



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2009

Le Désir de peindre. Une poétique en acte

Fröhlicher, P

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-35732>

Journal Article

Originally published at:

Fröhlicher, P (2009). Le Désir de peindre. Une poétique en acte. *L'Année Baudelaire*, (11-12):31-47.

Peter Fröhlicher

Le Désir de peindre.
Une poétique en acte

Peu nombreux sont les *Petits Poèmes en prose* dont la dimension méta-poétique soit signalée déjà par le titre : *Le Désir de peindre* évoque, par le biais d'une métaphore picturale topique, le problème de la représentation qui sous-tend l'écriture du poème. L'objet de cette « peinture » est une belle femme « apparue si rarement » et qui a « disparu ». Sa description, qui se fait pour ainsi dire à coups d'essai, thématise la recherche de l'expression juste et montre *in actu* l'élaboration du texte littéraire. Dans cette perspective, *Le Désir de peindre* se présente comme un texte fondamental pour l'analyse de l'esthétique baudelairienne. Il est d'autant plus étonnant que ce poème ait suscité peu de commentaires. Si tant est qu'ils le mentionnent, les livres récents consacrés au recueil des *Petits Poèmes en prose* se limitent à quelques brèves notes. Faut-il attribuer cette réticence au fait que ce poème démuné d'ancrage temporel et spatial qui n'est ni un récit, ni un dialogue, ni une description comparable avec celle de *La Belle Dorothee*, ni même une auto-analyse à la manière du *Confiteur de l'artiste* puisse passer, à la rigueur, comme *hapax* dans l'ensemble du *Spleen de Paris* ? Dans le cadre de cette contribution, nous essaierons de montrer que *Le Désir de peindre* peut être lu comme un manifeste poétique qui en se référant à un romantisme désormais passé propose une nouvelle esthétique de l'art pour l'art.

Le début et la fin sont noués par des correspondances syntaxiques, lexicales et figuratives qui produisent un effet de clôture. Chacun des deux versets limite pose une espèce de norme avec laquelle contrastent respectivement l'artiste-poète et la femme aimée. Les deux apparaissent comme des personnages d'exception, placés sous l'enseigne du paradoxe. Les liens

LE DÉSIR DE PEINDRE

- [1] Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire !
- [2] Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu !
- [3] Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.
- [4] Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaïennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée !
- [5] Dans son petit front habitent la volonté tenace et l'amour de la proie. Cependant, au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible, éclate, avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse, qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclore dans un terrain volcanique.
- [6] Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard.

(OCI, 340.)

entre les versets limite vont bien au-delà de la « logique dissertatoire » que Pierre Brunel croit pouvoir y constater¹. Ils configurent un véritable cadre qui délimite de manière précise l'univers poétique où se situent l'artiste et la femme et qui thématise la différence entre l'extérieur et l'intérieur, le monde comme il va et le domaine de l'art. Dans les versets encadrés, le je poétique élabore le « portrait » de la femme, réalisant le projet annoncé dans le titre, *Le Désir de peindre*. L'expression figurative du désir – « Je brûle de peindre » (v. 2) – renvoie au début du processus artistique. Tout se passe comme si le poète s'apprêtait à écrire le texte que le lecteur va lire. Ainsi, le je poétique cherche-t-il à représenter la femme « apparue si rarement » et qui « a disparu » depuis longtemps. La figure fugitive prend corps à travers la description qui se fait au présent et qui, dès le début, met en évidence son caractère exceptionnel.

Si le portrait commence bien par un éloge de sa beauté, cet attribut habituel des femmes est éclipsé par sa capacité de créer une surprise : « Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante » (v. 3). Composée de trois groupes syntaxiques, qui croissent à raison d'une syllabe, la phrase se caractérise par une gradation sur les plans formel et sémantique. La reprise sous forme inversée des composantes du premier énoncé – « Elle est belle [...] belle ; elle est [...] » – produit un phonétisme monotone autour du lien, somme toute banal, entre femme et beauté. Ainsi, l'adjectif « surprenante », qui se donne à lire comme un superlatif, produit-il lui-même une surprise ; introduisant un nouveau registre esthétique, il n'a aucun son en commun avec la chaîne articulant femme et beauté et exprime l'idée de surprendre de manière iconique. Faisant écho à la femme qu'il s'agit de peindre, le poète pratique à son tour, comme le montre *in nuce* le début du portrait, une esthétique de la surprise, qui se manifesterà dans le choix des comparants.

