“Andromaque” au Carrousel. Une lecture de *Le Cygne*

Franca Zanelli Quarantini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/867>

DOI : 10.4000/rief.867

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Franca Zanelli Quarantini, « “Andromaque” au Carrousel. Une lecture de *Le Cygne* », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/rief/867> ; DOI : 10.4000/rief.867

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

“Andromaque” au Carrousel. Une lecture de *Le Cygne*

Franca Zanelli Quarantini

Le mouvement du *Cygne* est celui d'un berceau
qui se balance entre la modernité et l'antiquité
(W. Benjamin)

- 1 L'Histoire n'est pas faite que de mémoire, mais aussi de silences et d'oublis, qui traduisent tantôt l'adhésion personnelle de l'historien à une cause, tantôt une plus large volonté d'occulter le souvenir d'événements réputés dangereux : c'est ce qui s'est passé lors de la Révolution parisienne de 1848, des Journées de Février jusqu'aux massacres de Juin. Pendant ces quatre mois les Parisiens ont été témoins d'événements traumatisants, hâtivement refoulés dans l'inconscient collectif pour éviter un trop-plein d'émotions et évacuer tout sentiment de culpabilité. Suite aux faits de Juin – lorsque des milliers de républicains furent tués par les forces de l'ordre –, le premier ministre Cavaignac mit en place des stratégies d'amnésie collective, dont il suffira de rappeler ici un exemple : durant toute la journée du 6 juillet, des funérailles d'État en grande pompe paralysèrent le centre de Paris, et la cérémonie, faisant abstraction de tous les civils qui avaient été massacrés, fut uniquement dédiée aux victimes du « parti de l'ordre ».
- 2 La mémoire des lieux qui furent les témoins des insurrections les plus violentes de Juin fut également occultée, de même que l'épisode survenu sur la Place du Carrousel, le 27 juin. D'après le récit du républicain Louis Ménard, pendant cette nuit-là deux cents prisonniers (le nombre précis demeure incertain), enfermés depuis deux jours dans les souterrains des Tuileries sans eau ni vivres, furent conduits dans un coin de la Place du Carrousel, où des gardes les immolèrent par le feu¹. Le lendemain, quelqu'un se hâta de jeter du sable sur les lieux afin de couvrir le sang, et les rares articles de journaux évoquèrent de manière très vague une tentative d'évasion. Parmi les habitants du quartier, seul le directeur du Louvre, Philippe-Auguste Jeanron, laissa un témoignage éloquent du massacre, que Marouck, dans *Juin 1848* rapporte en ces termes : « Il vit un énorme tas de cadavres. Il put compter jusqu'à quatre-vingt-trois ouvriers fusillés »².

- 3 On sait que les événements de Juin sont à l'origine de la décision politique de modifier la configuration urbanistique parisienne dans le but d'occulter le traumatisme de la révolution, d'empêcher de nouvelles révoltes et de favoriser la consolidation de l'identité nationale. Évoqué par Baudelaire dans le poème *Le Cygne*³, le Carrousel fut rasé en 1849 par le préfet Haussmann, comme le montre bien cette gravure de Rouargue :

Le Carrousel de Haussmann

<http://www.antique-prints.de>

- 4 « Le vieux Paris n'est plus... », écrit Baudelaire en repensant au *vieux* Carrousel d'avant Haussmann. Inspirés par ces vers si connus, où mémoire et métropole s'interpénètrent, il n'est peut-être pas inutile pour nous de procéder à une brève reconnaissance du lieu qui est à l'origine de l'« allégorie narrative »⁴ du *Cygne* et de se représenter l'aspect du Carrousel avant les interventions urbanistiques qui en ont complètement modifié la physionomie. Voici une image du Carrousel tel qu'il était avant les travaux d'Haussmann :

« Le vieux Paris n'est plus... ». Le Carrousel en 1848. Tout au fond, L'Arc de Triomphe et le Palais des Tuileries

