HAL open science

L'impuissant, la putain et la triste beauté Sur un sonnet énigme des Fleurs du Mal

Benoît Cornulier (de)

To cite this version:

Benoît Cornulier (de). L'impuissant, la putain et la triste beauté Sur un sonnet énigme des Fleurs du Mal. 2022. hal-03687962

HAL Id: hal-03687962

https://hal.science/hal-03687962v1

Preprint submitted on 3 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'impuissant, la putain et la triste beauté
Sur un sonnet énigme des *Fleurs du Mal*

Benoît de Cornulier

Résumé. Le sonnet « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive », sordide en première apparence, paraît curieusement incohérent, au point qu'on a pu supposer qu'il résultait du collage de deux quatrains et de tercets indépendants… On a surtout cherché dans la vie de l'auteur l'identité des deux femmes qui y sont évoquées. Proposition de lecture dans le cadre du recueil des *Fleurs du Mal.*

1. UNE RIME SINGULIERE

Le sonnet des *Fleurs du Mal* « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive » est étrange à plusieurs égards[1]. On y remarque une « extraordinaire » « rupture entre les quatrains et les tercets », qui, suggèrent les éditeurs de *L'Atelier de Baudelaire*[2], pourraient correspondre à « deux fragments d'origine différente » que l'artiste aurait réunis en un sonnet (Graham Robb avait déjà formulé le même soupçon en 1993)[3] ; s'y ajoute, du premier au second tercet, une rupture logique moins souvent signalée, mais non moins surprenante : une cause y est présentée comme postérieure à son propre effet ; et, cerise sur ce gâteau, une discordance rimique unique dans le recueil entre deux mots-rimes, « corps » et « effort », dont un seul se termine par l'une des lettres « s », « x » ou « z ». Cela fait beaucoup pour quatorze vers[4].

Cette dernière irrégularité « métrique » paraît aujourd'hui, si tant est qu'on l'aperçoive, tout à fait anodine : elle ne viole, dans son principe que la convention traditionnelle, purement graphique, selon laquelle deux vers qui riment ensemble sur le papier doivent se terminer par une graphie de consonne équivalente même si elle est muette[5]. Jusque vers les années 1870, les auteurs respectaient plus ou moins bien cette règle générale, certains allant même, en style sérieux (mais exceptionnellement), jusqu'à faire des vers dont un seul se terminait sur le papier par une graphie de consonne (muette) ; ce n'est peut-être pas par hasard que ce soit le cas du « monstre *délicat* » (l'Ennui, le plus immonde de nos vices) rimant avec « houka » à la fin de l'avis du poète au moment même où, en tête des *Fleurs du Mal,* il apostrophe le « lecteur », son « frère »[6]. Mais les délicatesses de ce genre ont peu de chances de nous toucher, nous qui ne sommes plus sensibles, ou seulement même attentifs, aux régularités dont elles jouent. Parfois l'éditeur lui-même vient au-devant de notre indifférence en régularisant l'orthographe du poète – et en dérégularisant sa métrique – sans croire toujours opportun d'en avertir le lecteur. L'édition des *Fleurs du Mal* dans la Pléiade (1975) régularise l'orthographe de toutes les occurrences de la rime « remord(s) = mort », les dérégularisant du même coup[7] ; on ne s'étonne donc pas qu'elle respecte la rime « corps = sans effort », mais elle semble presque s'en excuser en alléguant le caprice d'un érudit (A. Fongaro) qui « *veut* que l'on signale dans ces rimes […] un hapax [cas unique] » ; « s'agit-il au reste de rimes ? », se demande, perplexe, l'éditeur (Cl. Pichois) ; mais, résultat, l'« hapax » du sonnet n'en est plus un dans cette édition de référence.

Une manière de faire disparaître le problème est de dire : Circulez, il n'y a rien à voir, la rime "corps = effort" n'est qu'une coquille. – Mais cette rime décidément singulière a traversé intacte les épreuves de 1857 et 1858 ; et déjà, dans l'édition de 1857, le sonnet « Une nuit… » était la reprise d'un sonnet des années 1840[8]. À son tour

---

[1] Pièce 32 des *Fleurs du Mal* de 1861 (31 en 1857). Version légèrement revue d'une étude rédigée en 2020.

[2] Claude Pichois & Jacques Dupont, 2005, t. 1, p 245.