Ces images relèvent de différentes catégories – céleste ou chthonienne, stellaire ou végétale. Elles sont sous-tendues, aux versets 3 et 4, par le contraste entre lumière et obscurité. L'identification des yeux avec « deux antres où scintille vaguement le mystère », synthétise ces deux pôles de la luminosité en une configuration durative et latente, tandis que la suite de la phrase – « son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion

1. Pierre Brunel, « *Le Désir de peindre* ou la poétique du désir », *Berenice. Rivista quadrimestrale di letteratura francese*, n. 7, mars 1983, p. 61.

dans les ténèbres » – en exprime l’aspect manifeste et ponctuel, en accord avec le caractère surprenant de la femme.

Lumière et obscurité s’amalgament, au début du verset suivant, dans la figure unitaire, oxymorique, du « soleil noir ». À peine instaurée, cette comparaison est refusée en faveur d’une suite d’images de la lune qui font également l’objet d’une évaluation. Pour rendre compte de la femme aimée, qui, comme la « maudite chère enfant gâtée » dans *Les Bienfaits de la lune* (OC I, 341), semble marquée de la « redoutable influence » de l’astre nocturne, le poète écarte les images idylliques et paisibles qui, comme la « froide mariée » ou la lune visitant les « hommes justes », évoquent l’ordre social ou moral, au profit des figures dynamiques et inquiétantes qui mettent en cause l’ordre cosmique. La lune « suspendue au fond d’une nuit orageuse et bousculée par les nuées » semble perdre son caractère inatteignable évoquant une vision ironique du ciel. Subissant une force adverse encore plus violente que celle des nuées, la lune arrachée du ciel par les sorcières thessaliennes contraste avec les configurations idylliques et se manifeste physiquement, en dansant sur l’herbe, dans le contexte terrestre. Rapporté par Lucain dans *La Pharsale*, cet épisode, qui est une mise en scène mythologique de l’éclipse lunaire, narrativise en quelque sorte le contraste entre lumière et obscurité dont le « soleil noir », lié traditionnellement à la « hantise de l’obscurcissement du soleil »², propose une image synthétique³.

2. Claude Pichois, Michel Brix, *Dictionnaire Nerval*, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 438.

3. Dans *La Pharsale*, les sorcières thessaliennes, se révoltant contre les lois cosmiques, ralentissent le mouvement des astres, et leurs enchantements font descendre la lune sur la terre : « abaissée par les incantations, elle souffre des mêmes éclipses [que le soleil] jusqu’à ce qu’approchée du sol, elle jette son écume sur les herbes où elle se pose. » (Lucain, *La Guerre civile [La Pharsale]*, trad. Abel Bourgeroy et Max Ponchont, Les Belles Lettres, 1974, t. II, p. 26.) Si Baudelaire fait « danser » la lune sur « l’herbe terrifiée », il semble réinterpréter le mythe, en se fondant peut-être sur une interprétation « forte » de la figure de l’écume, comme si celle-ci ne se référerait pas seulement aux « travaux » (*labores*) de la lune, mais aussi, à la manière d’une hypallage, au sol où elle se pose. Qu’il s’agisse d’une modification intentionnelle ou non, Baudelaire se réfère à cet épisode d’une manière quasi identique dans la « Lettre à Jules Janin », évoquant Lucain et ses « sorcières thessaliennes, qui font danser la Lune sur l’herbe des plaines désolées » (OC II, 236). Quant à la figure de l’herbe, elle n’a plus, chez Baudelaire, la même signification que dans le texte de Lucain, où l’écume lunaire versée *in herbas* est censée en enrichir les vertus

Ainsi, l'élaboration du portrait va de pair avec une réflexion sur un des procédés fondamentaux de la construction poétique, c'est-à-dire la recherche de l'image adéquate. Des traces de cette recherche se trouvent à plusieurs endroits du poème. D'abord le poète exprime un doute à propos de la figure oxymorique : « Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur ». Puis, dans la phrase suivante, il déclare sa préférence pour l'astre nocturne : « Mais elle fait plus volontiers penser à la lune ». Finalement, l'instauration d'une relation de similitude se trouve thématisée à la fin du verset 5 : « le rire d'une grande bouche [...] fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclose dans un terrain volcanique ». Dans ces trois passages, qui évoquent la question de la responsabilité discursive, se révèle *in actu*, et c'est là notre thèse, l'évolution d'une poétique.

