

## Baudelaire, Les Fleurs du Mal,

« A une passante », Tableaux parisiens

Dans Les Fleurs du mal, la section « *Tableaux Parisiens* » succède à « *Spleen et Idéal* ». Après avoir constaté l'impossibilité d'échapper au spleen, alors même qu'il recherche l'Idéal, le poète s'efforce de trouver un divertissement dans le spectacle de Paris, dans la diversité de ses paysages et de ses habitants. Avec ce poème, « *A une passante* », poème XCIII (93) il reprend un thème que le poète Gérard de Nerval avait traité avant lui : la rencontre fugitive dans une allée du jardin du Luxembourg d'une jeune fille, rencontre évidemment ratée, mais propice à évoquer par contraste la jeunesse disparue du poète.

*Illustration du poème par Leonor Fini, 1964*



Cependant sur ce thème de la « passante », Baudelaire compose un poème plus dur et plus tragique. Il choisit la forme du sonnet, 14 vers, deux quatrains et deux tercets, dont la brièveté semble convenir au sujet, mais il privilégie l'alexandrin, vers

long qui induit une certaine forme de solennité, et surtout il inscrit l'échec de la rencontre dès le titre : « **A une passante** » apparaît en effet comme un poème adressé, mais à une personne inconnue dont on ignore l'identité et que l'on n'a aucune chance de revoir : l'article indéfini et le nom commun lui-même « passante » en témoignent.

### Comment Baudelaire transforme-t-il cette rencontre en un moment essentiel et mythique ?

Le poème s'organise autour de la distinction traditionnelle entre les quatrains et les tercets du sonnet : les deux quatrains racontent la rencontre en elle-même, tandis que les tercets reviennent sur l'événement et tentent de dépasser la disparition de la passante, en s'adressant directement à elle.

#### I La rencontre : les deux quatrains

Sur les huit vers des quatrains, le premier est consacré à l'environnement dans lequel s'effectue la rencontre. Les quatre suivants décrivent la jeune femme, tandis que les trois derniers détaillent l'attitude du poète devant elle.

Le premier vers dépeint un environnement hostile, dont l'agressivité est toute entière dirigée contre le poète. La rue est personnifiée avec le verbe « **hurlait** » et la disjonction au début et à la fin du vers du sujet et du verbe (« **La rue...hurlait** ») accentue la violence du son. Le choix de l'adjectif

« **assourdissante** » ajoute à cette violence : c'est un adjectif long qui s'étale sur le vers, et se trouve placé juste avant la coupe à l'hémistiche, à une place importante. Quant au poète, il est encerclé dans le vers lui-même (le

### Une allée du Luxembourg

Gérard de Nerval

Elle a passé, la jeune fille  
Vive et preste comme un oiseau  
À la main une fleur qui brille,  
À la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde  
Dont le cœur au mien répondrait,  
Qui venant dans ma nuit profonde  
D'un seul regard l'éclaircirait !

Mais non, – ma jeunesse est finie ...  
Adieu, doux rayon qui m'as lui, –  
Parfum, jeune fille, harmonie...  
Le bonheur passait, – il a fui !

(Odelettes, 1853)

complément circonstanciel de lieu « **autour de moi** » est placé entre le sujet et le verbe, ce qui n'est pas la place habituelle d'un complément).

Les sonorités contribuent bien sûr à cette agressivité subie par le poète, avec des allitérations en r (« **rue** », « **assourdissante** », « **hur**lait » : noter aux deux bouts du vers l'inversion « ru »/ « ur ») et en s (« **assourdissant** ») et des assonances en « u » ou « ou ». On peut également remarquer deux hiatus (rencontre de deux voyelles, normalement interdit en poésie) qui accentue la dureté du son : « **rue assourdissante** », « **moi hur**lait », le h est ici un h aspiré).