<http://belcikowski.org/ladormeuseblogue3/?p=5325>

- 5 « Grouillant et pittoresque [comme] une grande cour des Miracles »⁵, le vieux Carrousel s'ouvrait sur un enchevêtrement de rues et de ruelles où, depuis des siècles, l'histoire s'était faite à coups de pioches et d'expropriations. En 1848, il abritait encore un établissement modeste, l'*Estaminet bordelais*, qui, dans la nuit du 27 juin, vit un de ses murs externes criblé de balles tirées par les Gardes Nationaux : pour ce motif, l'endroit fut d'ailleurs rebaptisé le *Cabaret de la mort* par ses clients⁶. En 1848, toujours au Carrousel, des échanges verbaux plus ou moins vifs, dus à la présence de représentations politiques opposées, étaient sûrement monnaie courante : y avaient leur siège, entre autres, l'État-Major de la Garde Nationale ainsi que le Club des Décorés de Juillet, le Club des Amis des Noirs, la Société Républicaine des Gens de Lettres et le Club des Publicistes⁷, qui constituaient des lieux de rencontre pour beaucoup d'intellectuels *décalés*, parmi lesquels peut-être Baudelaire lui-même.
- 6 Populeux, sale, « charmant comme le désordre et pittoresque comme les ruines »⁸, aux yeux de l'architecte de Napoléon III le *Carrousel* était tout simplement « immonde » ; ses maisons « sordides »⁹ allaient à l'encontre de la promesse d'un bien-être collectif dont la classe ouvrière, chassée du centre ville, ne jouira aucunement. Quant aux habitants qui avaient pu garder leur domicile, ce nouveau Paris vaste et rectiligne provoquait chez beaucoup d'entre eux un sentiment d'étrangeté, voire d'exil intérieur : « Sous la monotonie égale d'une magnificence banale », observait Victor Fournel en 1865, « [...] Paris sera bientôt un grand phalanstère dont toutes les aspérités, tous les reliefs auront disparu, égalisés et aplatis sous le même niveau »¹⁰.
- 7 Cette vision d'une métropole nivelée démontre que Fournel avait parfaitement cerné la motivation idéologique qui sous-tendait les projets urbanistiques de Haussmann : il s'agissait d'oublier le passé tout récent en faveur du Nouveau, ou bien (dans le cas du

Carrousel) en faveur de l'Ancien, c'est-à-dire du palais du Louvre qui, après les travaux de déblaiement, devint plus que jamais le symbole éclatant d'un pouvoir légitimé, plus fort que toute violence révolutionnaire. Comme l'écrivait Benjamin à propos de la politique haussmannienne du déblayage, « [l]a célébration, ou encore l'apologie [de l'histoire], s'efforce de recouvrir les moments révolutionnaires du cours de l'histoire. Elle a à cœur de fabriquer une continuité »¹¹. Or, ce qui justement a disparu du Carrousel avec Haussmann – ainsi que dans d'autres lieux de Paris –, ce sont les traces d'une mémoire qui dans sa discontinuité, dans son apparente inélégance, dans son agaçante vérité, montrait trop bien « les points où la tradition s'interrompt ». Autant d'« escarpements et [d'] aspérités »¹² qui auraient démenti, par leur visible survivance, le projet amnésique poursuivi par Napoléon III avec le soutien de Haussmann. Contre cette trahison idéologique, contre cette amnésie généralisée, il n'y avait d'après Benjamin qu'un seul possible renversement dialectique : celui qui oppose au sommeil de la conscience collective et à la fausse idée d'une histoire comme processus continu et ordonné, « l'irruption de la conscience éveillée »¹³. Inutile de souligner combien Benjamin insiste, dans sa lecture du Paris haussmannien (et baudelairien, par antithèse,) sur ce qu'il nomme « la technique du réveil », ouvrant la voie à une lecture antihistoriciste de l'histoire fondée sur une esthétique de la discontinuité et du choc dont toute l'œuvre de Baudelaire porte l'empreinte.