[3] Selon Graham Robb, (1993, p. 360), « on retrouve dans ce sonnet la division peut-être trop évidente des quatrains et des tercets, qui indique que ceux-ci [les tercets] ont pu appartenir à un autre poème, inachevé ou perdu » ; le sonnet contiendrait « des éléments anachroniques ».

[4] Merci à Marc Dominicy, Steve Murphy, Guy Rosa et François Timmerman pour leurs remarques sur une version antérieure.

[5] Seconde convention de la Fiction graphique (Cornulier, 1995, p. 217).

[6] C'est par une sorte de délicatesse qu'en 1883, dans *Les Poètes maudits,* Verlaine caractérisera la rime « Paresse = caresses » dans les « Chercheuses de poux » de Rimbaud : « Il n'y a pas jusqu'à l'irrégularité de rime de la dernière stance, […], qui n'ajout[e] en légèreté d'esquisse, en tremblé de facture au charme frêle du morceau ».

[7] L'édition de la Pléiade (1975) averti de ces interventions éditoriales dans la notice (p. 819) : « Baudelaire serait parfois tenté de violer la grammaire au profit de la rime […]. Lorsqu'elles existent, il utilise les licences poétiques qui permettent de rimer pour l'œil ; ainsi *remord* pour *remords.* Il nous a été imposé de le faire rimer seulement pour l'oreille ». Un éditeur aveugle ou indifférent à la métrique – en l'occurrence les éditions Gallimard – peut donc adapter la versification d'un artiste même génial à l'usage de lecteurs supposés aussi indifférents que lui. Cela n'est pas sans conséquence sur les analyses des commentateurs qui font confiance à l'édition corrigée ; ainsi, dans son édition des *Fleurs du Mal* en Classiques Bordas, où l'irrégularité rimique « corps = effort » est respectée, B. Buffard-Moret signale parmi divers cas de rime « fausse pour l'œil », non cette irrégularité (dont le poète est responsable), mais celle de la rime « remords = mort » dans l'« Allégorie » (dont il n'est pas responsable).

[8] V. Pichois, 1975, p. 893.

Banville lui-même, métricien scrupuleux, dans l'édition posthume, s'est abstenu d'opérer la correction évidente. L'hypothèse d'une simple coquille implique que, lorsque l'auteur a (scrupuleusement) corrigé la première édition de son recueil, elle lui aurait échappé ; puis que personne ne la lui aurait signalée dans les années suivantes ; et enfin que, lorsqu'il a de nouveau corrigé la seconde édition, elle lui aurait encore échappé ; pourtant, de la première édition à la seconde, il avait pris la peine d'introduire un point d'exclamation après « cruelles » dans le dernier tercet de ce même sonnet et d'y remplacer, au début, la minuscule initiale de « juive » par une majuscule. Or Baudelaire a prouvé, et même déclaré, sa vigilance particulière sur ce point de métrique conventionnelle qu'était la pertinence de « s », « x » ou « z » à la graphie de rime : on sait que, sur une épreuve du « Beau navire » en 1857, il a corrigé la rime « …tu les connaisses = … ta jeunesse », grammaticalement exacte mais métriquement irrégulière, en imposant la graphie « tu connaisse » et en *prescrivant* à son éditeur : « violons la grammaire plutôt que la rime »[9].

La sensibilité particulière à la pertinence graphique de « s, x, z » à la rime était alors liée à la conscience des poètes et métriciens que ces lettres étaient *parfois* une marque du pluriel. Il paraît logique, en conséquence, de s'interroger sur une éventuelle pertinence de cette distinction quantitative dans le cadre du sonnet, ou du moins de ses tercets. L'hypothèse d'une simple coquille implique que, par une malchance ironique, Baudelaire aurait imposé la correction métrique dans les cas elle entraînait une incorrection d'orthographe – « *remord* = mort » – et qu'il s'en serait dispensé juste dans le cas où elle n'impliquait aucun « viol » grammatical, et où, de plus, il pouvait concilier l'orthographe et la métrique « sans le moindre effort », puisqu'il aurait suffi d'ajouter un « s » à « efforts ». D'où le soupçon qu'on peut avoir d'un clin d'œil de l'hypocrite auteur à ses frères lecteurs, et la prudence qui devrait s'imposer aux savants éditeurs avant de « corriger » un poète aussi… délicat.