La passante est d'abord décrite par sa silhouette « **Longue, mince** », dans une verticalité qui suppose la hauteur et la supériorité. Est évoquée ensuite sa tenue « **en grand deuil** », ce qui suppose un vêtement de couleur noire, qui est aussitôt interprété « douleur majestueuse ». On constate que ces expressions semblent construites sur un rythme croissant : « **longue** »/ « **mince** »/ « **en grand deuil** »/ « **douleur majestueuse** », tandis que le vers lui-même développe un rythme 3/3//2/4 :

**Longue, min/c(e), en grand deuil, // douleur / majestueus(e)**

3                      3                      2                      4

L'apparition de la passante est assimilée dès le début à la souffrance et à la mélancolie (Noter l'allitération en d qui associe deuil et douleur), ce qui lui confère une beauté supérieure que montrent les deux adjectifs « grand » et « majestueuse ». de fait ces deux expressions sont construites en chiasme : deux adjectifs de même sens encadrent deux noms également synonymes. L'assonance en « eu » ajoute à la force de l'expression.

Il ne faut pas oublier le statut particulier des veuves : ce sont en fait des femmes libres, qui ne sont plus assujetties à la puissance de leurs pères (le statut des jeunes filles), ni à celle de leurs maris (les femmes mariées). Ainsi, même si son état de veuve la voue à la souffrance, la passante est une femme libre, qui passe dans la rue, seule, sans avoir besoin d'être accompagnée.

Le mouvement est de fait ce qui la caractérise dans les deux vers suivants : le passé simple « **passa** » marque une action brève, totalement achevée et le rappel ici du titre (« **Une passante** »/ « **Passa** ») appuie cette caractéristique. Les deux participes présents « **Soulevant** », « **Balançant** » accentuent cette notion de mouvement, que les allitérations complètent : les f (« **femme** », « **fastueuse** », « **feston** »), les s (« **passa** », « **fastueuse** », « **soulevant** », « **balançant** », « **feston** »), les an et on (sonorités nasales : **soulevant**, **balançant**, **feston**).