- 8 Or, ce qui ouvre *Le Cygne*, c'est précisément un réveil subit. À l'instar de Proust, à qui cela arrivera au cours d'un séjour vénitien, un violent travail psychique se produit chez le poète alors qu'il traverse le *nouveau* Carrousel : en ce moment il connaît un retour de la mémoire foudroyant, condensé dans la sonorité d'un nom féminin – « Andromaque » – qui le transporte du lieu factice, haussmannien, au même lieu, grouillant et pittoresque quelques années auparavant. À partir de ce nom de femme, défilent cinquante-deux vers à l'intérieur desquels le passé mythique et les sources classiques se mêlent au passé récent du *vieux* Carrousel. Ensuite, sur la vieille place reconstruite par le poète « en esprit », au milieu de la poussière soulevée par un éboueur matinal, apparaît un cygne échappé de sa cage : assoiffé et rebelle, l'animal se débat sur les pavés arides, invoque la pluie, agonise ; dans le souvenir du poète, c'est l'image de toute une série d'exilés, d'exclus, d'abandonnés, qui surgit ensuite, de tous ceux qui ont « perdu ce qui ne se retrouve jamais, / Jamais ! ». Scindé par deux propositions exclamatives et par des points de suspension, l'envoi – « [Je pense] Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor ! » – résonne comme un constat émouvant de la vanité de la parole poétique face à l'ampleur de la douleur humaine.
- 9 Quelques pas sur le *nouveau* Carrousel ont donc suffi pour transporter le poète flâneur au cœur d'une révélation subsumée dans la densité magmatique du nom d'« Andromaque », qui ouvre le poème par « la violence de la foudre »¹⁴. C'est à partir de cette illumination que surgit un texte sublime, où les thèmes du souvenir, de la perte et de l'exil prennent progressivement la valeur d'une expérience universelle et s'avèrent être autant de signes d'appartenance à la condition humaine moderne : car c'est la catastrophe, et non pas l'idée de continuité, qui fonde l'idée tragique de progrès, selon Benjamin lecteur de Baudelaire. Catastrophe politique tout autant que catastrophe individuelle : c'est ce que suggère le tissu allégorique du *Cygne*, où deux parcours signifiants parallèles s'entremêlent et s'éclairent réciproquement, laissant sur les pavés du *nouveau* Carrousel l'histoire de deux expériences cruciales chez Baudelaire : l'une d'ordre politique, l'autre

d’ordre affectif. Ce sont précisément ces deux parcours qu’on voudrait maintenant suivre de plus près.

- 10 Nous partirons de l’expérience politique de Baudelaire. Lorsque la révolution éclata, il adhéra à la Société Républicaine Centrale du socialiste Blanqui, et, dans la foulée des événements de février 1848, fut l’un des fondateurs et collaborateurs de deux journaux républicains à l’existence brève¹⁵. Même si après les faits de Juin Baudelaire ne mena plus une lutte active, il continua cependant à se déclarer lié au socialisme de Proudhon à cause de « quelque secrète affinité »¹⁶ : en 1852, les élections législatives, orientées en faveur de Louis Bonaparte, l’éloignèrent de la politique, mais les poésies rassemblées dans la section *Révolte des Fleurs* (1857) dénoncent inlassablement, selon Dolf Oelher, « la vacuité de l’optimisme libéral »¹⁷. À son tour, Giuseppe Montesano a mis en exergue « le contenu explosif » de nombreux poèmes des *Fleurs*, marqués par « l’hérésie révolutionnaire »¹⁸, où se retrouvent les phantasmes personnels du poète ainsi que le souvenir de la révolution de 1848. *Le Cygne* porte en lui les traces de ce traumatisme, qui fut suivi par un détachement de la politique, du moins en apparence car on est ici confronté plutôt à un oubli non résolu ; et le fait de passer, plus de dix ans après, par la place martyrisée du Carrousel, marque l’instant et le lieu d’une réminiscence violente – d’une véritable « irruption de la conscience éveillée », pour employer les mots de Benjamin –, où la dilatation temporelle, du temps mythique de « Andromaque » au temps du vieux Carrousel, embrasse, de manière discontinue et épique en même temps, le cours entier des catastrophes humaines, du veuvage de l’épouse d’Hector jusqu’à l’histoire jamais écrite d’innombrables autres veuves de guerre¹⁹.
- 11 C’est précisément la guerre avec ses fureurs qui conjugue le temps d’« Andromaque » avec celui de l’écriture du *Cygne*. La guerre de Troie est la cause de la mort d’Hector, tué par la main d’Achille ; dépouillée de l’identité royale, emmenée loin de sa patrie, contrainte à se donner d’abord à Pyrrhus puis à Hélénius, l’« Andromaque » qu’imagine Baudelaire n’est plus que l’ombre d’elle-même : plongée dans son immense chagrin de veuve, dans la première strophe elle verse ses larmes dans les eaux d’un fleuve qui n’est plus le Simois des temps heureux, mais bien un lieu d’exil. À partir de ce « petit fleuve » – dont le souvenir féconde la mémoire du poète en le ramenant à l’époque du vieux Carrousel et de la révolution de 1848 –, c’est toute une poétique du « bas » et du « liquide » qui s’égrenent dans le texte à l’instar des décors urbains, visibles sur la place d’avant 1850 : baraques, chapiteaux écroulés, colonnes brisées, flaques, rochers humides, enfin une ménagerie ; cette forêt d’objets éparpillés sur le terrain ne sert pas seulement de superbe métaphore du désordre inhérent aux processus de la mémoire involontaire, qui s’appuie souvent, pour refaire surface, sur des détails dérisoires et incongrus. Idéologiquement dangereux parce qu’improductifs, ces détails appartiennent également à l’inconscient collectif enfoui sous les pavés du nouveau Carrousel : ils parlent à la place de ceux qui ne peuvent plus s’exprimer, ils constituent la partie vivante d’une contre-mémoire qui, dans le texte baudelairien, obéit à un code allégorique précis – où le « bas » (la posture d’« Andromaque », les chapiteaux, les fûts, les herbes, la ménagerie, et enfin le cygne) est synonyme d’oppression, de misère, d’exil, de mort tandis que le « liquide » (le petit fleuve, les larmes, l’eau des flaques) symbolise le désir de liberté et de résistance de la part de ceux qui, forcés d’être en bas, refusent de se figer dans les formes voulues par le pouvoir.
- 12 Lorsque, au v. 17, apparaît le cygne, la vieille place perd alors sa physionomie pittoresque et se mue tout à coup en un désert de pierre. Au lieu d’offrir de l’eau au cygne assoiffé, le

