



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

‘ ‘À une passante’ ’

sonnet de Charles BAUDELAIRE

figurant dans

‘ ‘Tableaux parisiens’ ’

partie du recueil

‘ ‘Les fleurs du mal’ ’

(1857)

*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 !*

Analyse

Y a-t-il, pour chacun de nous, un être qui nous est destiné et avec lequel nous pourrions connaître cette fusion des corps et des âmes qui serait le vrai amour? De cet espoir, qui nourrit des rêves qui se sont exprimés surtout à quelques époques dont celle du romantisme auquel appartient Baudelaire, espoir qui est forcément déçu et conduit au spleen, il donna une nouvelle illustration dans ce sonnet des *‘Fleurs du mal’*, qui est consacré à une rencontre de hasard que le poète fit, en pleine rue, d'une passante, qui déclencha un véritable et spectaculaire coup de foudre, à la manière de ceux qu'on trouve dans les romans.

Le poète s'étant plié à la structure traditionnelle du sonnet qui oppose les quatrains aux tercets, *‘À une passante’* est organisé en deux étapes : le récit de la rencontre, puis l'expression des réflexions qu'elle inspire.

Ce poème, qui fait partie des *“Tableaux parisiens”*, en est bien un, est même comme un de ces croquis parisiens que le peintre Constantin Guys traita dans ses esquisses.

Le prouve le premier vers qui décrit le cadre de la scène, en mettant l'accent sur le bruit de la rue qui, *«assourdissante»* et qui *«hurle»*, n'est pas seulement personnifiée mais rendue comme agressive, monstrueuse, folle, par une véritable cacophonie, rendue par les insistances phonétiques (allitération de quatre durs *«r»*, assonances de deux stridents *«u»* et de deux graves *«ou»*). L'effet est amplifié par le double hiatus symétrique du début et de la fin du vers : *«rue-assourdissante»* (hiatus *«u-a»*) et *«moi-hurlait»* (hiatus *«a-«u»*), l'hiatus, qui rend la phrase difficile à articuler, ayant toujours pour effet d'amplifier la rugosité d'un vers. D'autre part, l'ordre des mots est significatif, le *«moi»* qu'est le poète étant encerclé par l'environnement hostile. Si le lieu d'une rencontre joue un rôle déterminant, la femme rencontrée se confondant avec le milieu dans lequel elle évolue, celui-ci n'invite pas à l'amour. Pourtant, en même temps, de telles rencontres ne peuvent éclore que dans les grandes villes où se croisent sans cesse des êtres anonymes ; où, chaque jour, des âmes secrètement accordées frôlent, peut-être en vain, le bonheur.

Le poète, qui déjà ne participait pas à la folie ambiante, en est soudain complètement isolé, le son étant coupé, lorsque vient s'interposer, au vers 2, une forme en mouvement, saisie par des perceptions rapides, des notations elliptiques, même une anacoluthie, qui sont simplement juxtaposées dans ce vers saccadé, qui tombent comme des éléments d'une fiche signalétique en suivant la progression de la vision à mesure que la forme progresse vers le narrateur, dans une cadence ascendante où les unités rythmiques s'allongent progressivement. Au départ, n'est perçue qu'une simple silhouette élancée (*«Longue, mince»*) ; puis apparaît une couleur (*«en grand deuil»*, le grand deuil étant complètement noir par rapport au demi-deuil, l'expression connotant cependant aussi l'idée d'un vêtement somptueux) ; enfin se manifeste l'allure aristocratique (*«douleur majestueuse»*), l'insistance *«deuil-douleur»* étant appuyée par l'allitération.

Cette forme élégante est véritablement érotisée par le noir du deuil. Cette figure féminine est rendue plus impressionnante encore par le pathétique d'une situation qui la rend indifférente au monde d'ici-bas et, de ce fait, d'autant plus séduisante, paradoxe qui était une constante chez Baudelaire. Il fut toujours intéressé par les veuves, comme en témoigne ce paragraphe des *“Veuves”* (*‘Petits poèmes en prose’*) : *«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, 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.»* Cet attrait chez lui remontait à son enfance, où s'était imprimée l'image de veuve aristocratique et de noble dame que lui avait donnée sa mère, femme grande et majestueuse, habillée de crêpe, chaste et frileuse. D'autre part, l'élégance funèbre de la passante faisait d'elle comme une espèce de sosie spirituelle du dandy qu'était Baudelaire.

