentative de faire apparaître la vraie nature d'une époque à travers le „monde des apparences” pousse ainsi Benjamin à la découverte d'un régime nouveau d'images, à savoir celui du *reflet* et de la *réplique*. En

---

<sup>1</sup> Dans Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*. In *Oeuvres complètes*. Éd. par Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade"; 1975-1976, 2 vol., t. I, pp. 85-87. Je cite désormais cette édition en indiquant le tome et la page.

<sup>2</sup> Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Editions du Cerf, 1989, pp. 7-974.

<sup>3</sup> Chambers, Ross, *Mémoire et Mélancolie*. In *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*. Paris, Librairie José Corti, 1987, pp. 167-187.; Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989, pp. 47-78.

même temps, on peut également constater que, malgré son ambition unificatrice, *Paris, capital du XIXe siècle* reste un ouvrage éminemment ouvert; d'où le nombre infini des interprétations possibles. Je n'en fournirai qu'une d'entre elles, celle que je considère comme révélatrice dans l'analyse des thèmes baudelairiens.

Parmi ceux qui ont décrit Paris, Balzac est, pour ainsi dire, le primitif, ses personnages sont plus grands que les rues dans lesquelles ils circulent. Baudelaire est le premier qui ait évoqué la mer des immeubles avec des vagues hautes de plusieurs étages. Peut-être en corrélation avec Haussmann. (J 10, 6)

Dans ce fragment classé dans le sous-chapître consacré à Baudelaire (qui est d'ailleurs le plus volumineux du livre), Benjamin rassemble des éléments au premier abord beaucoup trop éloignés les uns des autres (Balzac et Baudelaire; rues, immeubles et étages; mer, vagues puis Haussmann). Mais déjà à la deuxième lecture on découvre le trait qui leur est commun: ils marquent tous une *approche spatiale* à la poésie; et inversement, cette dernière transforme l'espace extérieur en un espace imagé, voire imaginaire. Ce passage jette également la lumière sur le contexte dans lequel Benjamin interprète la poésie de Baudelaire „peut-être en corrélation avec Haussmann“: le décor est fourni pour le poète par la grande ville redessinée sous le règne de Napoléon III et l'accent est mis sur la reconstruction de l'espace interne. La „modernité“, la nouveauté de la poésie baudelairienne consiste ainsi dans la nature du *regard* avec lequel le poète embrasse l'espace qui l'entoure. Force est d'essayer de déchiffrer d'abord les caractéristiques de ce regard.

Selon la conception de Benjamin, changements internes et changements externes sont étroitement liés les uns aux autres dans la réalité parisienne de la deuxième moitié du XIXe siècle. Il n'est donc point surprenant qu'un poète qui se revendique le qualificatif „moderne“ y consacre tout un cycle — même si Baudelaire est le premier qui ait plongé son regard non pas

---

\* Benjamin, op. cit., p. 262.

dans le mystique de la Nature mais dans celui de la grande ville, cette nature artificielle. *Qu'est-ce qui caractérise alors ce Paris louis-napoléonien qui est devenu brusquement un objet poétique?*

Pour pouvoir répondre à cette question, il nous faut tout d'abord nous retourner vers les années 20 et 30 du XIXe siècle. Le Paris de cette époque est une ville qui a encore gardé son ordonnance médiévale et ressemble beaucoup plus à un agrégat de petites villes indépendantes qu'à une métropole unie. Ces petits cercles intimes d'habitation forment des espaces clos, sécurisants, qui servent ainsi de cellules familiales aux autochtones. A chaque quartier son nom, son visage, son travail, sa mentalité. L'agrandissement de la ville avait suivi depuis toujours une voie organique et spontanée, toute planification forcée y étant absente. Cette structuration organique se traduisait d'une façon éclatante dans le sentiment d'identité que les habitants d'un même quartier éprouvaient envers leur lieu d'habitation. Mais après l'époque de Napoléon Ier où Paris était devenu la capitale de toute l'Europe napoléonisée, la ville commençait à souffrir de maladies diverses. Il n'y avait plus de place pour les gens que les Chemins de Fer transportaient de plus en plus nombreux dans la capitale, pas d'hôtels, pas d'éclairage, pas assez d'eau, pas assez de voies publiques. Il y avait tout de même beaucoup de monde, trop d'odeur et trop de bruit. Comme il n'était plus possible de trouver de terrain pour les constructions nouvelles, on se mettait à percer des rues dans le corps des immeubles: l'âge d'or des passages commençait.

...Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond de verre et aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature (...) où le chaland peut trouver tout ce qu'il a besoin. Lorsqu'éclatent de soudaines averses, ces passages sont le refuge de tous les promeneurs surpris auxquels ils offrent une promenade assurée, quoique limitée, dont les commerçants tirent aussi leur profit. *Guide illustré de Paris, 1852 (A 1,1)*

---

Benjamin, op. cit., p. 65.

Les passages sont donc des rues artificielles qui emploient le premier matériau artificiel de l'architecture, le fer. Cette utilisation du fer et du verre annonce déjà les grandes constructions de la Fin de Siècle. Ces rues au plafond de verre transforment l'espace extérieur en un intérieur, créant ainsi une illusion de sécurité. Le passage devient en même temps le lieu privilégié de la *marchandise*. Le long de ses deux côtés s'alignent les magasins les plus à la mode de l'époque dans le voisinage de restaurants et de cafés élégants. Là, tout est à vendre: des vêtements de luxe ainsi que des corps féminins. Le personnage le plus intéressant des passages est celui qui y entre sans la volonté préalable d'acheter mais qui ne peut pas échapper au règne de la marchandise. Le personnage principal serait donc le *flâneur* qui franchit le seuil de ce monde magique, laissant derrière lui tous les soucis de la vie quotidienne. Le flâneur se métamorphose en initié en se soumettant aux règles de la marchandise. Sa flânerie est étroitement accompagnée d'une *rêverie* et d'une *fantasmagorie de type spatial*. Cette rêverie est nourrie par le fait que le promeneur se trouve face aux espaces illusoires que créent le plafond laissant s'infiltrer la lumière, l'entablement de marbre allongeant les pieds du promeneur vers le bas, les immenses panneaux de verre des magasins et des restaurants qui effacent la frontière entre l'extérieur et l'intérieur en laissant pénétrer le regard jusqu'au fond des espaces intérieurs. Cet *effet de miroir* est encore renforcé par les glaces réelles des boutiques.

C'est également dans les passages que la marchandise (prenons ce terme au sens le plus large possible) prend une nouvelle forme d'autoprésentation. Dans un lieu comblé d'objets à vendre, la marchandise aura pour tâche primordiale la *séduction*. Séduit par la prolifération de la marchandise, le flâneur perd peu à peu sa volonté et son autonomie, et finit par céder à son enchantement. Etre séduit veut également dire se confondre avec, voire se projeter dans la marchandise. Le *désir* de s'unir avec l'objet convoité deviendra ainsi la source de l'*aliénation* du soi, qui sera dès lors métamorphosé en un objet à part, voire en un objet à vendre. La personnalité du flâneur se trouve ainsi dissipée, dissoute, le désir se déplaçant sans cesse d'un objet à un autre. L'union avec l'objet envié (qui est, par l'*autoprojection* subie, notre propre Moi chosifié) ne donnera qu'une satisfaction momentanée, puisque le désir ne se contentera jamais de l'objet

conquis, mais se fixera aussitôt sur un autre but. Une fois entré dans ce monde mythique, le flâneur sera donc le captif, le séquestré de ce cercle vicieux.

„De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.” — constate Baudelaire dans le premier fragment de *Mon cœur mis à nu*.<sup>\*</sup> Ce processus psychique supprime l'espace et le temps „objectifs” (c'est-à-dire mesurables par une unité de quantité) et ces notions n'auront désormais qu'une valeur subjective. Pendant les premières décennies du XIXe siècle, cette expérience „moderne” se bornait encore aux seuls passages, éléments novateurs de la grande ville. Mais il ne faut attendre que l'avènement de Napoléon III, pour que cette première „modernité” envahisse tout Paris. Et elle revêtra alors de nouveaux attributs.