nouveau Carrousel n’a à lui proposer qu’un « ouragan » de poussière, la nudité d’un « pavé sec », la cruauté d’un ciel trop bleu : telles sont les armes d’un pouvoir qui assiste impassible aux ultimes sursauts de l’animal mourant, lequel invoque la pluie et rêve à son « beau lac natal » alors que, en haut, trône le Louvre dans toute sa magnificence monarchique. Martyr symbolique, le cygne anticipe la condition précaire qui, à partir du v. 34, unit son destin à celui d’une humanité contrainte comme lui à choisir entre la captivité et la mort, et que l’alternance de l’histoire a depuis toujours ignorée. Réunies dans le deuil, les âmes de tous les vaincus peuplent à présent le nouveau Carrousel qu’Haussmann a voulu vaste et vide. Avant *Le Cygne*, dans la modernité qui avance, seul un vague souvenir d’« Andromaque » réduite à un « vil bétail » se serait conservé, et aucune voix poétique n’aurait été le porte-parole des veuves et des orphelins de tous les carnages, y compris celui survenu sur la Place du Carrousel le 27 juin 1848, le même lieu que le poète parcourt onze ans plus tard et qui suscite en lui la pensée de la guerre, de la mort et du tombeau d’Hector ; un tombeau qui, sans *Le Cygne*, serait demeuré vide : le sable aurait recouvert le sang des fusillés de Juin, et la pierre des vieilles demeures aurait disparu. Bref, avant *Le Cygne*, de tout cela il ne serait resté pratiquement rien. Après *Le Cygne*, « les chers souvenirs » du poète, une fois retrouvés, se gravent pour toujours sur les pavés de cette place ensanglantée. À l’encontre d’une version officielle mensongère, à l’encontre des funérailles des victimes du « parti de l’ordre », unilatéralement préparées par un pouvoir déjà soumis aux impératifs médiatiques, ces souvenirs bafoués – tenaces, inébranlables, « plus lourds que des rocs » – ont creusé les mémoires jusqu’à en faire sortir le vrai.