En écartant la métaphore du « soleil noir », le poète émet un jugement sur le caractère plus ou moins adéquat de la similitude et se présente comme seul responsable de la création esthétique. L'image alternative de la lune est en quelque sorte imposée par la figure qu'il s'agit de « peindre » : c'est la femme qui « fait [...] penser à la lune », mais comme le signale l'expression « plus volontiers », le *je* poétique intervient toujours comme instance d'évaluation. Il n'en va pas de même de l'image située à la fin du verset 5. Suggérée par le personnage féminin, la similitude établie, à travers l'expression « faire rêver à », entre le « rire d'une grande bouche » et le « miracle d'une superbe fleur », ne fait plus l'objet d'un commentaire. Le poète s'éclipse en tant qu'instance critique et se

magiques. C'est dans cette perspective que Pierre Bayle commente ce passage qu'il cite en note en version latine : « C'étoit une opinion fort générale parmi [les gentils], que les éclipses de Lune procedoient de la vertu magique de certaines paroles, par lesquelles on arrachoit la Lune du Ciel, & on l'attiroit vers la terre [*Et patitur cantu tantos depressa labores, Donec suppositas propior despumet in herbas*], pour la contraindre de jeter de l'écume sur les herbes, qui en suite devenoient plus propres aux sortilèges des Enchanteurs. » (*Pensées diverses sur la comète*, Rotterdam, Reiner Leers, 1683, p. 251-252).

Selon le mythe, la pratique des sorcières a donc une visée utilitaire, l'augmentation du pouvoir magique ; Baudelaire, en revanche, l'associe à une figure esthétique, à savoir la danse. Dans l'univers imaginaire des *Petits Poèmes en prose*, la lune dansant sur l'herbe apparaît comme une image complémentaire de celle qui noue le « soleil » et « l'herbe » dans *Le Tir et le cimetière* : « le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction » (OC I, 351).

confond avec tous ceux qui subissent les charmes de cette femme – réelle ou peinte : c'est que les destinataires de ce portrait littéraire sont censés faire eux aussi l'expérience de la rêverie qu'elle suscite.

Précédés de l'article déterminé, les différents avatars de la lune rappellent des références culturelles ou littéraires connues. En revanche, le « miracle d'une superbe fleur éclore dans un terrain volcanique », correspond à une image inédite⁴. Faisant partie, il est vrai, du répertoire lyrique le plus traditionnel, la fleur, ici éclore dans un terrain infertile, se présente alors comme une figure impossible dans le monde référentiel. On n'est pas loin des *Illuminations*; le poème *Barbare*, par exemple, met en scène des « fleurs arctiques » dont le *je* lyrique rimbaldien prend soin de préciser qu'« elles n'existent pas ! »⁵. Que la fleur soit projetée dans un espace arctique ou volcanique, la même stratégie préside aux deux images. Elle consiste à marquer, à travers l'articulation de figures renvoyant à des scénarios différents, l'opposition fondamentale entre monde référentiel et univers poétique. Cette émancipation du poème par rapport à la représentation mimétique d'une réalité connue correspond bien au principe de la limite, manifesté dans les versets initial et terminal, qui sépare le domaine de l'art de celui de la vie commune. Inscrite dans la sphère du « miracle », la « superbe fleur » déjoue d'emblée toute approche cognitive et s'impose par son évidence poétique. La rêverie créant cette fleur impossible marque une étape décisive de la trajectoire du poète-peintre. Ne s'interrogeant plus sur le caractère adéquat ou non de l'image métaphorique, le poète – et avec lui le lecteur – participe pleinement, en tant que sujet de la rêverie, à l'expérience esthétique.