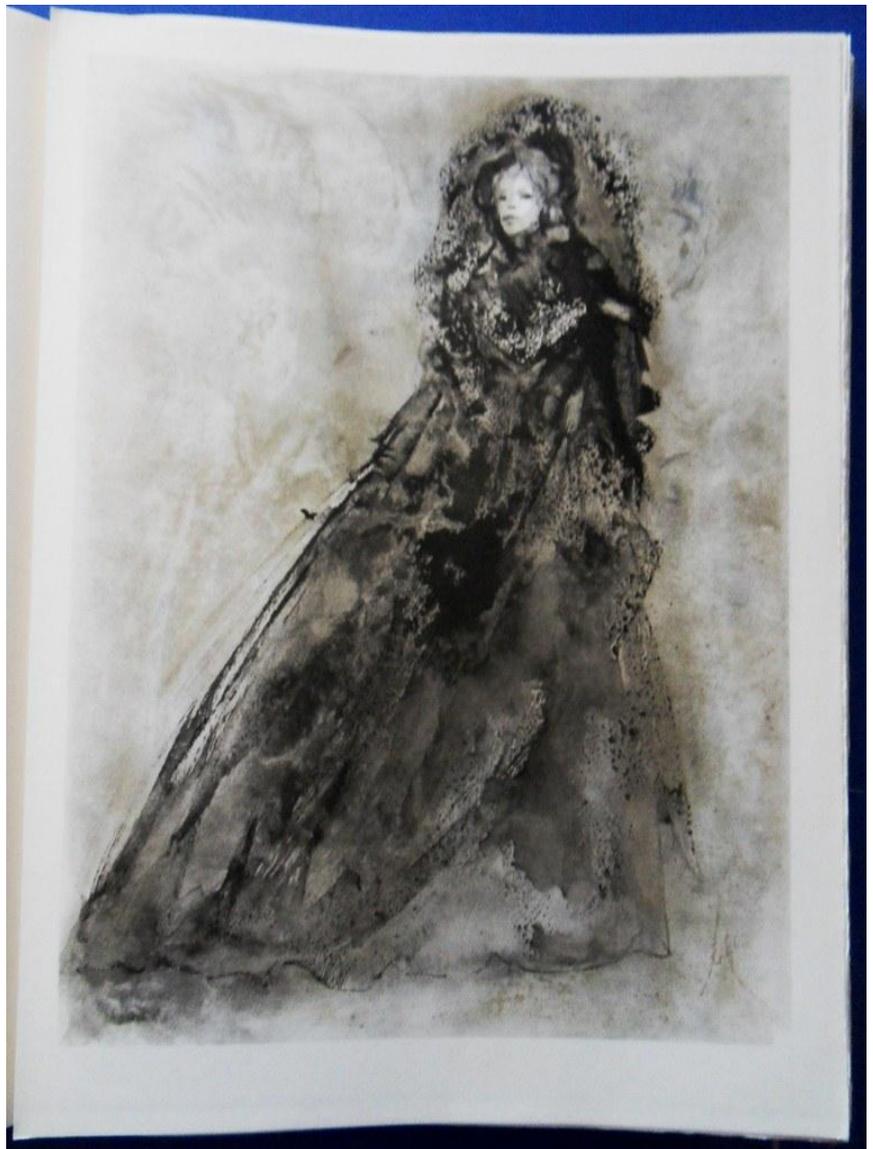


Exemples de « Festons »

La jeune femme n'est pas réellement décrite. Seules sont évoquées sa main et sa jambe, avec la discrète sensualité de ce qui est seulement entrevu. La mention du « feston » et de « l'ourlet » accentue cette sensualité en insistant sur le luxe du costume.

De fait la jeune femme associe deux qualités presque contraires : d'une part le mouvement dont on vient de parler et que confirme encore l'emploi de l'adjectif « **Agile** » au début du premier vers du deuxième quatrain. D'autre part, l'immobilité. « **Majestueuse** », mis à la rime avec « **fastueuse** » prépare l'adjectif « **noble** », ce qui suggère un certain hiératisme<sup>1</sup>, qui se confirme avec la métaphore de la « **jambe de statue** ». Ainsi la jeune femme apparaît comme une figure complexe, qui unit les contraires. La « **statue** » en fait une divinité, d'autant plus fascinante qu'elle est insaisissable et inaccessible. La statue est également associée à la pierre et à la froideur.

*Illustration de Leonor Fini pour les Fleurs du Mal, 1964.*



Le pronom personnel « **Moi** » qui débute le deuxième vers du deuxième quatrain met en valeur la distance qui sépare les deux êtres : le poète en effet se caractérise par l'immobilité. Il est dans une attitude figée, que marquent d'abord l'imparfait duratif « **je buvais** » et ensuite la précision « **crispé** », ie bien loin de l'aisance de la passante. La comparaison dépréciative « **comme un extravagant** » manifeste aussi un mouvement mais bien différent de celui de la jeune femme. Mouvement intérieur, hors de la raison, il s'agit bien de la folie qui s'est emparé du poète et qui se traduit par une dépendance totale, ce que marque l'emploi métaphorique du verbe

La comparaison dépréciative « **comme un extravagant** » manifeste aussi un mouvement mais bien différent de celui de la jeune femme. Mouvement intérieur, hors de la raison, il s'agit bien de la folie qui s'est emparé du poète et qui se traduit par une dépendance totale, ce que marque l'emploi métaphorique du verbe

<sup>1</sup> Définition de Hieratique (CNRTL)

#### A. – Domaines didactiques

**1. Qui concerne les choses sacrées; en partic., qui est conforme à un rituel religieux, à une liturgie. Danse, cérémonie hiératique. Le prêtre et les deux diacres, revêtus de riches ornements, exécutent devant l'autel les gestes et les évolutions hiératiques (COPPEE, Bonne souf., 1898, p. 97) :**

Par les cours du palais, où l'ombre met ses plombs, Circule – tortueux serpent **hiératique** – Une procession de moines aux frocs blonds Qui marchent un par un, suivant l'ordre ascétique, Et qui, pieds nus, la corde aux reins, un cierge en main, Ululent d'une voix formidable un cantique. VERLAINE, *Poèmes saturn.*, 1866, p. 89.