- 13 Sans cesse menacé par le projet amnésique haussmannien, *Le Cygne* est donc un texte qui comme peu d’autres y oppose une résistance : par le biais d’un langage visiblement marqué par l’émotion (y sont parsemées, fait unique chez Baudelaire, treize phrases exclamatives et deux interrogatives), deux univers temporels différents s’y entrecoupent, pour conférer une dimension mythique à des événements aussi anciens que récents et rendre inacceptable, pour la conscience du poète, tout projet de vie sociale fondé sur l’indifférence et l’oubli.
- 14 On a abordé jusqu’ici la dimension politique du *Cygne*, révélatrice d’un imaginaire complexe capable de répondre avec force à la violence d’État et à ses oublis ; mais le texte s’ouvre en même temps sur un autre niveau d’expérience, de nature familiale cette fois, comme le montre un indice caché dans ces vers célèbres : « Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel) ». Grâce à l’opposition ville/cœur, l’énergie persévérante d’une métropole en mutation se heurte à l’attitude conservatrice de la mémoire affective, tandis que le registre familial et le recours aux parenthèses concourent à isoler la phrase du reste du discours narratif. De plus, au milieu du v. 8, l’exclamatif « hélas ! » met en exergue la participation émotive du moi poétique, enfermé dans une zone de sens qui semble ne renvoyer qu’à lui-même. Tout se passe comme si, parallèlement au mouvement centrifuge qui conduit le poète d’« Andromaque » jusqu’à l’universelle catastrophe des « vaincus », à partir de ce même nom le poète avait pris un autre chemin, allant droit à son identité la plus tourmentée et la plus irrésolue – soit l’identité filiale. Afin de comprendre la trajectoire de cette descente, il n’est pas inutile de réfléchir sur les référents culturels qui pourraient être intervenus dans la genèse créative du *Cygne*, dont le nom d’« Andromaque » est le noyau générateur. Outre la tragédie de Racine, unanimement reconnue (tout comme l’*Énéide* de Virgile) comme source du poème baudelairien, toute une tradition iconologique reliant

l'Andromaque baudelairienne aux figures de la Mélancolie a été admirablement mise en lumière par Starobinski²⁰. Poursuivant dans la quête des sources iconographiques du poème, on voudrait ici attirer l'attention sur un tableau de David, *La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari* (1783), qui met en scène un triptyque de figures, et non pas un couple comme le titre semblerait le suggérer. Le corps mort d'Hector gît sur un lit ; assise au premier plan, Andromaque, affligée, désigne l'être aimé et sa douleur se prolonge presque génétiquement dans la posture du petit Astyanax, blotti contre elle et ne faisant presque qu'un avec elle : ce qui ajoute au thème du veuvage celui, également tragique, de la maternité.

J.-L. David, *La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari* (1783), Paris, Musée du Louvre

- 15 L'un des textes de référence de David est certainement l'*Andromaque* de Racine, où Astyanax, ainsi que son père assassiné, occupent tout l'espace émotif de l'héroïne : c'est uniquement pour sauver son fils de la vengeance des Grecs, qui veulent non seulement tuer l'enfant mais encore effacer la mémoire d'Hector, que l'Andromaque racinienne accepte contre son gré d'épouser Pyrrhus²¹. S'il ne fait pas l'ombre d'un doute que Baudelaire connaissait la célébrissime tragédie racinienne, pour ce qui concerne le tableau en question il est possible, même probable, qu'il l'ait admiré à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, où il fut exposé tout au long du dix-neuvième siècle, donnant à la tragédie racinienne tout l'éclat et la profondeur de ses motivations affectives. Dans les deux cas, c'est donc un extraordinaire triptyque familial qui est proposé en tant que symbole significatif du mythe de la fidélité conjugale et maternelle. En plus, dans la tragédie racinienne tout comme dans *Le Cygne*, le nom d'« Andromaque » fait résonner à nouveau l'écho d'une guerre – guerre de cœurs, cette fois : chez Racine, une veuve affligée lutte pour sauver la vie de son fils et finit par accepter un pacte ignoble avec Pyrrhus, le fils de l'assassin de son mari. En revanche, dans l'*incipit* du poème baudelairien, on ne trouve aucune trace visible d'Astyanax, mais seulement une veuve éplorée sur les bords