Dernière des images décrivant la femme, la configuration qui associe le « rire d'une grande bouche » au « miracle d'une superbe fleur » renvoie presque terme à terme à celle du verset 3. Dans les deux passages, un organe sensoriel de la femme est la source d'une communication non-verbale : au rapport entre les « yeux » et le « regard » (v. 3) correspond celui qui relie la « bouche » et le « rire » (v. 5). Cette homologie des termes topiques ne trouve pas d'équivalence dans l'image métaphorique

4. C'est nous qui soulignons.

5. Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Classiques Garnier, 1991, p. 292. Dans *Barbare*, on trouve également une figure féminine associée à des « volcans et des grottes ».

respective : si, au verset 3, les yeux sont comparés à des antres et le regard à un éclair, la partie du corps et la figure de communication du verset 5 forment un seul syntagme – « le rire d'une grande bouche » –, auquel fait pendant un comparant complexe, c'est-à-dire la « superbe fleur éclose dans le terrain volcanique ». Le mode de la rêverie va donc de pair avec la création d'une image synthétique.

Le « terrain volcanique », qui résulte d'une éjection de l'intérieur de la terre, fait pendant à l'antre, susceptible de donner accès à l'univers chthonien⁶. Chaque figure géologique se noue à une notion renvoyant au registre herméneutique, respectivement le « mystère » et le « miracle ». À l'espace souterrain creux se substitue, dans la syntagmatique du poème, la surface formée de matériau chthonien, de sorte qu'on passe du « mystère » au « miracle », comme si un contenu essentiel, d'abord présent sous une forme latente, se révélait de manière spontanée et inattendue. Ainsi se manifeste le caractère surprenant de la figure féminine et du discours poétique dont elle est l'objet. Car le « miracle » n'est-il pas la forme suprême de la surprise ?

Les rapports entre les deux images se doublent d'échos phoniques. Désignant un processus inchoatif, le participe « éclose » et le verbe « éclate » comportent le même groupe de sons *écl-*. Ce couplage sémantique et phonique fait pendant au rapport entre les mots « éclair » et « explosion » au verset 3, fondé sur la reprise de l'aspect inchoatif et une suite phonique similaire, *écl-* et *expl-*, soulignant les correspondances systématiques des deux versets. Un de ces rapports porte sur les énoncés comportant des verbes avec la même racine, inspirer et aspirer. La phrase « tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond » (verset 3) anticipe la mise en pratique de la capacité inspiratrice dans « le rire d'une grande bouche » qui fait rêver à la fleur miraculeuse (verset 5). L'éclat du rire est précédé du processus inversé : « des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible ». Par rapport à cette physiologie respiratoire qui unit les narines et la bouche, on serait tenté de dire que la femme transmue à travers son *pneuma* des catégories abstraites – « l'inconnu et l'impossible »

6. Mentionnons, à titre d'exemple le rapport entre grotte et volcan dans l'œuvre de Nerval, où, selon Jean-Pierre Richard, « la rêverie volcanique rejoint la rêverie spéléologique » (« Géographie magique de Nerval », dans *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955, p. 33).

– en une rêverie, faisant apparaître une image inédite. La femme se présente ainsi comme le lieu d'une conversion miraculeuse, éminemment poétique, puisqu'elle assume, en le perfectionnant, le rôle de l'artiste qui, au verset 3, part des catégories abstraites – « nocturne et profond » – pour les transformer, rhétoriquement, en des images comme celle des « antres ».

La notion de miracle à propos de la fleur pourrait susciter une surprise au deuxième degré : après les images célestes au verset 4, le lecteur ne s'étonne-t-il pas de se trouver face à un « miracle » somme toute modeste, en comparaison avec l'épisode des sorcières qui réussissent à faire descendre la lune sur terre ? Cette impression se justifie d'autant plus que ce sortilège est traité, dans la tradition chrétienne des premiers siècles, précisément comme un miracle. Saint Augustin, dans *La Cité de Dieu*, s'interroge sur la nature des miracles, établissant une distinction très nette entre les miracles chrétiens et les miracles païens (« *miracula deorum gentilium* »).

[Les miracles païens ne sont] pour la plupart que de vaines apparences et de trompeuses illusions, comme, par exemple, quand il s'agit de faire descendre la lune, afin, dit le poète Lucain, qu'elle répande de plus près son écume sur les herbes. Et s'il est quelques-uns de ces prodiges qui semblent égaler ceux qu'accomplissent les serviteurs de Dieu, la diversité de leurs fins, qui sert à les distinguer les uns des autres, fait assez voir que les nôtres sont incomparablement plus excellents⁷.