**2. P. ext., B.-A. Qui est imposé ou réglé par une tradition sacrée et immuable. Art, style hiératique; formes hiératiques; attitude, pose, posture hiératique d'une idole; geste, icône hiératique. Les cathédrales de Palerme et de Mont-Réal présentent des combinaisons mixtes, où l'ornementation arabe se mêle aux figures hiératiques des Byzantins (MENARD, Hist. B.-A., 1882, p. 38). L'individu dans l'art égyptien. – L'Égypte, jusqu'à l'apparition des Grecs, reste enfoncée cinquante siècles dans une gangue hiératique dont l'individu ne sort pas (Arts et litt., 1935, p. 58-11).**

**B. – Usuel. Qui a un caractère de majesté sévère, d'immobilité ou de gravité, qui semble imposé par un rite ou une tradition. Synon. figé, solennel. Figure, personnage, visage hiératique; raideur, immobilité hiératique. Sur un fond rougeâtre, le pâle Malraux s'offre, hiératique, aux ovations (MAURIAC, Journal 2, 1937, p. 201). Son teint pâle, ses traits hiératiques évoquaient l'Asie, le sourire fin des « êtres de sagesse » (MONTHERL., *Lépreuses*, 1939, p. 1436).**

« **je buvais** ». L'agressivité des sonorités « **crispé** », « **extravagant** » témoigne aussi de cet état extrême qui se focalise alors sur le regard.

On remarque dans un premier temps que le regard ne s'est pas échangé. C'est avant tout le poète qui est fasciné par l'œil de la passante. Le rejet au troisième vers de ce complément circonstanciel de lieu « **dans son œil** » appuie la singularité du singulier (« **son œil** » et non pas ses yeux !), qui prépare la métaphore « **ciel livide où germe l'ouragan** ». La jeune femme apparaît alors sous une forme céleste (« **le ciel** »), mais capable de déclencher une terrible violence destructrice avec la mention de « **l'ouragan** », rejeté à la fin du vers et mis à la rime avec « **extravagant** » dans un même caractère hors de toutes limites. Ce caractère inquiétant de la jeune femme est encore accentué par l'adjectif « **livide** », qui connote une pâleur malade voire morbide. Quant au verbe « **germe** », il est intéressant car il évoque un commencement, le début de quelque chose qui ne s'est finalement pas concrétisé, la rencontre ne s'étant pas faite.

Le dernier vers du quatrain précise les deux cod du verbe « **boire** », c'est-à-dire ce qui attache autant le poète à la passante : « **la douceur qui fascine et le plaisir qui tue** ». Le parallélisme de la construction (noms, l'un féminin, l'autre masculin + propositions relatives construites sur le même modèle) insiste sur l'ambiguïté des éléments évoqués : « **la douceur** » acquiert un aspect inquiétant dans la mesure où elle « **fascine** », elle subjugué, elle écrase sous sa domination (noter le rythme régulier 3/3 pour cet hémistiche), tandis que « **le plaisir** » devient meurtrier (là le rythme devient plus saccadé : l'hémistiche s'accélère en 4/2).

La douceur/ qui fascin(e) // et le plaisir/ qui tue

3                    3                    //    4            /    2

Ce dernier vers mêle, en ce qui concerne les sonorités, le f et le d déjà rencontrés à propos de la jeune femme, mais fait aussi une part à la violence des assonances en i, présentes dans les vers précédents.

## II L'impossible dialogue : les tercets

A la longueur des phrases dans les quatrains, s'oppose la phrase nominale exclamative : « **Un éclair...puis la nuit !** » qui résume en une formule hyperbolique la violence et la rapidité de la rencontre. La métaphore de l'éclair fait bien sûr songer au coup de foudre, sauf qu'en la circonstance « **la nuit** » a bien vite tout recouvert. Si les points de suspension créaient une sorte de suspens, l'adverbe temporel « **puis** » installe une obscurité durable (emploi de l'article défini « **la nuit** »).