Le poète ayant laissé à cette forme son caractère énigmatique, ayant fait monter le suspens en se contentant de l'énumération de quatre adjectifs et noms apposés, ce n'est qu'après l'enjambement qu'au vers 3 il désigne clairement le phénomène : *«Une femme passa»*. Mais la construction du vers

étonne elle aussi par la mention qui suit, celle d'un détail de l'apparence de cette femme, une «*main*». Elle est qualifiée de «*fastueuse*» (d'où une idée de luxe) par une hypallage hardie qui ajoute à l'aristocratie attribuée à cette femme. Remarquons que le poète fit rimer «*majestueuse*» et «*fastueuse*», répéta donc le mot «*tueuse*» qui annonce l'idée du danger que présente la Femme. La construction du vers ménage aussi ce qui se révèle être une inversion avant un autre enjambement. Ainsi, Baudelaire fit attendre, et mit donc en valeur, dans le vers 4, un mouvement qui est non seulement dynamique («*Soulevant*») mais aussi quelque peu léger («*balançant le feston et l'ourlet*»). On trouve aussi cette union du soulèvement et du balancement dans son étude sur Constantin Guys, publiée en 1863 : «*Les draperies de Rubens ou de Véronèse ne nous enseigneront pas à faire de la moire antique, du satin à la reine, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevées, balancées par la crinoline ou les jupons de mousseline empesée.*» Cette femme porte une robe longue, qu'il lui faut soulever pour éviter, en franchissant une bordure de trottoir ou une flaque d'eau, que le bas, l'«*ourlet*» qu'orne un «*feston*», c'est-à-dire une pièce de broderie dentelée (le deuil n'empêche pas la recherche vestimentaire !) ne traîne par terre. On constate même que cette veuve n'en serait pas moins joyeuse car, chez elle, «*le feston et l'ourlet*» ne sont pas seulement soulevés, mais balancés avec désinvolture. D'ailleurs, on peut considérer que, par une coupe irrégulière de l'alexandrin, à la rapidité et à la sécheresse des trois syllabes de «*Soulevant*» s'opposent la longueur et la complaisance des neuf syllabes de la suite du vers. Mais on peut aussi voir une symétrie entre deux groupes de mots, celui formé par les deux participes présents, séparés par une virgule, et celui formé par les deux groupes nominaux coordonnés par «*et*», cette organisation syntaxique créant un rythme 3/3/3/3, qui traduit le va-et-vient régulier, accordé au pas de la passante et au mouvement de son bras guidant les ondulations de sa robe. Et le mouvement n'est pas tout à fait terminé avec la fin de la strophe puisqu'elle se fait seulement sur un point-virgule. D'autre part, la fluidité de la démarche élégante et étudiée de la passante est exprimée par les allitérations en liquides, en nasales et en sifflantes.

Au-delà d'un enjambement de strophe à strophe, le portrait est bien poursuivi, dans le vers 5, par d'autres notations elliptiques, les deux premiers termes, «*agile et noble*», constituant une sorte d'oxymoron (la noblesse s'opposant quelque peu à l'agilité), tandis que, autre détail perçu, la «*jambe de statue*», en joignant les idées de beauté et de rigidité (donc contredisant l'agilité), immobilise aussi la vision sur une image fixe, une image mentale idéalisée, la dernière que conservera le narrateur après la disparition de la passante.

Au vers 6, le récit nous fait passer de la femme à ce narrateur, qui la regarde, qui s'absorbe avidement dans sa contemplation, demeurant fasciné, paralysé, comme halluciné. Baudelaire avait d'ailleurs d'abord indiqué cette avidité par «*bavais*», ce qui désignait une concupiscence vraiment inquiétante, et cette fascination par «*tremblant*», ce qui rendait une frénésie de quasi convulsionnaire. Mais il maintint «*extravagant*», mot qu'il faut prendre à son sens propre, étymologique : celui qui vague, qui erre, qui dérive, qui dérape au-delà de la voie normale, du bon sens, de la raison : le déséquilibré (qui finira aphasique), le fou, l'idiot congénital. Enfin, s'ajoute la rugosité des sonorités («*crisp*», «*extr*») dont on a l'impression qu'elle donne lieu à un rictus.