d’une rivière d’exil. Ce chagrin et la rivière qui reflète sa silhouette jettent néanmoins sur ces vers une puissante charge génératrice qui alimente la mémoire consciente du poète ainsi que sa mémoire profonde, dicible uniquement à travers l’allégorie. C’est ce que semble indiquer la dissémination de traces humides de fécondité (« petit fleuve », « grandit », « fécondé », « fertile »), par le truchement desquelles est implicitement rendue à « Andromaque » son identité complète, celle de veuve et celle de mère, puisqu’elle contient en elle non seulement le mari perdu mais aussi son propre fils, évoqué par le biais d’une allégorie sublime : celle du « petit fleuve, pauvre et triste miroir », alimenté par ses propres larmes et qui mélancoliquement « grandit » à ses côtés. Dans l’incipit du *Cygne* la mère est donc le fils tout comme le fils est la mère. À la fois virile et féminine (Ανδρομάχη signifie littéralement « qui combat comme un homme »), « Andromaque » porte en elle, dans le magma de son nom, le reflet du mari perdu, son image vivante, son « miroir » – c’est-à-dire Astyanax.

- 16 « J’étais toujours vivant en toi »²², écrit Baudelaire rappelant à sa mère la courte période de veuvage qu’elle a connue et qui lui inspira deux poèmes des *Fleurs du Mal*²³. Après dix-huit mois de deuil, en novembre 1828, Caroline Dufaïs veuve Baudelaire épousa un commandant ambitieux et changea d’état civil en devenant Madame Aupick. Malgré la pudeur avec laquelle il protégea ce qu’il appelait les choses intimes de famille, dans une célèbre lettre adressée à sa mère en 1861, Baudelaire revient sur son passé, sur l’époque triste et singulière du veuvage maternel, et parle sans détours d’« une époque d’amour passionné pour toi »²⁴, lorsque la mère, totalement sienne – « [Tu] étais uniquement à moi » –²⁵, vivait pour lui en multipliant les rôles, tantôt masculins tantôt féminins – « Tu étais à la fois une idole et un camarade » –²⁶, et se promenait avec lui le long de la Seine, le laissant savourer la douce mélancolie de son orphelinisme – « De longues promenades, des tendresses perpétuelles ! Je me souviens des quais, qui étaient si tristes le soir »²⁷. Toute l’expérience émotive de Baudelaire enfant est contenue dans ces mois de relation fusionnelle, période édenique à laquelle succède la longue période du deuxième mariage, qui, au fil du temps, le conduira à la révolte et à une forme d’hostilité croissante envers son beau-père. Dans la mythologie personnelle du poète, cette époque nouvelle est la plaie jamais guérie, la catastrophe affective qui fera précipiter dans une temporalité irrémédiablement perdue ce qu’il appelle, dans une autre lettre, « notre ancienne vie »²⁸.
- 17 Ce bref parcours accompli nous autorise – du moins nous le souhaitons – à instaurer une analogie entre le temps mythique d’« Andromaque » et l’enfance vécue par Baudelaire : dans les deux cas il s’agit de deux âges refoulés de manière différente mais marqués tous les deux par le veuvage et la condition d’orphelin. Les deux périodes ont eu un terme et se sont ouvertes sur une nouvelle époque, infiniment moins belle que la précédente, et jalonnée par d’autres mariages. Penchée sur la tombe de son « grand époux » perdu, « Andromaque », par amour pour son fils, se soumet à d’autres hommes ; partageant cette misérable parabole – « Veuve d’Hector, hélas !, et femme d’Hélénus ! » (v. 40) –, un Baudelaire-Astyanax condense sa propre pensée dans un « hélas ! » placé entre un père admirable et un beau-père méprisable, c’est-à-dire au cœur de son drame familial.
- 18 Malgré l’absence de souvenirs nets (à la mort de François Baudelaire, l’enfant n’avait que six ans), les allusions à la figure paternelle dans la correspondance du poète entourent sa mémoire d’un sentiment d’affectueuse sacralité. En revanche, l’aversion envers Aupick (celui qui, en volant l’affection que sa mère lui vouait, la fit passer de « veuve » à « femme ») se manifesta très vite en lui et connut différentes phases : « Je souffre beaucoup de l’idée de rencontrer ton mari », écrivait-il à Madame Aupick au printemps de