L'apostrophe à la passante apparaît alors comme une tentative un peu vaine pour la retrouver, d'autant que l'adjectif « **fugitive** » la présente comme déjà perdue. L'enjambement des vers 9 et 10, qui met « **fugitive beauté** » en contre-rejet accentue cette fuite, dont la passante est l'initiatrice. Pourtant cette rencontre est présentée comme fondamentale, puisque le poète n'hésite pas à utiliser le verbe « **renaître** », dont la force est appuyée par l'adverbe « **soudainement** » (les allitérations en « **ai** » : « **fait** », « **soudainement** », « **renaître** » scandent le vers et lui confèrent une plus grande puissance).

A ce moment, Baudelaire mentionne non plus l'œil mais bien « **le regard** », ce qui suggère que la passante, à son tour, l'a vu et regardé. Pour s'adresser à elle, le poète emploie la deuxième personne du singulier, ce qui suggère une certaine intimité. Pourtant le dernier vers, à la forme interro-négative « **Ne te verrai-je plus que** » apparaît comme un constat d'échec : seul un éventuel au-delà permettra les retrouvailles avec la passante. A noter la rime « **éternité** »/ « **beauté** » qui achève de présenter celle-ci dans une idéalisation qui dépasse le monde réel.

Le dernier tercet va plus loin, en considérant ses retrouvailles comme définitivement impossibles : le premier vers multiplie les phrases nominales brèves, marquées par l'exclamation, ce qui témoigne de la douleur du poète face à cette éventualité. C'est d'abord l'éloignement géographique qui est évoqué : « **Ailleurs, bien loin d'ici !** », puis

l'impossibilité liée au temps : « **trop tard ! jamais peut-être** ». Les italiques de « **jamais** » mettent en évidence la terreur que suscite cette possibilité.

Les deux derniers vers du tercet explicitent, avec l'utilisation de « **car** », les raisons de cette impossibilité. Le parallélisme de la construction « **J'ignore** »/ « **tu ne sais** », proposition principale, « **où tu fuis** », « **où je vais** » proposition interrogative indirecte semble mettre à égalité les deux personnages. Cependant on constate la différence entre « **fuir** » et « **aller** ». On retrouve ici la même idée que celle suggérée par le terme de « **fugitive** ». C'est bien la passante qui a refusé la rencontre, ce que précise le dernier vers. L'apostrophe plus solennelle introduite par « **ô** » confirme la divinisation de la jeune femme et le conditionnel passé « **toi que j'eusse aimée** » affirme de manière paradoxale une passion qui ne s'est pas déployée. Le verbe « **aimer** » apparaît donc au dernier vers, à l'hémistiche de celui-ci, mais c'est bien la passante qui n'a pas voulu s'engager dans cette liaison amoureuse. Le dernier hémistiche du texte : « **ô toi qui le savais** » confirme la complicité qui s'était nouée entre les deux personnages, mais la reprise du verbe « **savoir** » manifeste la crainte qui a été celle de la passante devant cette relation.

### Conclusion

Ainsi la rencontre entre le poète et la passante met en avant une passion immédiate et violente, mais rejetée par peur. Avec ce texte, après le poème de Nerval, Baudelaire approfondit cette thématique des amours à peine esquissées. A partir d'un incident banal, il élabore une rêverie autour d'une femme idéalisée et mythique. En 1918, un autre poète, Antoine Pol, reprendra cette thématique en élargissant la nostalgie à « toutes les passantes », que l'on n'ose pas aborder tout au long d'une vie. Quant à l'image de la « veuve », femme mystérieuse et hautaine, elle occupe une place importante chez Baudelaire, puisqu'on la retrouve également dans le poème en prose « **Les veuves** », tiré du recueil *Le Spleen de Paris*, publié de manière posthume en 1869, même si elle est entre temps devenue avant tout l'image mythique de la mère sacrificielle.