Si l'exploit des sorcières thessaliennes correspond, dans la tradition chrétienne, au faux miracle par antonomase, l'image de la lune dansant sur l'herbe au verset 4 est susceptible d'assumer un rôle analogue par rapport au *vrai* « miracle » de la fleur. Il va de soi que Baudelaire n'oppose pas au sortilège un miracle évangélique, mais bien une configuration proprement poétique, renvoyant à une rêverie qui, loin d'impliquer un croire religieux, se présente comme l'état du sujet esthétique.

7. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, trad. Émile Saisset, X, 16, Charpentier, 1855, t. II, p. 217.

Le problème de signification que posent les images écartées n'a pas seulement un aspect intratextuel. Inscrit dans une construction hypothétique irréaliste, le « soleil noir » est comme biffé au moment même de son énonciation, mais déploie ses valeurs sémantiques et poétiques *ex negativo* dans le rapport avec les images retenues. Ainsi le soleil noir, une des « images prégnantes du romantisme »⁸, fait sens à partir des associations qu'il évoque. En effet, la stratégie baudelairienne consistant à écarter cet oxymore qui apparaît chez maints écrivains, de Restif de La Bretonne à Gautier⁹, invite à s'interroger sur son statut dans une perspective intertextuelle. Selon Pierre Brunel, le soleil noir, dont Baudelaire « use volontairement ici comme d'un cliché » serait « venu de Jean-Paul Richter ou de Nodier »¹⁰. Nous rapprocherions cette figure plus volontiers de Nerval, en pensant moins à l'auteur des *Chimères* ou du *Voyage en Orient*, où le soleil noir est associé à la mélancolie du sujet poétique, qu'au traducteur des poèmes de Heinrich Heine. C'est dans un texte du recueil *La Mer du Nord* (*Die Nordsee*) que cet oxymore assume la même fonction que chez Baudelaire, dans la mesure où il est censé rendre compte du caractère à la fois ténébreux et bénéfique d'une belle femme. Quand on compare « Le Désir de peindre » avec la traduction nervalienne du poème de Heine, intitulé « Un naufragé » (« Der Schiffbrüchige »), l'image du soleil noir n'est qu'un élément parmi d'autres qui invitent à un rapprochement. Comme dans le texte de Baudelaire, le *je* lyrique chez Heine évoque la femme sur le mode mnémotecnique. Son portrait commence par la reprise, liée à une gradation, de l'adjectif « belle ». Par la suite, on trouve les mêmes comparants de la femme, notamment la « nuit » et, nous l'avons dit, le « soleil noir » qui « vers[e] » au *je* poétique des valeurs euphorisantes.

Il est dans le Nord une femme belle, royalement belle ; une voluptueuse robe blanche entoure sa frêle taille de cyprès ; les boucles noires de ses cheveux, s'échappant comme une nuit bienheureuse

8. L'expression est de Claude Pichois (OC I, 1342).

9. Claude Pichois, Michel Brix, *op. cit.*, p. 438-439. Voir également l'étude de Ralph Häfner, « Images of the Black Sun. Notes on the Relationship Between Heinrich Heine and Gérard de Nerval », *Revue de littérature comparée*, 2006, p. 285-298.

10. Pierre Brunel, *art. cit.*, p. 56.

de sa tête couronnée de tresses, s'enroulent capricieusement autour de son doux et pâle visage, et dans son doux et pâle visage, grand et puissant, rayonne son œil, semblable à un soleil noir.

Noir soleil, combien de fois tu m'as versé les flammes dévorantes de l'enthousiasme, et combien de fois ne suis-je pas resté chancelant sous l'ivresse de cette boisson ! Mais alors un sourire d'une douceur enfantine voltigeait autour des lèvres fièrement arquées, et ces lèvres fièrement arquées exhalaient des mots gracieux comme le clair de lune et suaves comme l'haleine de la rose¹¹.

Se révèlent comparables également les configurations finales des deux portraits qui associent la bouche avec une figure de communication et une image florale. Si chez Heine les « lèvres fièrement arquées » forment un « sourire » et « exhal[ent] des mots gracieux », le passage de Baudelaire où « éclate, avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche », se présente comme une intensification des mêmes composantes. Ceci est vrai aussi pour l'image de la fleur : avec le caractère suave et aérien de « l'haleine de la rose » contraste, chez Baudelaire, « la superbe fleur éclore dans un terrain volcanique ». Il manque, dans *Un naufragé*, la correction des comparants, fondamentale dans *Le Désir de peindre*. Or, ce procédé rhétorique caractérise le poème *Le Port (Im Hafen)*, qui brosse également le portrait d'une belle femme. Pourtant, chez Baudelaire, sur des comparants célestes, la correction a ici comme objet une image florale :

Oh ! que tu es belle, bien-aimée ! Tu es comme une rose ! non comme la rose de Schiraz, la maîtresse du rossignol chanté par Hafiz, non comme la rose de Sâron, la sainte et rougissante fleur célébrée par les prophètes : tu ressembles à la rose du Rathskeller de Brême. C'est la rose des roses ; plus elle vieillit, plus elle fleurit délicieusement [...]¹².