l'an 1848²⁹, alors que le général à peine nommé était en train de grimper les échelons d'une brillante carrière et alors que Baudelaire, pour l'éviter, voyait sa mère non plus chez elle mais un peu partout, par exemple au *Salon carré* du Louvre. Le Louvre, lieu de rendez-vous bizarre, vu sa proximité avec la Place du Carrousel, sur laquelle avait son siège l'État-Major de la Garde Nationale, où le militaire haut placé Aupick était comme chez lui. Par ailleurs, si l'on s'en tient à la Correspondance, deux moments en quelque sorte révélateurs du rapport entre Aupick et Baudelaire, sont reliés précisément à ce lieu : dans une première lettre, Baudelaire, alors âgé de dix-huit ans, narre la fermeté de son beau-père lors d'une émeute populaire ; dans une autre lettre, inversement, c'est un Baudelaire déserteur de vingt-trois ans qui, ne s'étant pas soumis aux obligations de la Garde Nationale, cherche à éviter l'emprisonnement³⁰. Dans les deux cas, la Place du Carrousel joue un rôle symbolique central, parce qu'elle se lie à Aupick, l'homme de l'ordre (et du désordre familial), seul antagoniste affectif dans le roman filial du poète. C'est en grande partie à cause de lui qu'il quitte la demeure familiale pour s'exiler dans la métropole, adhère à la cause révolutionnaire et, sur les barricades, en 1848, crie qu'il veut « fusiller le général Aupick ». Peu après le massacre de Juin au Carrousel, dans une lettre à Proudhon, Baudelaire avoue considérer les événements révolutionnaires comme un de ceux qui, « entre tous les gens de cœur », exigent « les explications les plus promptes »³¹.

- 19 Par contre, du point de vue de la création poétique le temps des « explications » ne sera pas rapide ; il faudra onze ans pour qu'un jour, par un étrange hasard, le poète arrive au nouveau Carrousel pour se revoir sous les traits d'un cygne, et qu'il parcoure à nouveau sur cette place vide – où « tout pour [lui] devient allégorie » – l'histoire passée de son propre désastre, politique en même temps qu'affectif : son évasion de la « cage » maternelle liquide, et la soif dévorante qui le poursuit depuis ce moment, le condamnant à traîner dans la poussière son « blanc plumage », en vrai martyr révolté. La présence ironique d'un pouvoir pétrifié, le Louvre, le domine : contre ce pouvoir, le cygne-Baudelaire, « comme l'homme d'Ovide », n'a pour seule arme que son cri poétique, qui est « ridicule » mais en même temps « sublime », envahi par la nostalgie pour le « beau lac natal », le lieu perdu vers lequel convergent sans cesse ses « chers souvenirs ». Se déversant dans l'intemporalité du mythe, ces souvenirs plus solides que la pierre l'accompagnent finalement jusqu'à un « tombeau vide » – la tombe d'Hector et la tombe, disparue, de son père. Ainsi seulement le triangle familial originel peut-il se dire recomposé, dans le mythe tout comme dans le présent.
- 20 En 1859 Baudelaire écrivait à Hugo, au sujet du *Cygne* : « Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable »³². Sous les apparences d'une terminologie peu recherchée, très simple même, (« dire vite tout ce que... »), se manifeste déjà, en fait, une forme de confiance dans les actes mémoriels involontaires autour desquels tournera une bonne partie de la littérature qui suivra, notamment l'œuvre de Proust ; du reste, le fait qu'il existe un lien ténu entre Baudelaire et Proust semble être confirmé par Beckett, qui, dans un extrait où il évoque la nature irrationnelle du souvenir chez l'auteur de la *Recherche*, choisit justement un vers tiré des *Fleurs du Mal* – « Là, dans ce “gouffre interdit à nos sondes” » – pour attribuer un nom au lieu introuvable où le souvenir se cache à notre insu : dans ce « gouffre », poursuit Beckett, « c'est l'essence de notre être qui est stockée, le meilleur de nos nombreux moi »³³.

- 21 Dans *Le Cygne*, comme cette même lettre à Hugo semble le suggérer, avant même l'« image » de l'animal mourant, c'est un « accident », un réveil, soit un nom de femme, qui a d'un coup éclairé une série d'événements collectifs refoulés, en réactivant parallèlement des coins obscurs de la mémoire personnelle du poète où se loge l'expérience affective qui l'a marqué plus que toutes les autres. C'est seulement à travers cette descente dans les profondeurs des « nombreux moi », suscitée, embrouillée et voilée par la trame allégorique, que la pensée du poète a pu s'ouvrir à la souffrance d'autrui et se sentir solidaire des « vaincus » de tous les massacres. À partir du moment où, grâce au *nom-berceau* d'« Andromaque »³⁴, le traumatisme affectif entre en contact avec le traumatisme collectif de 1848, dans chaque « vaincu » résonne quelque chose du vécu baudelairien, réécrit à travers la souffrance de l'autre : et ceci confère au poème cette résonance cosmique et en même temps profondément intime qui est l'une de ses plus éminentes qualités. Benjamin a écrit : « Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif »³⁵. Le philosophe berlinois se référait alors à Proust ; mais au même moment, peut-être pensait-il aussi à Baudelaire.