Sous le Second Empire, Paris sera le témoin de son propre changement profond: les passages et les petites cellules de la vie éclateront pour être remplacés par d'immenses espaces opprimant l'individu. Paris devient un monstre gigantesque, une mère qui dévore ses enfants, mais qui leur donne aussi la puissance du rêve. Paris est une

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

Ces changements sont dus à la politique d'aménagement entrepris par le préfet de Napoléon III, le baron Haussmann. Haussmann rêvait d'une cité claire, propre, rationalisée et luxueuse, d'une ville reconstruite d'après des plans modernes. Pour garantir l'ordre public et faciliter la circulation à travers les vieux noyaux de la ville, Haussmann a choisi une méthode que l'on avait déjà appliquée lors de la construction des passages. On a donc percé de nombreux boulevards et avenues dans le corps de Paris. Les quartiers les plus anciens (l'île de la cité y comprise) sont tombés en ruines

---

\* Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*. t. I, p. 651.

\*\* *Les Sept Vieillards*. In Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. t. I, pp. 87-88.

et pendant quelques années (jusqu'à la fin des travaux de reconstruction), Paris ressemblait à une ville dévastée, à une ville mise à sac par une armée d'occupation.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.\*

- décrit Baudelaire ce triste paysage immobile. Dans cette nouvelle ville, dans ce *Paris haussmannisé* qui émerge de ses propres ruines, l'habitant ne reconnaît plus son lieu d'existence habituel et sûr.

„... Paris a cessé pour toujours d'être un conglomérat de petites villes ayant leur physionomie, leur vie, où l'on naissait, où l'on mourait, où l'on aimait vivre, qu'on ne songeait pas à quitter, où la nature et l'histoire avaient collaboré à réaliser la variété dans l'unité. La centralisation, la mégalomanie ont créé une ville artificielle où le Parisien, trait essentiel, ne se sent plus chez soi; dès qu'il peut, il s'en va, et voici ce nouveau besoin, la manie de la villégiature. A l'inverse, dans la ville désertée par ses habitants, l'étranger arrive à date fixe: c'est la »saison«. Le Parisien, dans sa ville devenue carrefour cosmopolite, fait figure de déraciné.” Dubech-D'Espezet (*Histoire de Paris*. Paris, 1926), p. 427-428. (E 3a, 6)”

Ces nouvelles artères ne sont pas seulement censées faciliter la circulation des habitants, mais fonctionnent avant tout comme terrain d'opérations militaires. La structure de la ville rendue transparente, le régime autoritaire peut désormais surveiller de près les individus livrés à sa merci. Finies les luttes de barricades, expressions de la volonté révoltée!

---

\* *Le Cygne*. In Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. t. I, pp. 85-87.

\*\* Benjamin, op. cit., p. 153.

Hausmann, qui avant un goût particulier pour les perspectives, a fait ouvrir de larges et longues voies en démolissant toute intimité. Le *vide* est devenu une expérience vécue. Comme l'habitant était conscient de la nature des travaux d'aménagement, le vide, la perspective se sont enveloppés du sentiment de l'*angoisse*, renforcé encore par les masses inertes des immeubles. Ces masses grises se prolongaient interminablement dans le brouillard tombant sur la ville et devenaient le symbol de la *répression*.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,  
 Et que l'horizon embrassant tout le cercle  
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Le sentiment d'oppression engendre du vide un nouvel espace clos n'est plus sécurisant mais menaçant. En plus, celui-ci se perpétue à l'infini et s'impose comme *répétitif*. Pour voiler le caractère répressif de la ville, Hausmann a donné libre cours aux manipulations de la marchandise et a — métaphoriquement — déménagé le passage sur le boulevard. Aussi, tous les habitants étaient-ils forcés à s'adonner à la flânerie. „Un paysage (...) c'est bien ce que Paris devient pour le flâneur. Plus exactement, ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre.” (M 1,5)<sup>\*</sup> La ville se laisse pénétrer par le regard du promeneur qui est alors invité à se prostituer et dont la personnalité devient flottante. Comme il perçoit les éléments de l'espace (y compris les „objets vivants”, c'est-à-dire les autres passants) comme autant d'éléments vides, démunis de sens, c'est lui qui leur en attribue en se projetant dans ces formes mortes. Cet exercice se multipliant, il ressent le *vertige*. Dans les moments heureux il s'unit à l'univers ou croit l'incorporer tout entier.

Ivresse religieuse des grandes villes. — Panthéisme. Moi, c'est tous;  
 Tous c'est moi.

<sup>\*</sup> *Spleen*. In Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. t. I, pp. 74-75.