L'hypothèse d'une coquille étant peu probable, et celle d'une indifférence de l'auteur à ce type d'irrégularité métrique étant contraire à ce qu'on sait de lui, mon propos est ici est d'explorer l'hypothèse d'une faute qui fait sens, comme en ont donné l'exemple Steve Murphy[10], pour qui le poème veut « choquer métriquement et pas seulement moralement », et spécialement Marc Dominicy aux analyses duquel j'emprunterai quelques éléments. Par la même occasion, j'essaierai de rendre plausible l'idée que le sonnet ne résulte pas de la réunion de deux fragments indépendants préexistants.

2. Quatrains sordides ou intriguants ?

> Q1 – Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, / Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu, / Je me pris à songer près de ce corps vendu / A la triste beauté dont mon désir se prive.
>
> Q2 – Je me représentai sa majesté native, / Son regard de vigueur et de grâces armé, / Ses cheveux qui lui font un casque parfumé, / Et dont le souvenir pour l'amour me ravive.

Cela[11] commence par une énorme provocation. Le poète raconte une nuit où, couchant avec une « affreuse » prostituée, et se trouvant comme mort au désir sexuel, pour se « raviv[er] » il se « représent[a] » le corps d'une autre… dont il parle sur un ton de respect et même avec vénération.

La combinaison, à la rime, des idées de « corps vendu » (3e vers) et d'une « juive » peut suggérer une analogie. La « Juive » qui vend son corps (mort), surtout peut-être avec la majuscule ajoutée en 1861, pouvait évoquer la personne qui vendit le Christ à ceux qui le mirent à mort (v. Marc Dominicy, 2009)[12]. Aggravation dans le symbolisme blasphématoire, le mot-rime conclusif de la paire de quatrains, « ravive », appliqué à un « cadavre », complète l'idée de mort par celle de résurrection ; analogie d'autant plus dérangeante qu'elle détourne parodiquement un récit sacré (mort et résurrection de l'homme-Dieu pour le Salut des humains) en aventure individuelle sordide, au moins selon les critères officiels de la poésie littéraire de l'époque. Cette idée appartenait plutôt à un registre satyrique, comme dans la chanson du « Plaisir des dieux » où il est question de faire « bander un mort »[13]. La même idée parodiait parfois la notion chrétienne de *résurrection des morts*, ou *résurrection de la chair,* article de foi des chrétiens proclamé dans le *Credo* et concernant la fin des temps, lorsque au dernier jour tous les morts de tous les temps sortiront de leurs tombeaux pour être jugés ; ainsi, déjà, dans le conte de Boccace où « la résurrection de la chair s'opéra » rapidement chez un ermite lubrique pressé de faire l'amour avec une belle, pieuse et naïve jeune fille[14]. Elle sera suggérée en symbole sous-jacent dans « La Mort des amants » où un ange, entr'ouvrant les portes des divans-tombeaux, viendra « joyeux » « ranimer … les flammes mortes » des amants au rythme claironnant du 5-5[15].

---

[9] Claude Pichois & Jacques Dupont (2005, t. 1, p. 309).

[10] Steve Murphy, 2005/2006, p. 231-251.

[11] « Q1 » et « Q2 » notent ici deux quatrains dont la paire constitue la première des deux parties métriques d'un sonnet français, « T1 » et « T2 » les deux tercets (seconde partie). Chaque quatrain est un *groupe rimique* (constitué de deux modules, distiques), et chaque tercet un *module* dont la paire constitue le groupe rimique conclusif. Sur ces notions de constitution strophique, v. Cornulier (2008).

[12] Marc Dominicy, 2009, p. 42.

[13] Delvau (1864, p. 135), à l'entrée « Faire soixante-neuf », cite ces vers d'une « chanson anonyme moderne », « Plaisir des dieux » : « Soixante-neuf et son vit se redresse ! / Soixante neuf ferait bander un mort ». Elle figure dans le *Parnasse satyrique* de 1864.

[14] « Le Diable en enfer », 10e nouvelle de la 3e Journée du *Décaméron* (Boccace, 1846, trad. par A. Barbier, p. 188). Le Roux (1718, p. 43) définit d'abord *bander* comme « sentir la résurrection de la chair humaine ». L'idée n'était ssans doute pas nouvelle.

[15] Sur cette connotation possible mythe des « derniers temps » par le rythme 5-5, voir Cornulier (2015).

Au passage, la description définie de « la triste beauté dont mon désir se prive » peut paraître un peu bizarre. Elle me donne surtout l'impression d'une énigme.