C'est seulement au-delà du vers 7 qu'avec beaucoup d'habileté le poète fait la révélation de ce qu'il buvait, mot en fait très approprié puisqu'ainsi il joue sur la nature liquide de ce qu'il buvait : l'œil de cette femme qui a rencontré le sien. Par un mystérieux échange de regards, les deux êtres, comme unis par des affinités électives, se sont un instant communiqué leur vie, leur appel, leur tourment, Baudelaire ayant d'ailleurs pu se souvenir de ce passage de «*Champavert, contes immoraux*» (1833), où Pétrus Borel avait déjà évoqué la rencontre d'une telle passante : «*Elle égara sur moi ses beaux yeux pers ; [...] toute ma vie, toute mon âme, tout mon sang avait reflué là, dans mon cœur bouleversé...*» Mais la passante disparaît : «*On lui a jeté un regard, on a reçu une œillade... c'est déjà de l'amour... le temps de pousser un soupir... l'apparition s'est éteinte, et l'on reste atterré, anéanti par la commotion. Pour moi, cette pensée... qu'on ne reverra jamais cet éclair qui nous a éblouis..., que deux existences faites pour être heureuses ensemble en cette vie et dans l'éternité sont à jamais écartées, et se traîneront malheureusement sans plus jamais retrouver l'âme qui leur agrée, pour moi, cette pensée est profondément douloureuse.*» Mais, chez Baudelaire, n'est accordé par cette femme qu'un seul coup d'«*œil*», tant est rapide sa marche, et hautaine son attitude. Ce que montre cet «*œil*», miroir de

l'âme, est indiqué dans une métaphore qui s'étale dans le reste du vers : qu'il soit un «*ciel*» suggérerait un caractère divin ; mais il est d'abord un ciel physique, un ciel «*livide*», c'est-à-dire plombé, bleuâtre, où, comme d'une graine germe un fruit, se prépare un «*ouragan*», celui de la colère devant un lèse-majesté, menace qui ne fait que rendre cette femme encore plus attirante.

Au vers 8, le poète indique ce que, en dépit de la rapidité du passage, il a été encore capable de déceler dans l'œil de la passante, c'est-à-dire à la fois «*la douceur qui fascine*» et le «*plaisir qui tue*», la douceur étant donc le piège permettant d'hypnotiser la victime pour mieux l'annihiler dans la jouissance, jouissance d'ailleurs véritablement masochiste qu'on trouve à mourir dans l'étreinte de la femme devenue, l'inversion des rôles étant complète, le serpent dont le dard tue ! On comprend que la passante incarne, pour le poète, l'ambivalence de la Femme qui est à la fois Éros et Thanatos. La force de cette antithèse est appuyée par la stricte régularité rythmique du vers, par la symétrie des deux formulations.

Après l'étalement du récit de la rencontre dans les quatrains, les tercets sont consacrés à ses conséquences, aux réflexions qu'elle a provoquées chez le poète qui va s'adresser à la passante, ce qui est la justification du titre, qui est comme une dédicace. Ce discours ne manque pas d'être paradoxal puisqu'il le tient précisément au moment où elle disparaît de son champ de vision, où il la sait perdue pour lui.

Mais, au début du premier tercet, par un enjambement de strophe à strophe, la vision est encore rappelée et résumée par «*Un éclair*», mot qui indique bien sa fulgurance et sa luminosité, mais aussi le danger de l'orage déjà discerné dans l'œil de la passante, orage que pourrait entraîner le simple échange de regards aux suggestions mystérieuses. Les points de suspension qui suivent ce mot marquent une sorte d'ellipse : quelque chose s'est produit, qu'on ne raconte pas, en laissant au lecteur le temps de deviner le trajet intérieur de la sensation, la répercussion intérieure du regard échangé. Ensuite, de façon encore très elliptique, est mentionné le brusque passage à «*la nuit*», qui est, après l'éblouissement de l'apparition, une nuit à la fois physique et mentale, la nuit et la solitude qui reprirent aussitôt les deux passants, les rendant à la vie tourbillonnante de la cité. Le point d'exclamation dramatise la brutalité de ce retour au monde réel.