<sup>\*\*</sup> Benjamin, op. cit., p. 435

Tourbillon.

Se confondre avec la foule réjouit l'âme en quête du sacré dans cet univers déraciné. „Sur l'»ivresse religieuse des grandes villes« de Baudelaire: les grands magasins sont les temples consacrés à cette ivresse.” (A 13) — conclut Benjamin”. Les grands magasins sont des oeuvres architecturales les plus caractéristiques du XIXe siècle qui recréent et en même temps agrandissent l'espace des passages. Mais ils deviennent pour toujours une fin en soi: *temples consacrés à la marchandise*, les grands magasins „mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires. Quoi qu'il en soit les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie.”<sup>1</sup>

La volonté du dévoilement peut être également saisie dans l'idéal de „l'embellissement stratégique”<sup>2</sup> du baron Haussmann. Comme écrit Benjamin: „L'idéal d'urbaniste d'Haussmann, c'était les perspectives sur lesquelles s'ouvrent de longues enfilades de rues. Cet idéal correspond à la tendance courante au XIXe siècle à anoblir les nécessités techniques par de pseudo-fins artistiques”<sup>3</sup>. Sous le Second Empire on construit donc plus que ne l'avait fait tout le siècle précédent. Mais le regard capable de pénétrer jusqu'aux profondeurs secrets de ce projet d'„embellissement” découvre que „Par-dessus tout, le Paris du Second Empire manque cruellement de beauté. Aucune de ces grandes voies droites n'a le charme de la courbe magnifique de la rue Saint-Antoine, pas une seule maison de cette époque ne mérite d'être regardée avec le plaisir attendri que donne une façade du XVIIIe siècle à l'ordonnance sévère et gracieuse. Enfin, cette ville illogique n'est pas solide. Déjà les architectes constatent que l'Opera se lézarde, que la Trinité s'effrite et que Saint-Augustin est fragile.” Dubech-D'Espezet, op. cit., p. 416., 425. (E 5,6)<sup>4</sup>. Les monuments du

---

<sup>1</sup> Baudelaire, *Fusées*. t. I, p. 651.

<sup>2</sup> Benjamin, op. cit., p. 87.

<sup>3</sup> Benjamin, op. cit., p. 54.

<sup>4</sup> op. cit., p. 57.

<sup>5</sup> op. cit., p. 57.

<sup>6</sup> op. cit., p. 156.

Second Empire incarnent donc l'hypocrisie du régime politique, mais relèvent à la fois celle des masses accomodantes. Eléments épars d'un espace dénué de sens, ils captent le regard du flâneur dont le Moi projeté s'imbibera du creux, de la laideur, de l'hypocrisie et du sentiment de répression qu'ils inspirent. Cette expérience enfantera ainsi la peur du vide et *l'horreur du soi*, mais sera également la source inépuisable de la rêverie créatrice. Ces deux attitudes coexistent dans la poésie de Charles Baudelaire, et ce n'est point par hasard qu'on les retrouve exprimées dans deux poèmes (*Le Cygne* et *Les Sept Vieillards*) placés l'un à côté de l'autre. L'apport principal du cycle des *Tableaux Parisiens* peut être saisi dans ce geste inaugural définissant la création artistique dans les conditions „modernes” de la grande ville.

Examinons un peu plus près l'art poétique du poète de la „modernité”.

#### LE CYGNE

A Victor Hugo

##### I.

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,  
pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,

Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:  
„Eau, quand pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?“  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

II.

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme des exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbé;  
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse amaigrie et phtisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard;

A quiconque a perdu ce qui ne se trouve  
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et tentent la Douleur comme une bonne louve!  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincues! ... à bien d'autres encor!

Le Cygne nous raconte la genèse d'un poème et nous esquisse un tableau représentant la condition humaine à l'époque moderne.