3. DE LA PROSTITUEE A LA TRISTE BEAUTE

T1 – Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps, / Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses / Déroulé le trésor des profondes caresses,

Coup de théâtre énonciatif à la *bascule* du sonnet, terme de Gendre (1996 :161-2) pour le passage passage du huitain Q-Q au sixain T-T : la fonction normale du mot « car » étant d'introduire une justification énonciative, on pourrait s'attendre à ce que, dans la continuité de la narration, le propos s'adresse au lecteur, mais les mots « *ton* noble corps » révèlent qu'il s'adresse présentement à « *la* triste beauté » dont, quelques vers plus tôt, il était question comme d'une absente. Ce dérapage a tout de même été préparé, d'abord dans le corps même du récit, par l'idée que le sujet se « représent[a] » l'absente ; puis, dans la relative assertive qui clôt les quatrains, par le présent du verbe « ravive » incluant l'instant de la parole à la différence des passés narratifs précédents ; ce passage au présent inclusif correspondait déjà potentiellement au pouvoir du souvenir du sujet qui a réussi à rendre l'absente présente en se la représentant.

Le sujet-poète aggrave son cas : rétroactivement – compte tenu du « car » justificatif –, la triste beauté elle-même doit comprendre avec le lecteur que le sujet a couché, une nuit, avec une autre ; et, pire, que, pour s'exciter à faire l'amour avec cette « affreuse » prostituée, il a essayé de penser à la « triste beauté », à son « regard », et même (avant correction sur épreuve en 1857) à l'« od[eur] » de ses « cheveux »[16]. Le contenu de la justification n'est pas moins violent que l'aveu : il ose prétendre qu'il *aurait* « baisé son noble corps » au lieu de coucher avec l'autre (premier tercet), *si* … En attendant de connaître ses conditions, le lecteur peut être perplexe : pourquoi donc le sujet « se » prive-t-il lui-même de la triste beauté si, pour se « raviver », il a besoin de se la représenter en présence de l'autre ?

On suppose parfois qu'il s'agit en ce tercet de faire l'amour. Mais le verbe « baiser », ambigu, signifie-t-il ici « faire l'amour » ou seulement faire des « baisers » et des « caresses » ? Il est vrai que les caresses « profondes » peuvent faire rêver et que l'atmosphère érotique du poème peut évoquer le sens dit obscène. Mais le ton des *Fleurs du Mal* n'est jamais grossièrement « satyrique » ; surtout, les mots qui suivent corrigent cette suggestion, car baiser un « corps », et non une personne, en *le* caressant d'un bout à l'autre, signifie plutôt le couvrir de baisers que faire l'amour avec elle ; il s'agit donc ici de le « raviver pour l'amour » comme il en était question dans les quatrains pour le cadavre du client. Cette interprétation donne une chance de reconnaître en ce sonnet un texte soigneusement composé, plutôt que la réunion de deux fragments disparates. Dans les tercets comme dans les quatrains, le problème est celui des moyens de réussir l'opération. La symétrie manifeste des deux tercets scande donc (en première apparence) les moyens *différents* de raviver l'un et l'autre des deux partenaires, et le parallélisme logique et formel des deux tercets fait écho au parallélisme initial des deux hémistiches où étaient étendus « un cadavre » et « un cadavre ».

4. NOUVELLE BASCULE MODALE ET POETIQUE

On peut donc s'attendre à apprendre dans les derniers vers les moyens par lesquels la triste beauté pourrait ou aurait pu raviver le sujet. Mais voici la condition du poète :

T2 – Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort / Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles! / Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.

Ô le poète singulier ! La relation conditionnelle[17] d'un tercet à l'autre est inconsistante parce que le conséquent « j'*eusse* baisé… et déroulé… » est antérieur à sa propre condition « [Si]… tu *pouvais* obscurcir… » (avec imparfait modal et non temporel). Cette discordance temporelle et causale surgit donc dans le vers même où dissonne graphiquement la rime « sans effort »[18].

La concordance temporelle et causale serait respectée si le sujet disait : « si tu *avais pu* obscurcir… » ; c'est-à-dire si, dans la continuité du récit devenu aveu, il prétendait se justifier, en disant qu'il aurait suffi, pour qu'il ravive la triste beauté, qu'elle-même, de son côté, cette même « nuit »-là[19], … obscurcisse la splendeur de ses prunelles. Ce marchandage (contre-factuel) peut paraître vulgaire, mais le récit jusque-là ne semblait pas voler bien haut.

---

[16] Baudelaire a substitué sur les épreuves de 1857 « *pour l'amour* me ravive » à « *odorant* me ravive ».

[17] C'est l'interprétation causale de la relation conditionnelle qui rend le non-passé de la cause en T2 incompatible avec le passé de la conséquence en T1.

[18] Pour Marc Dominicy (2009, p. 43), la non-rime de « sans effort » à « corps » mime l'indépendance pragmatique du dernier tercet.

[19] Dominicy souligne que l'indication quelque soir », ne correspondant pas anaphoriquement à la « nuit » (vers 1) avec la prostituée, confirme la discordance.

Or il ne dit pas cela, et, au lieu de cette justification qu'on pouvait croire amorcée en T1, une nouvelle bascule énonciative ouvre en T2 une autre perspective. Il se trouve qu'il existe en français des énoncés de la forme « Si P-imparfait », souvent sous une forme affectivement colorée comme « Ah ! si seulement… ! », qui sont dépourvus du conséquent présent dans une relation conditionnelle complète – disons des *relations conditionnelles avec ellipse du conséquent* – qui malgré leur forme incomplète peuvent suffire à réaliser, sinon un acte de *parole* au sens strict, du moins un acte d'expression ; cet acte est parfois présenté sur un mode exclamatif que peut suggérer dans l'écriture un point d'exclamation[20]. Par exemple, dans un monologue d'une comédie de 1780, un amoureux qui dit (je souligne) : « ah ! *si par ce prétexte je pouvais la voir un moment !* » ; il commente aussitôt : « c'est trop espérer… »[21] ; cet ajout confirme ce que l'ellipse de la condition laissait seulement à deviner : qu'il rêvait de « la voir un moment », mais qu'il doutait que ce rêve puisse se réaliser. Souvent par divers moyens, comme ici par les mots « seulement » et « un moment », ce tour suggère que le locuteur n'aurait pas besoin de grand chose pour être heureux ; on peut dire alors qu'il présente ce qui lui manque comme *minimaliste*.

Plusieurs mots confirment qu'à la toute fin du sonnet « Une nuit… », la conditionnelle « Si quelque soir… » peut acquérir, comme détachée de son conséquent (T1), cette valeur autonome d'énoncé conditionnel incomplet, et ainsi suggérer un désir dont la réalisation paraît au moins douteuse. À la nuance minimaliste contribuent ici le mot « seulement » et les indéfinis singuliers « quelque soir » et « un pleur » : : il manque « seulement » au sujet qu'elle obscurcisse la splendeur de ses prunelles et pour cela il suffirait d'« *un* pleur ». Le minimalisme de ce singulier-là est d'autant plus sensible que le substantif « pleur(s ») » s'employait ordinairement au pluriel ; son emploi singulier était parfois déconseillé[22].

Un raffinement dans le supplice du sujet est que, contrairement aux banales « cruelles » de la poésie galante plaignarde, celle-ci ne se donne même pas la peine de rebuter le sujet, ce que justifie son titre superlatif de « reine des cruelles ». On avait été prévenu dès sa désignation (Q1) que c'est lui-même qui « *se* prive » d'elle. Son malheur aurait-il donc sa source en lui-même ?

Le parallélisme de la condition et du conséquent, scandé par la division en tercets, est soutenu par un parallélisme rimique : la symétrie formelle des tercets en *abb, acc,* est d'autant plus évidente que cette formule rimique (peu « classique »[23]) est renforcée par assonance entre les terminaisons *b* en « esses » dans le premier et *c* en « -elles » dans le second, et, au niveau des hémistiches, par un parallélisme rimique « léonin » au niveau des césures :

Car j'eusse avec **ferveur**	baisé ton noble **corps**…
Si, quelque soir, d'un **pleur**	obtenu sans **effort**

Cette équivalence est d'autant moins négligeable qu'elle concerne les deux débuts de tercet et que la rime problématique de « corps = effort » est leur rime principale ; c'est celle qui apparie les deux tercets, donc le conséquent et sa condition, par un seul mot-rime de l'un à l'autre[24].

Or le parallélisme T1 // T2 est le support d'un contraste qu'il met en valeur : autant la condition (T2) est minimaliste, autant le conséquent (T1) est maximaliste. Leur relation ressemble à une proposition d'échange de bons procédés bizarrement disproportionné. C'est donc dans l'espoir de si peu que l'amant aurait pu donner tant ? L'irrégularité de la rime anormalement singulière – « sans effort<s> » – pointe exactement cet étrange déséquilibre.

Un effet de l'émancipation énonciative de la condition (T2) en expression exclamative du manque est qu'en ces derniers instants du poème, le sujet ne semble plus être en train de faire un récit et de s'excuser ou se justifier d'une infidélité sexuelle. Il apparaît, tout à coup, comme une victime exprimant sa souffrance. Mais pourquoi se plaint-il d'un manque si minime, et cela alors qu'il se prive lui-même de la triste beauté ? et pourquoi voudrait-il qu'elle obscurcisse la splendeur de son regard, alors que, pour se « raviver » auprès d'une affreuse prostituée, il se représentait ce regard ? Le sonnet, amorcé d'une manière provocante et moralement scandaleuse, apparaît à ce stade surtout bizarre, ou mystérieux. Et on pourrait déjà soupçonner que comme dans plusieurs autres du même recueil, la clé du mystère sera livrée dans les tout derniers mots ; ainsi, dans le « Sonnet d'automne », l'identité faustienne du « *bizarre* amant » (je souligne), non déclarée, sera seulement *devinable*, non par celle à laquelle il s'adresse, mais par le seul lecteur, quand le sujet, au dernier mot, l'appellera : « Marguerite ».

---

[20] Une énonciation *exclamative* peut se présenter comme provoquée par ce qu'elle dit ou suggère. Ici, l'accent d'exclamation affecté à l'apostrophe peut colorer affectivement l'acte d'expression entier auquel elle est jointe.

[21] Dans D'Hèle (1780, acte 2, scène 6).

[22] Cet emploi singulier du « pleur » n'est pas unique dans le recueil. Dès la conclusion de l'avis au lecteur, l'œil de l'Ennui est « chargé d'un pleur involontaire », où le singulier suggère qu'il suffit d'une larme pour « charger » l'œil de cet hypocrite. Au début du projet d'épilogue pour l'édition de 1861, le sujet-poète dit que s'il est monté sur la montagne d'où l'on peut contempler toutes les énormités de la ville, ce n'est pas pour « répandre un vain pleur », où l'unicité du « vain pleur », dissonnant avec le mot « répandre », dénonce une posture.

[23] La formule *abb, acc,* n'est pas rare dans les sonnets des *Fleurs du Mal* (douze sur soixante), mais six seulement, dont ceux d' « Une nuit… », sont concordants en tercets (Cornulier, 2004, p. 23-24).

[24] Sur la rime principale dans un groupe rimique, v. Cornulier (2008).

5. LES FEMMES DU SONNET, QUI C'EST ?

Mais enfin, qui sont donc ces deux femmes, l'affreuse prostituée et la triste beauté ? La plupart des annotations d'éditeurs modernes les identifient quasi policièrement et fournissent des fiches de renseignements plus ou moins sûrs ou hypothétiques sur les relations sexuelles que Charles B. aurait pu avoir, ou ne pas avoir, avec l'une et avec l'autre. Le sonnet serait « une des trois pièces *consacrées à Sara* » (Claude Pichois & Jacques Dupont[25]). – « Deux femmes *sont ici en cause* … La première serait Sara… La seconde serait Jeanne… » respectivement rencontrées « avant » et « après le voyage [à l'île Bourbon] » ; « faut-il penser que Baudelaire a renoué avec Sara après le voyage ? » ; Sara était « juive », cela est sûr ; mais était-elle si « affreuse » que ça ? Pourtant elle était « belle au dire de Prarond » (Cl. Pichois[26]). Elle « habitait rue Saint-Antoine », nous renseigne Adam (1961)[27]. Ces considérations et questions sur chacune de ces deux femmes supposées (juive ou pas, beauté ou laideur, adresse, période de sexe avec Charles B. …) n'encouragent pas à s'interroger sur la *composition* d'un sonnet *publié* à destination de lecteurs inconnus et futurs, non censés collecter ces renseignements et ragots. Dans ces conditions, on comprend que certains soient allés jusqu'à imaginer que le sonnet avait pu être « composé » par réunion de deux morceaux. Un morceau de sonnet par femme.

Sans exclure a priori que ces curiosités, parfois, puissent aider à l'interprétation plutôt que la fourvoyer, on peut envisager les choses dans une autre perspective et sans prendre la peine de fouiller dans la vie sexuelle du poète. Il existe un être qui, à la différence de « Sara » et de « Jeanne », n'est pas nommé dans les notes des éditeurs, mais l'est dans le texte du poème : la beauté. En effet le groupe nominal « la triste beauté dont mon désir se prive » est ambigu : s'agit-il d'une beauté – une belle femme – identifiée comme celle « dont mon désir se prive » (épithète et relative déterminatives)[28] ? ou s'agit-il de la beauté, notion abstraite, unique et définie comme telle, et ici personnifiée (« allégorie »), dont il est signifié qu'elle est triste et que le désir du sujet se prive d'elle (épithète et relative prédicatives ou assertives) ? L'hypothèse envisagée ici est que la première interprétation fait sens dans la première partie narrative du sonnet, mais qu'à la faveur de cette ambiguïté référentielle et de la bascule énonciative, l'interprétation allégorique s'impose dans le tercet conclusif.

Cette interprétation allégorique ne réclame pas un énorme effort d'imagination. On peut se souvenir qu'un peu plus tôt dans le même recueil, la pièce 17 s'intitulait « LA BEAUTE », sans que la typographie uniforme y distingue la première lettre du substantif comme majuscule. Chacun des deux sonnets 17 et 32 est conclu par la mention des yeux de la beauté. À la fin du premier, leurs « clartés éternelles » servent à « fascin[er] » ses « amants » réduits à « consum[er] leurs jours en d'*austères* études » ; à la fin du second, leur « splendeur » réduit l'amant à une triste froideur. Dans le premier, la Beauté n'est pas une femme (humaine) ; elle trône dans l'azur, s'adresse aux « mortels », ses yeux ont des clartés « éternelles » et elle se décrit comme une statue de femme pourvue d'attraits féminins, mais dure et sans doute froide comme la « pierre » (son cœur est « de neige »). Dans le second, inversement, le sujet se représente d'abord « la triste beauté » comme une véritable femme séduisante (sa chevelure « parfumé[e] » n'est pas d'une statue) ; mais à la fin elle peut symboliser la beauté et le sujet peut ne s'adresser à elle qu'en son imagination. Chacun des deux sonnets se conclut sous la forme d'une justification énonciative, d'une seule phrase, et introduite par le mot « Car » (dernier tercet dans le premier, paire de tercets dans le second). Dans l'un et l'autre, la notion conclusive est un groupe nominal concernant ses yeux : « [ses] larges yeux aux clartés éternelles » ou « la splendeur de [ses] froides prunelles » ; les yeux de la triste beauté sont caractérisés par leur « splendeur » comme ceux de la BEAUTE par leurs « clartés » (la « splendeur », conformément au mot latin « splendor », peut signifier l'éclat de la clarté). Enfin, en les rapprochant, on pourrait même remarquer que les deux sonnets « riment » richement, à distance, par ces clartés « éternelles » et ces splendides « prunelles ».

6. CAUSE DE L'IMPUISSANCE

Dans « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive… », pour raviver le sujet pour l'amour, il suffirait que la triste beauté « obscurci[sse] la splendeur » de ses prunelles ; son impuissance a donc sa source dans leur « splendeur » – et non leur froideur puisqu'il s'agit seulement de les « obscurcir »[29].

Cet effet mystérieux des « prunelles » de la triste beauté est caractérisé un peu plus précisément, quoique symboliquement, dans le sonnet « La Beauté » : c'est son pouvoir de « fasciner » ses amants poètes au moyen de ses yeux, « miroirs qui font toutes choses plus belles ».

Au premier sens qu'en donne Littré, la *fascination* était le pouvoir de « de certains animaux qui paralysent les mouvements de leur proie en la regardant fixement » ; par extension, elle désignait un pouvoir d'« ensorcellement » ou de « mauvais sort » exercé notamment au moyen du « regard qui tue » (Saint-Priest, 1850)[30]. C'était depuis une haute antiquité, pendant la Renaissance, et jusqu'au temps de Baudelaire, un thème

---

[25] Claude Pichois & Jacques Dupont, 2005, t. 1, p. 245 ; italiques miennes dans cette série de citations.
[26] Claude Pichois,1975, t. 1, p. 893-894.
[27] Antoine Adam, 1961, p. 315.
[28] Cette hypothèse sémantique n'implique pas que le *poème* fasse allusion a une prostituée réelle quelconque.
[29] L'éventuelle frigidité de la triste beauté (ou d'une certaine « Jeanne ») n'est donc pas le sujet central du sonnet.
[30] Saint-Priest,1850, à *Fascination,* p. 437.

récurrent de l'imaginaire poétique et artistique, notamment en peinture et statuaire [31] ; et c'était, particulièrement, un pouvoir maléfique de Méduse dont les yeux pétrifient le mortel, non pas simplement en le regardant, mais *s'il se voit regardé par elle* ; le fameux masque de Méduse décapitée par Persée, porté sur l'égide d'Athéna[32], conservait ce pouvoir. Ceci confirme la pertinence de remarques de Marc Dominicy (2009, p. 44) selon qui on peut voir dans le regard « armé » et la coiffure en « casque » de la triste beauté (vers 7) une « allusion à Minerve », en qui peut s'incarner l'idée platonicielle de beauté. En effet la tête *fascinante* de Méduse (décapitée) figurait souvent sur l'égide de cette déesse. Le fait que le sujet d'« Une nuit… » soit rendu impuissant par le regard de la triste beauté en sa présence – quand leurs regards peuvent se croiser (tercets) –, mais non en son absence – quand il se la « représente » seulement [quatrains] – correspond exactement à cette dernière stricte condition du mythe.

On peut se demander pourquoi, dans les tercets d'« Une nuit… », cette propriété rendrait impuissant un homme qui voudrait simplement coucher avec une femme. On comprend mieux qu'elle provoque l'impuissance d'un poète dont l'ambition est de rivaliser avec la BEAUTE comme l'impliquera, dans le *Spleen de Paris* (III), l'aveu final du « *Confiteor* de l'artiste » ; celui-ci est réduit au choix douloureux de « souffrir éternellement [le beau] » ou de le « fuir » en renonçant à rivaliser avec lui :

> Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.

Dans ce dernier choix, c'est bien l'artiste impuissant qui, vaincu d'avance, peut en fuyant ce duel se priver lui-même de la beauté[33].

Tout compte fait, l'impression choquante et trouble que produit d'abord ce sonnet pourrait être un leurre soigneusement médité ; l'identité de « la triste beauté » au quatrième vers, une *énigme en sonnet,* dont la clé est proposée, si on la cherche dans son texte même, dans ses tout derniers mots.

On peut comprendre, aux derniers mots, qu'il s'agit d'une variation sur l'idée de l'impuissance du poète fasciné par la Beauté. Cette idée essentielle d'une impuissance désespérée, enrichie par analogie au regard de Méduse, ressort d'autant plus vivement qu'elle est adossée contrastivement à l'image préparatoire, dans les quatrains, de l'impuissance (remédiable) du sujet devant ce qu'on appelait parfois encore une *fille de joie,* source possible, même « affreuse », de « joie » pour le sujet-client, comme la « triste beauté »[34] est une cause de tristesse (peut-être irrémédiable) pour le poète, son amant.

* *
*

[31] Voir sur ce sujet l'ouvrage de Sibylle Baumbach (2015).

[32] L'évocation du regard de Méduse dans le sonnet tend à être confirmée par des remarques de Marc Dominicy (2009, p. 44) :

[33] Noter que dans ce poème en prose, le beau, ou la beauté, est masculin – c'est « le beau » pour le « duel » –, ou féminin comme « Nature » – c'est l' « enchanteresse sans pitié » qui provoque les « désirs » d'un artiste mâle. Dans le sonnet « Une nuit… », le montage idéo-logique se construit spécifiquement autour de la relation sexuée du poète masculin (mâle comme l'auteur et la plupart des auteurs de l'époque) et de la « beauté » (substantif français arbitrairement féminin [de par son suffixe]). L'adossement préparatoire à une aventure sexuelle du sujet favorise ici la confusion initiale de la beauté avec une certaine femme, à la différence du sonnet « La Beauté » où sont concernés tous « les poètes » et « amants » de cet être éternel ou intemporel.

[34] En l'entendant, sans besoin de recourir à la notion d'hypallage, comme quand on parle d'un « triste événement », où l'adjectif associe la tristesse à l'événement sans que la relation de causalité *vs* effet subi soit forcément spécifiée.