Un fort tiret marque le début du second mouvement du poème, et peut-être aussi le début d'un discours rapporté en style direct. La passante est alors apostrophée en étant qualifiée de «*fugitive beauté*», car elle ne fut vue que quelques secondes, suffisantes toutefois pour émouvoir le poète, pour la lui faire considérer comme un aperçu de la beauté éternelle au milieu de la laideur ambiante de la ville et de la Terre en général. Les deux mots sont isolés par un nouvel enjambement qui interrompt la phrase.

Celle-ci se poursuit avec ampleur dans le vers 10, où le poète apprécie l'effet sur lui du «*regard*» de la passante : une renaissance qui fut le ravivement de sa sensualité et de la flamme de la création, de l'inspiration qui, elle aussi, est «*fugitive*». Déjà, dans «*Que diras-tu ce soir...*», avait été évoquée une femme dont, disait Baudelaire en parlant de lui-même, «*le regard divin t'a soudain refléuri*». On peut comprendre qu'il était en proie au spleen, au dégoût, et que l'apparition de la belle veuve prit pour lui le sens d'une révélation quasi surnaturelle : la Beauté existe vraiment dans ce monde, l'élégance, le bonheur, l'idéal y ont aussi leur place. Cette renaissance s'effectue «*soudainement*», car plus rien ne lui permettait de prévoir ce retour d'ardeur.

Au vers 11, il apparaît que le poète tutoie la passante, car l'utilisation de la deuxième personne tend à compenser l'absence définitive de cette femme, à créer de toutes pièces une intimité qui n'a jamais existé dans la réalité entre lui et elle dont il se sent pourtant intuitivement proche, car il pense qu'elle pourrait communiquer, communier avec lui dans le même culte de la beauté. S'il regrette que leur rencontre ne put se faire dans la réalité, il exprime le souhait de la vivre «*dans l'éternité*», car il est sûr des immortalités spirituelles, et des accomplissements de l'au-delà où peut-être seulement les promesses de l'amour pourront se réaliser dans une hypothétique communion des âmes, telle que proposent de l'imaginer certaines traditions religieuses.

Dans le dernier tercet, par une sorte d'enjambement de strophe à strophe, la question du vers 11 semble se poursuivre dans le vers 12, que ses brèves et nombreuses évocations et ses coupes multiples rendent haletant, dans une double gradation semblable dans chacun des hémistiches. L'idée de l'éternité est cependant atténuée par un substitut : le voyage, l'espoir que la beauté, qui est si «*fugitive*» à Paris, se déploierait librement sous d'autres cieux. Mais, à l'élan d'«*Ailleurs*», succèdent la fatigue de «*bien loin d'ici*» (souvenir du voyage à La Réunion?), le regret de «*trop tard*», le désespoir de «*jamais*», mot qui fut d'ailleurs souligné (mis en italiques dans le texte original). Le poète se voit irrémédiablement soumis aux deux limitations de l'être humain : l'espace et le temps.

Les deux derniers vers donnent à la rencontre le sens d'une véritable rencontre amoureuse. Les deux protagonistes y sont montrés comme étant faits l'un pour l'autre. Cette réciprocité est mise en scène par le jeu des symétries syntaxiques : dans chaque vers, les deux hémistiches égaux sont prosodiquement parallèles, comme sont irrémédiablement parallèles les deux voies sur lesquelles sont engagés les deux protagonistes.