„Andromaque, je pense à vous!” — s'écrie le poète enivré de joie quand il sent la force créatrice envahir tout son Moi et sa mémoire rendue féconde par l'image qu'il revivifie dans un moment privilégié de sa flânerie habituelle. L'image a une telle puissance qu'elle s'approprie du premier quatrain tout entier et relègue en fin de phrase l'évocation du moment révélateur qui est la traversée du „nouveau Carrousel”. Cette *traversée du nouveau* devient un acte de dévoilement au moment où elle s'avère (rétrospectivement) être la première maille dans la chaîne associative. Le „nouveau Carrousel” est le monument-type du régime louis-napoléonien, la *copie trompeuse* de l'Arc de Triomphe dressé par Napoléon I (le „grand” Napoléon) pour célébrer la restauration du régime impérial de Rome. Aussi, le Carrousel affirme-t-il la *nature imitative* et *répétitive* de l'empire de Napoléon III (le „petit” Napoléon); il est la véritable incarnation du *manque*. En outre, il reflète l'effort de légitimation du Second Empire s'emparant même de l'espace parisien: c'est justement sur la Voie Royale — axe historique menant de la Cour Carrée du Louvre à l'Arc de Triomphe au bout des Champs Elysées — que Napoléon III a fait bâtir le Carrousel en symbole de sa maîtrise de l'Histoire. Cependant, comme Troie avait été démoli et le „Simoïs menteur” n'avait été que la réplique de l'original à jamais perdu, le Carrousel ne pouvait non plus évoquer que la *perte*, la *dégradation* vis-à-vis de l'époque imitée — qu'il s'agisse de l'époque de Napoléon Ier ou de celle de Rome: depuis la guerre de Troie, l'Histoire se définit comme répétitive et se dégradante. Le passage du „nouveau Carrousel” ranime donc — par la brusque association avec le Simoïs — tous les sentiments jusque-là enfouis dans l'inconscient à l'égard de la réalité louis-napoléonienne. En même temps, par le biais du rapprochement du nouveau Carrousel et de l'acte inaugural d'Andromaque, bâtisseuse du Simoïs, cette réalité gagne un aspect universel. L'acte de révélation abolit ainsi le temps linéaire qui est une *successivité aléatoire* d'événements démunis de sens, et élucide la signification ensevelie dans les épaves dispersées d'un tout. Dans l'instant créateur du sens les deux composantes de l'association coexistent et c'est d'ici que coule le „corps” du texte poétique comme d'une source fécondante. C'est ainsi que le poème lui-même devient un „Simoïs menteur” entraînant avec lui les morceaux de „l'histoire poétique”.

La naissance du texte poétique est „consubstantielle” à l’émergence d’un souvenir littéraire, celui d’Andromaque. La figure de l’héroïne de Virgile réunit en son caractère et en son histoire personnelle l’expérience moderne du poète (symbolisée — comme on l’a déjà vu — par le passage du „nouveau Carrousel”); elle servira ainsi de point de départ pour les associations de nature à la fois existentielle et littéraire. L’image d’Andromaque penchée sur le Simois comme sur un *miroir* devient le double du poète se regardant dans son propre texte. Par la médiation d’Andromaque, le poème s’annonce comme réflexif et méditatif, dont la bipartition recrée même textuellement ce *pauvre et triste miroir* qu’est le Simois. C’est également l’image de la Troyenne qui creuse le lit dans lequel coule le texte et ainsi le sauve de la dissipation. Comme Jean Starobinski (dans son ouvrage déjà cité) a remarqué, Andromaque, „auprès d’un tombeau vide en extase courbée”, ouvre la liste de toute une série de figures penchées et monumentalise le personnage du *mélancolie*. La *Mélancolie*, parent de l’Ennui, de l’Ironie et du Spleen dans le monde poétique de Baudelaire, est une entité allégorique qui — sous des aspects divers — apparaît souvent dans les *Fleurs du Mal*. Selon l’humorisme traditionnel, c’est le mélancolique qui est capable plus qu’un autre d’élever ses pensées jusqu’au ciel et contempler les idées transcendentes, mais comme ce tempérament est dominé par la bile, la mélancolie peut également faire obstacle à toute élévation, à tout mouvement. Envahissant l’individu tout entier, la bile noire pétrifie le mélancolique dont le regard devient glacifiant. Quand la bile débordante renverse l’harmonie des éléments, le poète se reconnaît comme brutal destructeur du monde harmonieux:

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

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!

---

\* Héautontimorouménos. In Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. t. I, pp. 78-79.