Subvertissant le régime du temps, cette rose a visiblement un caractère paradoxal, voire miraculeux, à l'instar de la fleur dans *Le Désir de peindre*. Ce qui rapproche également les deux poèmes c'est qu'ils com-

11. Heinrich Heine, *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, herausgegeben von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975, t. I,1, p. 507.

12. *Ibid.*, p. 509-510.

mençant par un renvoi au topos du *Beatus ille*. La formule classique dans le texte Heine « Heureux l'homme qui [...] » est systématiquement modalisée par Baudelaire : « Malheureux peut-être l'homme [...] que [...] ».

Comment interpréter ces correspondances intertextuelles ? Commençons par une remarque philologique. Du recueil de Heine, paru en 1825-1826, Nerval propose, en 1848, une douzaine de poèmes en traduction, dont *Un naufragé* et *Le Port*, dans la *Revue des deux mondes*¹³ et, en 1861, il fait paraître l'ensemble des poèmes du recueil sous forme de livre. Rien n'empêcherait donc de considérer les poèmes de Heine, dont Baudelaire a pu lire, dès 1848, la version nervalienne en prose, comme des « sources » possibles du *Désir de peindre*, paru en 1863 dans la *Revue nationale et étrangère*¹⁴. Nous privilégions, toutefois, une perspective intertextuelle proprement poétique. De toute évidence, *Le Désir de peindre* fait allusion à un ensemble de figures topiques du romantisme des premières décennies du siècle que la traduction nervalienne du recueil *Die Nordsee* redéploie de manière condensée pour les lecteurs français des années 60. Que Baudelaire apprécie, comme il ressort notamment de la « Lettre à Jules Janin » (OC II, 231 *sqq.*), le poète allemand, n'exclut pas qu'il transforme et utilise à d'autres fins des éléments de ses textes.

L'éloge de la beauté dans *Un naufragé* – « une femme belle, royalement belle » – prend chez Baudelaire des nuances à la fois quantitatives et qualitatives, la phrase « Elle est belle, et plus que belle, elle est surprenante » devenant le point de départ de l'esthétique de la surprise qui caractérise l'ensemble du poème. Les images florales, l'astre nocturne sous la forme idyllique du « clair de lune » et surtout le « soleil noir » constituent le matériau poétique dont Baudelaire se sert pour élaborer un poème novateur. Chez Heine, la figure du « soleil noir », placée en position finale de verset et reprise au début du verset suivant, articule, à la manière d'une charnière, les deux parties du portrait¹⁵ et synthétise posi-

13. Nerval, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1989, p. 1127. De *La Mer du Nord*, il existe une traduction partielle par le marquis de Lagrange, publiée en 1834 (*ibid.*, p. 1888).

14. Le poème paraît dans le numéro du 10 octobre 1863.

15. De même, dans *El Desdichado*, la figure oxymorique synthétise, à la fin du premier quatrain, le discours du *je* lyrique sur sa propre identité et se présente comme une « pointe » rhétorique.

tivement l'identité de la femme et ses effets sur le *je* poétique. En revanche, Baudelaire met en question l'efficacité rhétorique de cet oxymore désormais bien connu qu'il finit par écarter, à l'instar des avatars paisibles de la lune. Ce refus correspond à un acte poétique significatif ; en évoquant un ensemble de figures topiques d'un romantisme désormais passé, le poète met en évidence la spécificité d'une écriture à la fois critique et poétique qui semble se chercher et se construire sous les yeux du lecteur.