### Textes complémentaires :

1) Antoine, Pol « **Les passantes** », 1918, *Des émotions poétiques*

Je veux dédier ce poème  
A toutes les femmes qu'on aime  
Pendant quelques instants secrets  
A celles qu'on connaît à peine  
Qu'un destin différent entraîne  
Et qu'on ne retrouve jamais  
A celle qu'on voit apparaître  
Une seconde à sa fenêtre  
Et qui, preste, s'évanouit  
Mais dont la svelte silhouette  
Est si gracieuse et fluette  
Qu'on en demeure épanoui

A la compagne de voyage  
Dont les yeux, charmant paysage  
Font paraître court le chemin  
Qu'on est seul, peut-être, à comprendre  
Et qu'on laisse pourtant descendre  
Sans avoir effleuré sa main

A la fine et souple valseuse  
Qui vous sembla triste et nerveuse  
Par une nuit de carnaval  
Qui voulut rester inconnue  
Et qui n'est jamais revenue  
Tournoyer dans un autre bal

A celles qui sont déjà prises  
Et qui, vivant des heures grises  
Près d'un être trop différent  
Vous ont, inutile folie,  
Laissé voir la mélancolie  
D'un avenir désespérant

A ces timides amoureuses  
Qui restent silencieuses  
Et portent encor votre deuil  
A celles qui s'en sont allées  
Loin de vous, tristes esseulées  
Victimes d'un stupide orgueil.

Chères images aperçues  
Espérances d'un jour déçues  
Vous serez dans l'oubli demain  
Pour peu que le bonheur survienne  
Il est rare qu'on se souvienne  
Des épisodes du chemin

Mais si l'on a manqué sa vie  
On songe avec un peu d'envie  
A tous ces bonheurs entrevus

Aux baisers qu'on n'osa pas prendre  
Aux coeurs qui doivent vous attendre  
Aux yeux qu'on n'a jamais revus

Alors, aux soirs de lassitude  
Tout en peuplant sa solitude  
Des fantômes du souvenir  
On pleure les lèvres absentes  
De toutes ces belles passantes  
Que l'on n'a pas su retenir.

2) Extrait du poème en prose : « les veuves »

Je ne puis jamais m'empêcher de jeter un regard, sinon universellement sympathique, au moins curieux, sur la foule de parias qui se pressent autour de l'enceinte d'un concert public. L'orchestre jette à travers la nuit des chants de fête, de triomphe ou de volupté. Les robes traînent en miroitant ; les regards se croisent ; les oisifs, fatigués de n'avoir rien fait, se dandinent, feignant de déguster indolemment la musique. Ici rien que de riche, d'heureux ; rien qui ne respire et n'inspire l'insouciance et le plaisir de se laisser vivre ; rien, excepté l'aspect de cette tourbe qui s'appuie là-bas sur la barrière extérieure, attrapant gratis, au gré du vent, un lambeau de musique, et regardant l'étincelante fournaise intérieure.



Manet, La Musique aux Tuileries, 1862, National Gallery, Londres

C'est toujours chose intéressante que ce reflet de la joie du riche au fond de l'œil du pauvre. Mais ce jour-là, à travers ce peuple vêtu de blouses et d'indienne, j'aperçus un être dont la noblesse faisait un éclatant contraste avec toute la trivialité environnante.

C'était une femme grande, majestueuse, et si noble dans tout son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé. Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne. Son visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtue. Elle aussi, comme la plèbe à laquelle elle s'était mêlée et qu'elle ne voyait pas, elle regardait le monde lumineux avec un œil profond, et elle écoutait en hochant doucement la tête.

Singulière vision ! « À coup sûr, me dis-je, cette pauvreté-là, si pauvreté il y a, ne doit pas admettre l'économie sordide ; un si noble visage m'en répond. Pourquoi donc reste-t-elle volontairement dans un milieu où elle fait une tache si éclatante ? »

Mais en passant curieusement auprès d'elle, je crus en deviner la raison. La grande veuve tenait par la main un enfant comme elle vêtu de noir ; si modique que fût le prix d'entrée, ce prix suffisait peut-être pour payer un des besoins du petit être, mieux encore, une superfluité, un jouet.

Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule ; car l'enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience ; et il ne peut même pas, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires.