

« A une Passante » de Baudelaire : une traque impossible

NDIAYE Bara* 

Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal
bara3.ndiaye@ucad.edu.sn

Reçu: 13/11/2023,

Accepté: 31/12/2023,

Publié: 31/12/2023

" A une Passante " By Baudelaire : An Impossible Pursuit

ABSTRACT: *The representation of the city since Baudelaire is the poet of the " Tableaux Parisiens (Paintings Parisians)" who becomes poet-journalist-solitary at the corner of the streets, will give a certain vitality to the aesthetics of waiting since the rendering is an association between reality and reality. Imaginary giving meaning to what Butor calls "the imaginary Museum". Sartre said of Baudelaire, "he is the man who never forgets himself". He will therefore always find the means to rethink his being, say, and say again what he dreams of instead of what he lives. In other words, the "Parisianness" of Parisian paintings is indisputable... but the challenge is to achieve a representation of "the encounter"; "from love at first sight" that materializes this desire to "drink the deep immensity..." beyond the "morbid miasma" (Elevation). We will realize, in this reflection that the encounter slips towards a hunt for the impossible born of a flirtation of a "fleeting beauty" endowed with an exceptional power of rebirth.*

KEYWORDS : Waiting, Encounter, Anguish, Love, Beauty, Flash

RÉSUMÉ : *La représentation de la ville puisque Baudelaire est le poète des « Tableaux Parisiens » qui devient poète-journaliste-solitaire au coin des rues, donnera une certaine vitalité à l'esthétique de l'attente puisque le rendu est une association entre le réel et l'imaginaire donnant sens à ce que Butor appelle « le Musée imaginaire ». Sartre disait de Baudelaire que « c'est l'homme qui ne s'oublie jamais ». Il trouvera donc, toujours, les moyens pour repenser son être et dire et redire ce dont il rêve à la place de ce qu'il vit. Autrement dit, la « parisianité » des tableaux parisiens est incontestable... mais le vrai pari, c'est d'aboutir à une représentation de « la rencontre » ; « du coup de foudre » que matérialise cette volonté de « boire l'immensité profonde... » au-delà des « miasmes morbides » (Elévation). On se rendra bien compte, dans cette réflexion, que la rencontre glisse vers une traque de l'impossible née d'une drague d'une « fugitive beauté » dotée d'un exceptionnel pouvoir de renaissance.*

MOTS-CLÉS : Attente, Rencontre, Angoisse, Amour, Beauté, Eclair

* Auteur correspondant : NDIAYE Bara, bara3.ndiaye@ucad.edu.sn

INTRODUCTION

« *Surprendre l'événement* », « *traquer l'impossible* » font penser à deux actions aptes à inscrire la représentation dans une double perspective : « cri d'alarme » et « exercice de style ». Cette double perspective reste valable pour servir de socle à un propos qui se penche sur un personnage qui est à la fois sujet et objet dans une scène de la vie quotidienne qui rappelle à l'humain ce que peut être sa solitude au cœur de « *la foule* » (Baudelaire, 1869 :)¹. « *A une passante* » (Baudelaire, 1857 : 68)² en donne une illustration qui nous servira de motif pour interroger un texte, *les fleurs du mal*, qui, d'un certain point de vue, doit son succès à l'exercice du style qu'à une juxtaposition de thèmes qui ne manquent pourtant pas de teneur. Située dans la deuxième section du recueil, « *les Tableaux parisiens* », cette pièce renouvelle une pratique qui a pourtant marqué l'histoire de la poésie. Le thème de la rencontre amoureuse. Dans une rue parisienne bondée de monde, le poète découvre, comme dans une apparition, une femme qu'il va aimer comme source de vie. Nous ne faisons pas allusion au coup de foudre si nous nous en limitons au sens premier du terme. D'apparence, le coup de foudre reste un phénomène contenu par une métaphore qui emprunte ses outils à l'électricité. Une vive tension donne naissance à une forte attraction qui disparaît aussitôt au profit de l'émotion et de la passion. S'en suit alors un amour fou si l'on s'en tient aux délires et amours folles que recompose Danielle Moreau (Moreau, 2016)³ qui a fini par démontrer que le hasard, en matière d'amour-passion, fait, assez souvent, bien les choses. Dans un tel cas, la réciprocité est actée. Nous nous rappelons de *Phèdre* qui, sans aucune intention de se déculpabiliser, souligne, tacitement, le croisement des regards dans sa rencontre avec Hyppolyte : « *je le vis. Je rougis à sa vue* ». Or, chez Baudelaire, dans la pièce qui nous concerne, au titre d'ailleurs révélateur de mouvements denses et intenses puisque la *Passante* est représentée comme la fugitive (Proust, 1986)⁴ qui s'échappe sans se faire du souci du regard passionné qui la fixe pour toujours sans jamais pouvoir la posséder. Voilà pourquoi, dans notre propos, la locution reste valable même s'il faut admettre que ses connotations vont évoluer dans un sens phénoménologique si tant est que l'événement qui provoque le coup de foudre n'est vécu que d'un côté. Dans cette évolution, le phénomène devient une traque puisqu'il est question de saisir au vol une occasion pouvant aboutir au coup de foudre pour en faire une virtualité qui n'a rien à envier au factuel. Ce qui ne surprend guère chez Baudelaire pour qui, l'essentiel est dans la chose quêtée et non dans son acquisition⁵. Homme « énigmatique » (Baudelaire, op.cit. : XX)⁶. Cet homme, la plume à la main, est, en permanence, à la quête du Salut. Tout est prétexte chez lui pour vivre son idéal et transformer ses rêves les plus puissants en réalité. C'est la raison pour laquelle, un tableau conventionnel peut l'émouvoir tout autant qu'une « *Charogne* » (Baudelaire, op.cit. : XX)⁷ en décomposition encore que dans les « *Tableaux parisiens* », ce sont les mœurs et le quotidien d'une ville qui sont passés au peigne fin. Et l'on s'approche de notre problématique puisque l'écriture est inscrite dans une aventure qui doit faire de la ville un motif et une source d'inspiration devant permettre à la plume d'informer sur l'état d'âme d'un homme qui attend et qui espère sans jamais perdre de vue son projet majeur qui reste, inévitablement, un projet esthétique. S'il est vrai que « *les plus désespérés sont les chants les plus beaux* », ne devrait-on pas admettre que le cri d'alarme du poète est révélateur de son angoisse tout autant que sa puissance à mener à la paix de l'âme et à la

¹Titre d'un poème de Charles Baudelaire in « *Le Spleen de Paris* », in Œuvres complètes, p. 171. Pour nos références et citations, nous renvoyons à l'édition suivante : O.C : Baudelaire : Œuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980.

²« *A une passante* », Les fleurs du Mal, O.C., p. 68.

³Danielle Moreau, *Drôles d'endroits pour un coup de foudre*, Paris, Michel Lafon, 2016.

⁴Marcel Proust, *La Fugitive, A la recherche du temps perdu, Œuvres complètes*, Tome 6, Paris, Classiques Garnier, 2017.

⁵ Nous faisons allusion à « *la Mort des Amants* », (*Tableaux parisiens, les fleurs du mal*, O.C., p. 94) poème dans lequel Baudelaire imagine un *monde idéal* qui serait l'inverse du *monde réel*.

⁶ « *Au Lecteur* », « *Le Spleen de Paris* », O. C., p.XX

⁷« *Une charogne* », les fleurs du mal, O. C., p. XX

sérénité du cœur ? La beauté, « fugitive », quelle qu'elle soit, ne peut-elle pas être assimilée à l'espoir autant qu'au désespoir puisque l'écriture, robuste, aura permis de fixer l'éternité dans l'instant ? Ainsi, nous touchons à un moment fort de la problématique de la représentation au XIX^e. Si la beauté doit naître du désespoir, nous sommes en droit de nous poser la question de savoir ce qui fonde la beauté. Est – ce le fond ? Est – ce la forme ? De telles interrogations inspirent des réponses relatives au caractère divin et sacré de l'art qui engendre, dans le romantisme, deux phénomènes qui ont leur raison d'être mais qui sont tout à fait antinomiques ; nous voulons parler du Messianisme et de la théorie de « l'art pour l'art ». Seulement, cet espace est si étroit que nous ne nous engouffrons pas dans cette brèche. Nous resterons chez Baudelaire pour interroger notre support réduit à un prétexte pour évaluer le coup de foudre qui fonde l'espoir né de la beauté et de la sublimation de la femme. Après quoi, nous nous pencherons sur le texte pour y voir clair du point de vue esthétique encore que pour notre poète, père de la Modernité, écrire, c'est inscrire le langage et les ressources de la langue dans une nouvelle aventure pour l'oubli de soi.

I – Entre traque et fascination :

La notion de traque, si nous l'acceptons comme une situation de vive tension, un contexte à partir duquel on cherche appui pour évoluer en s'échappant d'une position figée vers une autre, certainement meilleure, nous admettons qu'elle permet de découvrir, chez Baudelaire, une dimension philosophique. C'est vrai que dans la production littéraire et artistique se promènent les imaginaires. Mais il arrive que la vérité s'impose pour laisser paraître l'être dans ce qu'il peut avoir comme intime conviction. Écoutons Baudelaire dans « *les fenêtres* » (Baudelaire, 1869 :)⁸:

« Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? »

Si au début du poème la représentation est picturale avec beaucoup d'emphases et d'adjectifs qui font voir la fenêtre prise sous des angles différents, le deuxième paragraphe et la chute du poème invitent à la réflexion. En empruntant à l'anecdote ses ressources, le poète redevient le guetteur, le traqueur qui se met au coin des rues pour surprendre des fresques et les fixer pour en faire la matière première de son texte. Comme au cinéma, il fait un gros plan qui représente la ville avant de resserrer l'objectif sur lui qui perçoit la femme en la situant entre réalité et fiction. C'est là que la perception nous intéresse puisqu'elle aboutit à un dialogue qui permet au poète de rafraîchir sa conception de l'art et de la poésie. En vouvoyant le lecteur, il en fait un appui pour lancer un faux dialogue puisqu'il est porté par des interrogations oratoires qui ont tout l'air d'affirmations-observations informant sur l'essentiel : « *Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?* »

⁸ « *Les fenêtres* », « Le Spleen de Paris », O.C., p. XX

Cela veut dire que Baudelaire ne manque pas d'horizon d'attente qui fonde ses attractions. L'attente est donc assimilée à un point de départ qui devrait aider l'homme à retrouver la quiétude de l'âme. « Aider à vivre » est une attitude qui rappelle celle des philosophes qui ont toujours considéré leur activité comme un art de vivre. C'est pourquoi cette pièce, « *les fenêtres* », a ceci de semblable à « *une passante* ». Dans les deux poèmes, il est question de femme. Dans les deux poèmes, la femme représentée n'existe que pour incarner le désir qui reste désir puisque rien n'est acquis auprès d'elle. Elle incarne les reliefs de l'attente qui, désormais, inscrit le texte dans la perspective d'une quête. Tout devient rêve. Tout devient quêtes et conquêtes même s'il est vrai qu'à l'étape actuelle de la réflexion, aucun exploit ne peut être validé. Lisons le texte :

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.

Un décor est planté. Comme dans les « fenêtres », la rue reste l'enveloppe qui contient le monde qui bouge et qui s'agite d'autant que les hurlements contribuent à faire penser beaucoup plus à l'ivresse et à la démesure qu'à la sérénité d'un tissu social. Ce qui est ensorcelant dans ces vers, c'est le caractère fugace et funeste du décor absolument repoussant. Pour représenter ce contraste puisque tout le monde ne participe pas à la fête, le poète fait intervenir le hiatus (« la rue assourdissante autour de moi hurlait ») comme pour préparer son entrée dans cette scène de la vie quotidienne :

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

Le contraste est net entre l'ambiance des environs qui n'enchantent guère le poète et la découverte de la passante qui enchante un peu trop ce dernier. Se comparant à « un extravagant » parce qu'il est entouré d'extravagants, le poète trouve une délectation dans la contemplation d'un être dont l'aperçu fonctionne comme une œuvre d'art en réalité. La femme n'existe que pour disparaître aussitôt. Cela permet au poète de fixer cet instant pour ensuite en jouir intensément. C'est tout ce que Baudelaire attend de l'œuvre d'art. Pour lui, ce qui compte, c'est l'effet qu'exerce le tableau contemplé sur le contemplateur. Il invite au plaisir ; à la joie. Le Salon de 1859 en témoigne (Baudelaire, 1859 :)⁹:

« L'artiste qui a produit cela peut se dire un homme heureux, et heureux aussi se dira celui qui pourra tous les jours en rassasier son regard. L'esprit s'y enfonce avec une lente et gourmande volupté, comme dans le ciel, dans l'horizon de la mer, dans les yeux pleins de pensées, dans une tendance féconde et grosse de rêverie. »

La répétition de l'adjectif « heureux » a ainsi pour fonction de mettre en place un trait d'union entre le producteur d'art et son consommateur. Le plaisir est partagé. Il a tout l'air d'une délivrance pour l'artiste qui enfante, celui d'un charme pour l'amateur d'art qui découvre une oasis où tout est beau, où l'esprit se délecte de choses agréables à la vue et aux autres sens. Ce qui met en relief le rôle que joue le regard. Il devient la passerelle qui permet à l'esprit de se déambuler.

Comme un embrayeur, il se fait le levier qui rend possible l'envol si cher à Baudelaire. L'envol, dans cette perspective, prend la valeur d'une pénétration d'une très grande intensité, comme le prouve l'hyperbole qui caractérise l'emploi du verbe « enfonce ». Le vide se métamorphose pour devenir de la

⁹ « *Salons de 1859* », O.C., p. 761

matière qui invite à une longue et délicieuse dégustation. Seulement, Baudelaire voudrait que cette dégustation fût éternelle et sans fin comme en témoignent les épithètes « lentes » et « gourmandes » qui informent sur une incontestable extase et sur une errance de l'âme et de toutes les pensées. On découvre, dès lors, la cohésion et la constance de l'inspiration de cet homme. On sent la même source et les mêmes préoccupations de ce dernier, qu'il soit poète, intellectuel, critique d'art, critique musical ou critique littéraire.

D'ailleurs, nous retrouvons dans les mots « volupté », « heureux », une liaison nette avec les derniers vers de « *Élévation* » (Baudelaire, op.cit., : 08)¹⁰ qui reviennent sur les aspirations du poète :

« Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élaner vers les champs lumineux et sereins ;

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Qui planent sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes ! »

Ce n'est point par hasard que ce poème se situe entre « *Correspondances* »¹¹ et « *L'albatros* »¹² puisque « *Élévation* » est aussi, à force d'attente restée attente, une volonté de fuir « *les miasmes morbides* » qui représentent toute chose matérielle qui ne peut fournir du bonheur au poète. Alors, l'aventurier, dans une synesthésie entre les eaux (« étangs », « mers », « nageurs », « espaces limpides » ...), le feu (« soleil », « feu clair »), la terre (« vallées », « montagnes », « bois » se créent des associations pour jumeler des espaces pour se donner des chances de séjourner là où tout est « *luxe, calme et volupté* ». Une telle aspiration peut être assimilée à la traque de Baudelaire qui attend de l'art, quelle que soit sa forme d'expression, la réalisation de l'être et l'oubli de soi.

II – Pour l'oubli de soi :

La réalisation de l'être et l'oubli de soi s'accomplissent, à priori, dans le poème que nous interrogeons. Ce qui est tout à fait logique dès lors que tout l'être est absorbé par la traque de l'impossible. Mais l'instant aura duré un instant tellement bref qu'on peut avoir du mal à le percevoir. « Un éclair... puis la Nuit ! » Légitimement, et c'est là tout le génie de Baudelaire qui n'oublie jamais son projet qui est véritablement un projet esthétique, qu'on peut situer la traque et la dépression de ce dernier sans lesquelles ce poème perd sa quintessence. C'est vrai que l'éclair et la nuit sont chargés d'une intensité majuscule ; mais cette intensité va atteindre son paroxysme avec une ponctuation fortement bien marquée.

Située entre suspensions et exclamation, très expressive, la ponctuation dit ce que le langage ne peut dire. Cet échec du langage est lié à l'expression de l'inexprimable contenue dans la chute du poème qui taille une place de choix à l'interrogation oratoire. « Ne te reverrai-je plus que dans l'éternité » renouvelle et confirme la *traque* devenue *attente* puisqu'il y a espoir et espérance qui situent la vraie rencontre ailleurs ; certainement, là où « tout est luxe, calme et volupté ». En attendant, on admet la tyrannie du temps qui agit pour faire obstacle au bonheur. Mais il ne fera pas trop souffrir le poète puisqu'il sublime les désastres du temps qui s'oppose à la rencontre ; à la conquête de gloire. Cette sublimation s'accorde à merveille avec la

¹⁰ « *Élévation* », O.C., p. 08.

¹¹ « *Correspondances* », Ibid.

¹² « *L'Albatros* », Ibid.

réflexion de Liane Mozère (Mozère, 2004)¹³ qui se penche sur « le souci de soi » chez Foucault ; valable chez Baudelaire :

« Prendre son plaisir n'est jamais se laisser aller à ses appétits comme le fait Diogène, mais se maîtriser, appréhender le besoin, lui laisser l'espace nécessaire qui lui permette de se déployer avant d'être satisfait. C'est le besoin qui doit réguler le plaisir et il ne doit être assouvi qu'après une suspension, seule à même de conjurer l'intempérance qui signerait un manque de maîtrise de soi. Cette « culture de soi » organise une pratique de l'art de l'existence qui suppose une véritable conversion à soi (M. FOUCAULT, *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984, p. 90.) que l'on ne peut atteindre qu'au terme d'un travail où la pratique d'exercices permet de « se commander à soi-même », de maintenir un « empire » sur ses plaisirs (M. FOUCAULT, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 74-75.). La morale qui sous-tend un tel usage des plaisirs s'inscrit dans ce que Foucault appelle les « arts de l'existence » définis comme « des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et répondent à certains critères de style » (M. FOUCAULT, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.) »

Les « arts de l'existence ». Voilà où s'accrochent les soupapes dans l'architecture des Ecrits baudelairiens qui en réalité se parlent, tant la correspondance est nette entre *les fleurs du mal* et « *les curiosités esthétiques* ». Et l'on comprend dès lors tout l'intérêt que Baudelaire accorde à *Edgar Poe* puisque que les propos qu'il lui inspire permettent de noter et de faire la distinction entre art et vérité. Il est écrit dans ce sens : « L'Intellect pur vise à la Vérité, le Goût nous montre la Beauté, et le Sens moral nous enseigne le Devoir » (Baudelaire, O.C : 575)¹⁴.

Le Devoir. L'essentiel consiste alors à rendre possible l'oubli des dures réalités de la vie qui devient l'ultime mot d'ordre que le poète, traducteur de Poe, admirateur de Wagner et de Delacroix, se fixe à lui-même. Il aime la drogue et les femmes, la musique et le spectacle, le paysage, les fleurs, bref toutes les choses muettes et parlantes. Car, le seul objectif qui vaille pour lui, est de trouver la clef qui mène au rêve et au calme, à la vraie vie.

Vivre n'est cependant pas possible. Pour vivre, il faudrait se démarquer de toutes les pesanteurs et de toutes les contingences pour, dans la solitude absolue, se réaliser. Au contact de ce qui l'attire, et qu'il aime à la folie, il oublie les soucis et les regrets. Il a l'impression d'une grande découverte que l'on peut ainsi assimiler à un âge d'or perdu dont on est à la recherche. Découvrant et possédant de nouveau cet âge d'or, l'être tout entier est rempli d'une grande émotion :

« L'émotion que procure la beauté, particulièrement la beauté naturelle, ainsi que la fascination que produit l'art sur les hommes, ont cependant un point commun essentiel qui explique aussi pourquoi elles furent ainsi souvent confondues ; elles signent une relation unique de l'homme à une émotion et un plaisir contemplatif qui lui permettent de sortir de la dimension horizontale dans laquelle il se trouve ordinairement. » (BRETIN, 2004 : 300).¹⁵

L'art permet de régler un contentieux que l'homme entretient avec lui-même. Il n'est plus question d'objectivité mais bien au contraire, de subjectivité. On assiste à une sorte de frémissement qui éloigne l'homme des soucis et de la monotonie de la vie quotidienne. L'on retrouve une quiétude intérieure,

¹³ Liane Mozère, « Le « souci de soi » chez Foucault et le souci dans une éthique politique du care. », *Le Portique* [En ligne], 13-14 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007,

<http://journals.openedition.org/leportique/623> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.623>

¹⁴ « *Notes nouvelles sur Edgar Poe* » parue en 1857 comme préface « Aux nouvelles histoires extraordinaires », O.C., p. 575.

¹⁵ BRETIN Marie-Line (2004), *Cours de philosophie*, Paris, Vuibert, p. 300.

signe d'une réconciliation entre l'être et lui – même, entre l'être et son âme. C'est pourquoi, la force que l'art exerce sur l'être humain est inexplicable.

Elle sort de l'ordinaire pour prendre la forme d'un mystère. Et jamais, les mots ne seront investis de pouvoir pour le dire et nommer ce qui rappelle à l'homme sa nature et qui l'éloigne des vicissitudes de la vie. Ce qui fait de l'art une grâce. Car, seul l'homme a la possibilité, au contact de l'art, de sentir et de jouir. L'animal ne dispose pas de ce privilège. Et pourtant, il est gratuit le bonheur que procure l'art qui a pour auteur l'humain et cet autre art qui a pour auteur Dieu.

Rappelons, dans ce sens, le refus de Victor Hugo qui, dans « *Demain dès l'aube* », se refuse de contempler « *l'or du soir qui tombe* ». Et toutes les métaphores de la langue française ne suffiront pas pour faire le portrait de l'astre divin et communiquer le sentiment qui résulte de la vue qui excite son admiration. Si Hugo s'impose ce refus, c'est pour ne pas jouir des merveilles qui l'encerclent. L'anniversaire de la mort de sa fille ne doit laisser aucune place au plaisir. C'est là une privation qui participe à l'épreuve si rude à laquelle se soumet Hugo pour communier avec l'être aimé perdu. Car, cette émotion et ce plaisir qu'offre l'art sont plus forts que l'homme. Il les subit tout en restant très motivé d'autant que la fin justifie les moyens, si nous nous fions à Kant qui valide ce point de vue dans la *critique de la faculté de juger* :

« *Que mon jugement, sur un objet que je déclare agréable, exprime un intérêt pour celui – ci, cela est clair par le simple fait qu'il suscite par la sensation un désir pour les objets semblables. Par conséquent, la satisfaction ne suppose pas seulement le simple jugement sur l'objet, mais encore la relation de l'existence de cet objet à mon état, dans la mesure où je suis affecté par un tel objet. C'est pourquoi on ne dit pas seulement de ce qui est agréable : cela plaît, mais aussi : cela fait plaisir* ». (Ibid :302)¹⁶

La force de l'art est extraordinaire. « *Cela plaît* » est une chose. « *Cela fait plaisir* » en est une autre plus dense et plus expressive. La première est une appréciation, la seconde une confiance. Elle révèle une action produite par l'objet, une action qui agit sur le sujet qui observe. Faire plaisir pourrait signifier subir une forte action qui conduit à la satisfaction et à l'enthousiasme. L'émotion, dans ce cas, est à son comble. Mais, dans cette affaire, qu'est – ce – qui émeut ? Cette interrogation inspire plusieurs réponses différentes mais toutes, autant qu'elles sont, bien fondées. Car, dans un cadre global relatif au romantisme, l'on retient une divergence dans les approches que les uns et les autres ont d'une telle sensation, d'une telle émotion qui est au cœur de ce mouvement comme le soutient Claude Millet : « *L'art et la littérature romantiques se définissent eux – mêmes comme expression et communication de l'émotion* » (MILLET, 1994 : 232)¹⁷.

Il n'est plus question d'imitation comme dans les siècles précédents. Il est désormais question d'expression. Dorénavant, tout se joue dans les profondeurs du Moi, à en croire Victor Hugo qui, à ce propos, fait de la poésie ce qu'il y a « *d'intime en tout* » (Hugo, *préface Odes et ballades*) et même Chopin qui n'attribue aucun thème précis à ces Préludes et Etudes (Esthétique romantique, op.cit)¹⁸. Et, c'est là un procédé que l'on retrouve chez Delacroix pour qui « *la peinture n'a pas toujours besoin d'un sujet* » (Ibid)¹⁹.

Pour Baudelaire, l'essentiel est qu'elle arrive à exprimer « *l'invisible, l'impalpable, le rêve, les nerfs, l'âme* » (Baudelaire, O.C. : 744)²⁰. Subséquemment, prennent naissance toutes les divergences dont on parlait tantôt. Ouvrons une parenthèse pour rappeler seulement deux conceptions, dans cette perspective, qui vont marquer le XIX^e siècle. La première est celle de P.S. Ballanche qui, anticipant d'un an sur les

¹⁶ Ibid., P.302

¹⁷ MILLET Claude, *L'esthétique romantique*, une Anthologie, Paris, Pocket, 1994, p. 32.

¹⁸ *Esthétique romantique*, op.cit., p.32

¹⁹ Ibid., P.302

²⁰ « *Salon de 1859* », O.C., p. 744.

préoccupations de Chateaubriand, en 1801, appelait le monde des arts et des lettres à représenter « *le génie du christianisme* ». Au carrefour qui unit le XVIII^e et le XIX^e siècle, Ballanche ne reconnaît aucune jonction entre l'émotion de l'artiste producteur et celle de celui qui consomme ce produit.

Car, pour lui, ce qui émeut en vérité, ce n'est point le don du producteur mais plutôt la force de la chose représentée. S'il puise son sujet, par exemple, dans la nature, ce qui émeut, c'est la franchise de l'imitation qui sera le signe d'une bonne compréhension et d'une excellente représentation de l'objet imité :

« *L'imitation de la nature produit le beau idéal. La faculté d'apercevoir dans la nature ce qui doit entrer dans la composition du beau idéal s'appelle génie ou talent. La faculté de sentir ce que la nature a de beau, avant de l'imiter, cette faculté qui précède l'observation qui est la cause motrice du génie, et qui devient habitude d'être ému par le beau est précisément cette puissance du sentiment (...). Le sentiment, parvenu à un certain point d'énergie et d'exaltation devient enthousiasme. Les beaux – arts ont ensuite créé une nouvelle faculté, qui fait que nous apercevons jusqu' à quel point l'artiste s'est approché de la perfection idéale dans l'imitation de la nature. Cette faculté a pris un tel empire sur la manière d'être, de sentir, de juger, que nous sommes souvent aussi émus, quelques fois même plus, par l'imitation de la nature, que par la nature elle – même (...). Celui qui admire les chefs – d'œuvre et l'art, il les admire parce qu'une prompt perception lui démontre la vérité de l'imitation, et qu'il sent au – dedans de lui – même que c'est bien ainsi qu'il a vu la nature. » (Esthétique romantique, op.cit., : 238)²¹.*

CONCLUSION

Finalement, pour dire d'un artiste qu'il est talentueux, il faudrait qu'il disposât d'un minutieux coup d'œil qui sera à l'origine d'une bonne sélection des éléments puisés dans le vaste dictionnaire de la nature pour nourrir la création artistique. Dans une sorte de réseaux et de synesthésies, l'artiste fait évoluer les choses de l'examen de la nature à l'enthousiasme qui témoigne d'un sentiment profond chez lui. Et tout est concentré au sein de celui – ci. Il ne communique plus la tension intérieure qu'il déclenche chez l'autre, il transmet une représentation qui se veut fidèle et authentique, parfaite. De ce point de vue, « *A une passante* » reste un bel exemple qui, non seulement situe le poète entre traque et espérance, mais associe des contrastes qui rejettent le monde du dehors pour ensuite faire triompher le monde du dedans. Retrouvant un état second, ivre et « crispé » buvant « *l'immensité profonde* », le poète devient le maître de son art. Orfèvre de la langue et habité par les muses, le poète situe la création au bord de la perfection qui devient critère d'appréciation et qui donne à l'œuvre toute sa valeur. C'est de là que va surgir l'émotion du lecteur ou du spectateur de l'œuvre. Il n'est plus question d'une émotion qu'on transmet mais d'une attention qu'on réveille pour émouvoir et séduire.

Voilà qui fonde toutes leurs motivations et tous les horizons d'attente dans la mesure où une telle quête de perfection éloigne du monde des hommes. Désormais ne compte que le rêve. L'on quitte les choses en tant que forme physique pour évoluer dans un espace où l'invisible et l'impalpable règnent en maître. Regarder les choses, c'est finir par ne plus les voir. Le visible n'est qu'une porte d'entrée qui mène ailleurs. Loin. Bien loin. Dans l'acte de contemplation, l'amateur voyage au contact de l'objet contemplé qui le mène à une destination qui a pour nom extase. Paradoxalement, dans les tableaux et fresques qui attirent Baudelaire, nous notons le mal, le désespoir et la tyrannie humaine. Mais, puisque le mal ne doit guère triompher, le poète transforme l'existence en attente de lendemains meilleurs encore qu'il reste celui qui, « en des jours impies » (Hugo), vient préparer des lendemains meilleurs. Voilà pourquoi, faisant de la rencontre amoureuse un coup de foudre virtuel, Baudelaire situe le texte au-delà de l'amour au profit de la Passion qui permet à l'être de se réaliser. Cette perspective n'est pas d'ailleurs très loin

²¹ Esthétique romantique, op.cit., p.238.

de celle de Stendhal qui, à propos de coup de foudre et de la passion amoureuse qui ont servi, pendant très longtemps de matière première à la littérature, préfère parler de « *crystallisation du sentiment amoureux* » au détriment de la consécration d'une métaphore électrique qui ne peut jouir du privilège consistant à transformer l'être aimé spontanément en muse salvatrice. Le Meilleur est donc le rêve ; dans l'impossible. Quand Baudelaire traque l'impossible, il saisit au vol tout ce qui lui traverse l'esprit. C'est là que gît le secret de la gloire justifiant l'élection de la consécration en pièce maîtresse qui situe la *Passante* aux abords des mines de Salzbourg devenue plus qu'un phénomène zoologique puisque le sel généré, à l'image de la Passante qui passe, est tout simplement éblouissant. Baudelaire aurait aimé cette mine dès lors que :

« *On jette dans les profondeurs abandonnées de ma mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes ; les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants* ». (Stendhal, 1857, p. 5)²².

Bibliographie :

- BAUDELAIRE Charles (1980), *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- BRETIN Marie-Line (2004), *Cours de philosophie*, Paris, Vuibert
- MILLET Claude (1994), *L'esthétique romantique*, une Anthologie, Paris, Pocket.
- MOREAU Danielle (2016), *Drôles d'endroits pour un coup de foudre*, Paris, Michel Lafon.
- MOZERE Liane, « *Le « souci de soi » chez Foucault et le souci dans une éthique politique du care.* », *Le Portique* [En ligne], 13-14 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007,
- <http://journals.openedition.org/leportique/623> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.623>
- PROUST Marcel (2017), *La Fugitive, A la recherche du temps perdu, Œuvres complètes*, Tome 6, Paris, Classiques Garnier.
- STENDHAL (1857), *De l'Amour*, Paris, Michel Lévy Frères.

Biographie de l'auteur

Bara NDIAYE

Enseignant – chercheur à la faculté des Sciences et technologies de l'Education et la Formation (FASTEF) de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar / SENEGAL

Docteur Bara Ndiaye est enseignant chercheur à la Faculté des Sciences et Technologies de l'Education et la Formation (FASTEF) de l'université Cheikh Anta Diop de Dakar. Il est auteur d'une thèse unique de doctorat portant sur « la problématique de la représentation dans les écrits sur l'art de Baudelaire et dans l'œuvre picturale d'Eugène Delacroix ». Professeur de français à la base, enseignant dans les lycées du Sénégal avant d'être formateur de formateur, il est aussi expert de la Fédération Internationale des professeurs de français (FIPF). En 2022, il a publié un ouvrage à Harmattan ; *Enseigner la poésie au lycée*.

Actuellement, il travaille sur les interactions entre peinture, écriture et musique d'un côté et de l'autre sur la classe inversée et les humanités numériques.

²² Stendhal, *De l'Amour*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.