En l'absence de tout événement comique susceptible de le motiver, le rire de la femme se rattache, nous l'avons dit, au fait qu'elle aspire « l'inconnu et l'impossible ». Seule énonciation produite par la femme qui, par ailleurs, n'est jamais définie par la parole, le rire semble exprimer de manière synthétique l'être de cette figure complexe. Si on peut être tenté, comme Pierre Brunel dans l'article cité, d'attribuer à cette figure au visage bipartite, comparée à une lune à la fois « vaincue et révoltée », le rire satanique que Baudelaire définit, dans *De l'essence du rire*, comme « l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire » (OC II, 534), rien n'exclut d'y voir le reflet d'autres formes du rire baudelairien¹⁶. Ainsi, le rapport que le poème établit entre le rire et la respiration de même que l'image de la « fleur éclore » à laquelle ce rire fait rêver, se retrouvent dans le rire des enfants qui, exprimant « la joie de respirer, la joie de s'ouvrir », est comparé dans l'essai à un « épanouissement de fleur » (OC II, 534). Ce côté innocent réapparaît dans la forme la plus complexe du rire que Baudelaire analyse à la fin de son essai. Il s'agit du « rire causé par le grotesque » qui est lié explicitement à la « création ». Motivé par ce qui est en dehors du « code du sens commun » (OC II, 535), il s'accorde avec le rire de celle qui aspire à « l'inconnu et l'impossible ». Signe de la

16. Dans sa lecture du poème *Le Désir de peindre*, Jean-Luc Nancy s'interdit d'emblée toute référence à la théorie baudelairienne du rire : « As is well known, Baudelaire had his own theory on laughter ; but I will not attempt to discuss it here, for the poem itself cannot be framed even by this theory » (« Wild Laughter in the Throat of Death », *Modern Language Notes*, 1987, p. 721). En effet, un texte littéraire ne saurait être *encadré* ou enfermé dans un système théorique, mais il nous paraît plus utile, dans un premier temps, de *comparer* le poème avec un essai du même auteur, que de le rapprocher, comme le fait Nancy, des positions de Kant, Hegel, Nietzsche ou Bataille.

supériorité de l'homme sur la nature, ce rire a en soi « quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique des mœurs. Il y a entre ces deux rires [...] la même différence qu'entre l'école littéraire intéressée et l'école de l'art pour l'art » (OC II, 543). Faisant rêver à une fleur miraculeuse qui apparaît comme l'expression d'une nouvelle poétique, le « rire d'une grande bouche » pourrait donc bien symboliser cette conception d'un art désintéressé à laquelle Baudelaire fait allusion dans son essai.

Que le rire et la configuration de la fleur qui en naît renvoient à des contenus essentiels de l'esthétique baudelairienne est suggéré aussi par le rapprochement avec la lettre à Arsène Houssaye qui figure comme préface du recueil. S'inspirant du modèle d'Aloysius Bertrand, le poète se propose « d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne. » Ce « désir de peindre » du préfacier vise, comme le montre le passage suivant, un but, la prose poétique, qui s'exprime par une tournure analogue à celle du poème.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

(OC I, 275.)

Celle qui « fait rêver au miracle d'une superbe fleur » n'évoquerait-elle pas le « miracle » rêvé, d'après le texte liminaire, par le poète et ses confrères ? Si l'on admet une telle lecture, le portrait de la femme acquiert une dimension poétique supplémentaire. Figurant, après les comparants écartés, la nouvelle poétique de la rêverie, la configuration nouant le rire et la fleur miraculeuse semble correspondre à la réalisation du projet qui sous-tend le recueil dans son ensemble, ce qui confère au *Désir de peindre* un statut exemplaire parmi les *Petits Poèmes en prose*.

Pour compléter l'analyse de la dimension métapoétique de ce poème, revenons au problème de la représentation picturale évoqué par le titre. *Le Désir de peindre* suggère-t-il une conception de la poésie s'inspi-