Au vers 13, la forte coupe entre «*j'ignore où tu fuis*» et «*tu ne sais où je vais*», le chiasme «*j'-tu*» - «*tu-je*», prouvent l'existence à la fois d'une affinité particulière entre le poète et la passante, et d'une ignorance mutuelle, d'un éloignement inéluctable, marquent la divergence tragique de leurs itinéraires. Le dernier vers exprime, dans une invocation, la certitude de la perte, par le poète, de l'occasion d'une rencontre amoureuse exceptionnelle avec la femme qui lui était destinée, avec laquelle il aurait connu cette fusion des corps et des âmes qui serait le vrai amour, tous deux en ayant eu la révélation simultanée. Le jeu de l'anaphore «*Ô toi que j'...*» - «*Ô toi qui...*» et celui des pronoms personnels, l'égalité des deux hémistiches, renforcent cette affirmation d'une réciprocité, d'un destin commun aux deux acteurs de ce petit drame. Le conditionnel passé deuxième forme, «*que j'eusse aimé*», rappelle ce qui n'a pas eu lieu dans le passé, marque la complaisance dans la supposition d'une relation amoureuse alors que le poète n'a aucune chance de retrouver cette femme, souligne le regret qu'il a de sa malchance. Mais, avec «*ô toi qui le savais*», est célébrée la prescience supérieure de la femme à qui, cependant, sa supériorité même, et les mœurs du temps, qui lui interdisent toute initiative, empêchent d'aller contre ce destin malheureux. Cette chute du sonnet est une réussite remarquable.

S'il emprunta la forme du sonnet, Baudelaire la modifia. En effet, il respecta la structure binaire du poème, mais, dans les quatrains, utilisa deux systèmes de rimes au lieu d'un, et fit déborder le thème qu'ils explorent sur le premier hémistiche du premier vers du premier tercet, au lieu de l'interrompre à la rupture conventionnelle entre quatrains et tercets. De plus, un distique en rimes plates est situé à la fin du poème alors qu'il se trouve normalement au début du premier tercet. Par ailleurs, les nombreux enjambements participent de cette dérégularisation de la forme poétique classique du sonnet. On peut considérer que le bouleversement de la forme fait écho au bouleversement du poète.

Dans «*À une passante*», Baudelaire, à partir d'un fait d'apparence banale, en exploitant le thème conventionnel de la brève et unique rencontre entre un homme et une femme, ralentit et développa l'émotion fulgurante qu'il avait ressentie, éternisa ce moment éphémère, construisit dans l'imaginaire, sur la base d'un seul bref regard échangé, le mythe d'un amour partagé, la possibilité de contact de deux âmes, qui, douées d'affinités électives, auraient pu s'unir, mais sont restées séparées.

Pourtant, s'il fut séduit par la vision d'une inconnue à l'élégance aristocratique, dont il fit l'incarnation de son idéal féminin, il suggéra aussi l'ambivalence de la Femme à la fois attirante et intimidante sinon effrayante du fait de sa grande beauté et de la cruauté qu'elle semble pouvoir exercer. Et cela d'autant plus que l'homme qui tombe sous son charme est dépeint comme un être hypersensible, dépressif, en proie au «spleen», se complaisant dans le malheur, qui ressent la rue, la foule comme une agression, qui, à la vue de la passante, se conduit comme un personnage assez grotesque, d'où sa perception de la rencontre avec elle, devenue une allégorie de l'inaccessible idéal, comme un événement quasi surnaturel, sa sorte de terreur sacrée devant une divinité aux pouvoirs quelque peu maléfiques.

On peut donc trouver que le poème, loin de n'être qu'une anecdote réaliste, répond à une intention philosophique : ce bonheur irrémédiablement manqué au moment même où il paraissait possible impliquerait la conception d'un amour idéalisé, hors de portée, impossible, et donc nécessairement douloureux et même tragique, confirmant le pessimisme de Baudelaire. Il considérait le beau comme

«quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose de vague, laissant carrière à la conjecture [...] À ce point je ne conçois guère [...] un type de beauté où il n'y ait du malheur. 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 - soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluyente, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du beau [...] Et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique) le malheur» ("Fusées").

Le poème parut le 15 octobre 1860, dans "L'artiste". Puis, en 1861, il figura dans la seconde édition des "*Fleurs du mal*", dans la partie intitulée "*Tableaux parisiens*", où il avait la quatre-vingt-troisième place.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)