Le miroir est le symbole magnifique de cette nature „oxymorique“ de la Mélancolie, qui peut aussi bien être le germe de la création que la cause de la stérilité. Andromaque, elle aussi, se penche sur un miroir qui est l'incarnation du souvenir douloureux de son veuvage répété („repoussement“ de Hector à Pyrrhus, de Pyrrhus à Hélénius). Abattue de la douleur, elle allaite de ses propres pleurs ce fleuve menteur, parce qu'*inauthentique*, pour se protéger du présent qui ne fait qu'imiter l'acte qui l'avait arrachée au bonheur et l'avait rendue irrémédiablement malheureuse. Pour elle, comme pour le mélancolique en général, le temps intérieur n'est plus corrélatif au temps extérieur: elle vit dans et par ses souvenirs. Constatation égelement valable pour le Paris chanté par le poète, pour ce Paris haussmannisé.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

- dit Baudelaire, brisant par là la marche du poème. „Je ne vois qu'en esprit...“, reprend-t-il en annonçant qu'il contemple, comme Andromaque, des souvenirs; ce qui marque d'une façon évidente l'*écart* entre réalité intérieure et réalité extérieure. Le paysage parisien apparaît donc comme le rassemblement d'objets confus et tronqués, autant de mémoriaux ironiques de „l'embellissement stratégique“ de la ville. On est dans le royaume de la Mélancolie. „Dans la tradition iconologique, dont Baudelaire semble avoir eu si ample connaissance — affirme Starobinski -, le personnage mélancolique, ou la Mélancolie personnifiée sont environnés d'objets épars. C'est un cabinet de travail en désordre, un chantier où l'ouvrage s'est interrompu, ou un champ de ruines parsemé de vestiges monumentaux.“ La vue intérieure du poète fait joindre l'image du Paris modernisé à celle d'Andromaque. Il serait pourtant plus juste de dire que les deux images, les deux souvenirs s'imprègnent réciproquement dans la „mémoire fertile“ du poète; ce dont témoignent les sonorités du troisième quatrain. A la syllabe finale du mot „Andromaque“, premier mot du poème, font écho — en position de rime — les syllabes finales de

---

\* Starobinski, op. cit., p. 65.

„baraques“, de „flaques“ et de „bric-à-brac“ de la troisième strophe. Ces quatre vers sont d'ailleurs dominés par la sonorité „cassante“ du „k“, consonne occlusive vélaire. Le *mouvement saccadé* du texte créé par les tranches successives des „k“ donne l'impression comme si Baudelaire „trébuchait sur les mots“,<sup>1</sup> comme s'il avait du mal à se débarrasser du monde de la fragmentation. La fermeture complète de l'occlusive traduit la menace de la condition mélancolique de devenir captif du bric-à-brac par la pétrification en un „fût“ dans ce paysage inerte. Par contre, la sifflante sourde du „Simois“ pourrait transporter le poète à travers cette étape dangereuse: il faut donc s'enivrer de l'eau menteuse pour triompher de la sécheresse du paysage mélancolique. La mémoire ainsi fertilisée évoque le souvenir du cygne, habitant de cette région sans eau. Le texte prend plusieurs élans pour échapper aux „tas de chapiteaux ébauchés et de fûts“ („Là s'étalait jadis une ménagerie;/ Là je vis, un matin, à l'heure où ...“). L'oiseau est l'Andromaque de ce pays poussiéreux, abattu lui aussi de douleur et vainement libéré de sa captivité, car „son beau lac natal“ (l'existence non-mélancolique) ne peut plus être atteint. Cette captivité en dehors de la cage est encore plus insupportable, car le cygne ne sait plus qui nommer comme son geôlier. Quand la figure penchée du mélancolique se dresse pour implorer le ciel (il tend „sa tête *avide*, comme l'homme d'*Ovide*), il n'affronte que le *vide*. Le cygne est également l'image du poète par la force de la tradition antique à laquelle appartient aussi la figure d'Andromaque, comme par sa ressemblance avec l'*Albatros* de *Spleen et Idéal*. („... ces rois de l'azur, maladroits et honteux,/ Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches/ Comme des avirons traîner à côté d'eaux.)“<sup>2</sup> Il est donc même textuellement un souvenir. Tendait son cou vers le ciel, l'oiseau-poète se trouve de nouveau en face d'un miroir ironique et cruel qui est perçu comme une nouvelle menace stérilisante, traduite au niveau phonique par la répétition des „k“. Dans le miroir du ciel, il se voit donc

---

<sup>1</sup> Il est également intéressant de remarquer que dans ces mots renvoyant de l'un à l'autre, le "k" occlusif est change fois précédé d'un "a", qui serait, selon Lacan (objet-petit a), le symbole du manque.

<sup>2</sup> *Le Soleil*. In Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. t. I, p. 83. (A noter que dans l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, *Le Soleil* faisait partie du cycle des *Tableaux Parisiens*.)

<sup>3</sup> *L'Albatros*. In Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. t. I, pp. 9-10.

refléter la condition humaine moderne incarnée par le „Moi de cygne“. La seconde partie du poème naît alors de la méditation sur le souvenir de la première.

„L'attraction que de quelques situations fondamentales n'ont cessé d'exercer sur Baudelaire fait partie de la symptomatologie de la mélancolie. Il semble avoir été victime d'une compulsion l'obligeant à revenir au moins une fois sur chacun de ses thèmes principaux. (J 55a, 2)' — remarque Benjamin. En fait, comme l'écrit Ross Chambers à propos de la structure du *Cygne*, „le ressassement verbal ... est sa caractéristique la plus visible“<sup>\*\*\*</sup>. La deuxième partie du poème commence donc sous cet augure et reprend le thème inaugural du Paris du Second Empire.

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Le *texte* se définit ouvertement comme *réflexif* par la dénomination de la mélancolie et de l'*allégorie*, le poète se rendant compte des conditions et de la méthode de la création. „Le méditatif dont le regard, horrifié, tombe sur le fragment qui est dans sa main, devient allégoricien.“ (J 53, 3)<sup>\*\*\*</sup> — décrit Benjamin la situation du poète mélancolique. Plus loin, il ajoute que „L'intérêt originaire pour l'allégorie n'est pas verbal, mais optique. »Les images, ma grande, ma primitive passion.«" (J 59, 4)<sup>\*\*\*\*</sup>. L'allégoricien arrache donc de l'arrière-plan les images dont la traduction et l'enchaînement donneront le texte poétique. Mais, comme on l'a déjà vu à propos du regard et de la marchandise, il finit par être opprimé d'elles („Aussi devant ce Louvre une image m'opprime“). „Rongé d'un désir sans trêve“ comme le cygne, le poète essaye de reconstituer le pays des signifiés,

\* Benjamin, op. cit., p. 342.

\*\* Chambers, op. cit., p. 168.

\*\*\* Benjamin, op. cit., p. 337.

\*\*\*\* op. cit., p. 348.

son travail étant une permanente dé- et recomposition. Comme écrit Benjamin:

L'objet frappé par l'intention allégorique est détaché des corrélations de la vie; il est à la fois mis en pièces et conservé. L'allégorie s'approche aux ruines. L'élan destructeur de Baudelaire n'est jamais intéressé par l'abolition de ce sur quoi il se porte. ... (J 56, 1)<sup>1</sup>

L'allégoricien crée une nouvelle mythologie au moyen de la personification d'entités et de notions abstraites qui ne figurent pas parmi les allégories traditionnelles; il met ainsi au monde le *Travail*, la *Douleur* ou le *Souvenir*. Chose également importante: les deux allégories de la seconde partie (*Douleur* et *Souvenir*) sont les reprises des deux thèmes récurrents du poème, chacun renvoyant au domaine propre de la Mélancolie. Dans la strophe initiale du *Cygne* on voit se refléter dans le fleuve menteur d'Andromaque, „qui par vos pleurs grandit“, „L'immense majesté de vos douleurs de veuve“<sup>2</sup>. La douleur, expression étroitement apparentée à une perte dans le passé et au manque dans le présent, est la nourrice du Simois dans lequel elle se voit ensuite reflétée. Elle est donc la nourrice de la Mélancolie qui deviendra celle du mélancolique („Et tettent la Douleur comme une bonne louve!“): cette voie circulaire constitue un des indices de l'absence du mouvement „escathologique“, cette absence étant propre à l'état méditatif. Le mélancolique médite sur ses propres pensées qu'il ressent comme autant de souvenirs des souvenirs, qui, soumis au temps — donc à la mort —, „sont plus lourds que des rocs“. „Ces chers souvenirs“, les mementos de l'expérience moderne de la ville, se subliment en un dernier „vieux Souvenir“ qui joue le rôle de libérateur du bric-à-brac. Lui, qui „sonne à plein souffle du cor“ (allusion au moment de la révélation biblique) élève l'esprit des rocs (*cor* en est l'inversion!) et donne libre cours aux „je pense“.

La série des „je pense“ est corréférentielle à la chaîne associative du texte. C'est par un „je pense“ que débute le poème („Andromaque, je pense à vous!“) et finit sur un autre „je pense“. Ces deux „je pense“, de même

---

<sup>1</sup> op. cit., p. 343.

<sup>2</sup> C'est moi qui souligne.

que les autres, expriment la joie euphorique d'une réussite mentale qu'est la construction imagée d'une série d'associations prolongée jusqu'à l'infini („... à bien d'autres encor!"). C'est également le „je pense" qui relie les constitutifs d'ailleurs discrets du texte („Je pense à mon grand cygne..."; „puis à vous, Andromaque...! Je pense à la négresse..."; „A quiconque... à ceux qui...! Aux maigres orphelins...! ... Je pense aux matelots..., Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!"). Le rythme accéléré de ces constitutifs manifeste que le poète a trouvé le dénominateur commun des images qui lui sautaient à l'esprit pendant sa flânerie, à savoir celles du Carrousel, du cygne et d'Andromaque (les deux dernières déjà sous forme de souvenir). L'enchaînement des images a ceci de particularité que l'association se fait par la remémoration de deux souvenirs (du cygne et d'Andromaque), dont le premier sera porteur de sens à la seule condition qu'il se trouve reflété dans le miroir de l'autre, qui est la reprise d'un souvenir littéraire déjà mille fois imité. En revanche, comme par inversion, ce souvenir commun de la littérature doit être renouvelé par un souvenir d'ordre différent pour qu'il puisse révéler son sens servant ensuite de semence pour l'association. En effet, les deux souvenirs s'identifient. On peut également démontrer que les deux isotopies s'entremêlent dans le texte même: „mythe étrange et fatal" appartient à l'isotopie d'Andromaque et qualifie le cygne, tandis que „vil bétail" est issu de l'isotopie du cygne mais porte sur Andromaque. On ne s'étonne donc guère que le thème conducteur apparaisse, sous sa forme explicite, parallèlement à la réapparition du cygne dans la seconde partie du poème:

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme des exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve!

*L'exil* par excellence est celui qui est conçu comme universel et existentiel par le fait que le pays d'origine (au sens métaphorique du terme) étant même „physiquement" anéanti, tout espoir d'y retourner est dissipé et transféré dans l'ordre de l'imagination; d'où la valeur archétypale de la figure d'Andromaque. Par la traversée de l'homme moderne qui est d'être condamné à l'exil. La chaîne associative se construit donc à partir d'images

---

\* C'est moi qui souligne.

montrant l'état d'exil des personnages-types de l'humanité, puis se généralise en embrassant tous les captifs et vaincus — qui le sont déjà non seulement physiquement mais aussi psychiquement, comme le cygne „évadé de sa cage“. Une fois déclenchée, l'association se contentera de la simple évocation d'un seul trait indiquant le mange existentiel et le suspens final laisse ouvert le cercle des exilés. L'association est égelement appelée à créer le contexte littéraire dans lequel la modernité poétique pourrait s'ancrer. Les figures des exilés sont autant d'évocations de lieux communs littéraires, autant de pleurs des poètes allaitant le Simois de Baudelaire. L'opération mentale qui arrache le mélancolique au bric-à-brac et à la poussière fait inonder la pensée d'une *eau mauvaise*: „la boue“, la muraille immense du brouillard“ en sont les exemples pertinants. Cette dernière image nous fait retourner sous „le ciel bas et lourd“ de Paris qui pèse sur l'individu d'un poids écrasant — comme la voûte du Carrousel. Le Paris du Second Empire est un lieu d'exil dans le paysage dévasté duquel le cygne devient l'allégorie à la fois majestueuse et pitoyable du manque. Le cygne est en même temps un Signe qui invite à l'interprétation. Un signe dont le signifiant se traîne sur le sol et guette en vaine la rédemption de cet état de déchirement d'avec son signifié, leur union n'étant plus qu'un souvenir.