rant de l'*ut pictura poesis* comme *La Belle Dorothee*, texte du même recueil mettant également en scène une belle femme ? Selon Yves Bonnefoy, ce poème témoignerait du « désir, pour une fois, de peindre ainsi », c'est-à-dire, célébrant « une visualité pure » à la manière d'un Fromentin : dans ce « "tableau" [qui] montre ce qui est, [qui] ne semble montrer rien de plus », la femme apparaîtrait comme « l'allégorie d'une peinture qui ne serait que l'exercice des sens »¹⁷. Dans *Le Désir de peindre*, les éléments proprement visuels, comme les contrastes entre lumière et obscurité ou entre couleurs – dans la « bouche rouge et blanche » – jouent sans doute un rôle important. De plus, la manière dont cet « artiste » met en pratique son « désir de peindre » peut évoquer un contexte pictural (ce qui nous a amené à employer, dans notre analyse, des termes comme « image », « portrait » ou « cadre »). Cependant, à la différence de *La Belle Dorothee* qui décrit la promenade d'une beauté noire dans un espace exotique, *Le Désir de peindre*, démunie d'un scénario homogène, évoque la figure féminine à travers une succession de comparants qui ne sauraient s'inscrire dans une configuration visuelle cohérente et dont certains sont proposés à titre hypothétique et refusés. Inutile de préciser que ce procédé de comparaison et d'évaluation critique est foncièrement littéraire et ne saurait se réaliser par des moyens plastiques ou picturaux.

Dans cette perspective, les allusions au domaine de la peinture, loin d'apparaître comme un modèle pour le poète, servent plutôt à marquer la différence entre les deux *sister arts*, en montrant les vertus du langage poétique. Nouant le problème de la représentation inhérent au « désir de peindre » à une réflexion sur l'instauration des similitudes et à une rhétorique de la correction, ce poème met en valeur la spécificité d'une esthétique proprement verbale et littéraire. Si *La Belle Dorothee* peut être lue, selon la proposition de Bonnefoy, comme une allégorie de la peinture¹⁸, la femme évoquée dans *Le Désir de peindre* devient à la fin du texte, comme le suggèrent les valeurs esthétiques qu'assument le rire et la fleur,

17. Yves Bonnefoy, « *La Belle Dorothee* ou Poésie et Peinture », dans *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, p. 16. À propos de l'interprétation allégorique de ce poème, voir aussi Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 384-391.

18. Pour ce qui concerne le statut de l'allégorie dans les *Petits Poèmes en prose*, on se référera à l'étude de Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 55-59 *et passim*.

une figure allégorique de la poésie¹⁹. Une telle lecture semble, à première vue, difficile à concilier avec la fin du poème. Car la femme qui fait rêver, au verset 5, à la fleur miraculeuse, apparaît, au verset final, comme témoin – ou peut-être même comme cause – de la mort de l'artiste. Que la réalisation du projet artistique aille de pair avec l'anéantissement du poète peut produire un effet de surprise.

Selon la norme posée dans la première partie du verset 6, le désir vise, en règle générale, la conjonction avec un objet. Cependant, le désir qui anime l'artiste a comme but la destruction du sujet. De même que les corrections d'images au verset 4, la configuration finale met en question l'ordre établi en inversant le rapport traditionnel entre les sexes ; l'artiste se soumet à la femme, qui se voit attribuer une position dominante – correspondant à sa « volonté tenace et l'amour de la proie ». La soumission souhaitée, ne témoignerait-elle pas d'un rapport de fidélité, « jusqu'à la mort », par rapport aux valeurs représentées par la figure féminine ? En effet, les deux attitudes que met en contraste le verset final correspondent à l'expression respectivement d'un rapport intéressé et d'un rapport désintéressé du sujet à l'objet. S'opposant à la possession physique, le « désir de mourir lentement sous son regard », qui apparaît comme une sorte de renoncement à soi, est apte à figurer la forme suprême du désintéressement. On retrouve ainsi le principe baudelairien de l'art pour l'art, que nous venons d'évoquer au sujet du rire. Loin d'être incompatible avec le rire évoquant la fleur miraculeuse, la mort lente sous le regard de cette femme manifesterait donc l'adhésion inconditionnelle à la poétique qu'elle incarne.

Répondant au désir qui déchire, connoté positivement au verset initial, le désir de mourir qui évoque une destruction plus radicale marque l'aboutissement d'une transformation de l'artiste, dont il s'agit de déterminer le sens. Rappelons que le déchirement – *Zerrissenheit* – est un trait

19. S'inspirant sans doute de l'image – écartée – du soleil noir, Pascal Maillard voit dans cette figure une « femme réelle peut-être, mais assurément et avant tout [une] allégorie de la mélancolie » (Pascal Maillard, « Transfiguration esthétique et objet plastique dans *Le Spleen de Paris*. Baudelaire ou le désir de peindre », dans *De l'objet à l'œuvre* [actes du colloque des 25-27 avril 1996], textes réunis par Gisèle Séginger, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 105).