NOTES

1. Cf. L. Ménard, *Prologue d'une révolution*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1904, p. 202-204. Dans la troisième partie de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert mentionne les prisonniers enfermés dans les caves des Tuileries et à la merci de gardes nationaux « impitoyables » ; s'il ne fait pas d'allusion directe au massacre du Carrousel, ce lieu participe à plein titre à la topographie révolutionnaire du roman, puisque par trois fois la *flânerie* de Frédéric le conduit au Carrousel – la dernière fois après son retour de Fontainebleau, dans les jours immédiatement successifs au massacre.
2. V. Marouck, *Juin 1848*, Paris, Spartacus, 1998, p. 70. Peu après son témoignage, le républicain Jeanron fut renvoyé et remplacé au Louvre par un homme de confiance de Louis-Napoléon, le sculpteur Nieuwerkerke.
3. Dans la très vaste bibliographie consacrée à ce poème, je me limite ici à signaler : R. D. Burton, *The context of Baudelaire's 'Le Cygne'*, Durham, Surham Modern Languages Series, 1980, p. 102 ; J. E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1982, p. 87-90 ; P. Laforge, « *Falsi Simoentis ad undam* » – Autour de l'épigramme du 'Cygne' : Baudelaire, Virgile, Racine et Hugo, dans « Nineteenth-Century French Studies », vol. 24, n. 1 & 2, 1995-1996, p. 84-110.
4. P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Paris, Droz, 1999, p. 48.
5. A. Barine, *Les Névrosés. Hoffmann – Quincey – Edgar Poe – G. de Nerval*, Paris, Hachette, 1899, p. 296-297.
6. A. Delvau, « Le Cabaret de la Mort », dans *Les Dessous de Paris*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 262.
7. Cf. A. Lucas, *Les Clubs et les clubistes fondés à Paris depuis la révolution de 1848*, Paris, Dentu, 1851.
8. A. Delvau, cit., p. 258.
9. *Mémoires du baron Haussmann. Grands travaux de Paris*, I, Paris, Guy Durier, 1979, p. 26.
10. V. Fournel, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, J. Lecoffre libraire-éditeur, 1865, p. 221.
11. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par J. Lacoste d'après l'édition originale de R. Tiedemann, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 491.

12. Ibid., p. 492.
13. Ibid., p. 405.
14. P. Labarthe, « La douleur du Cygne », dans *Baudelaire. Une alchimie de la douleur. Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par P. Labarthe, Paris, Eurédit, 2003, p. 144.
15. Cf. J. Mouquet, W.T. Bandy, *Baudelaire en 1848. La Tribune Nationale*, Paris, Émile-Paul frères, 1946, p. 333.
16. Ch. Baudelaire, *Pierre Dupont I [1851]*, dans *Œuvres Complètes*, II, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 34.
17. D. Oelher, *Ein hermetischer Sozialiste. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen Walter Benjamin und Bertold Brecht*, dans « Diskussion Feutsch », Heft 26, Dezember 1975, p. 572. (La traduction de l'allemand est d'Illaria Biondi.) Sur le même sujet, cf. S. Murphy, « La dimension politique du Cygne », dans *Mémoire et oubli dans le lyrisme européen. Hommage à John E. Jackson*, écrits réunis par D. Wieser et P. Labarthe, Paris, Champion, 2008, p. 87-112.
18. G. Montesano, *Il ribelle in guanti rosa. Charles Baudelaire*, Milano, Mondadori, 2007, p. 96.
19. Faut-il ajouter que le *discontinu* – chez Baudelaire de même que chez Benjamin –, appartient de plein droit à la modernité, alors que l'*épique* ne peut que renvoyer à l'Antiquité ?
20. Cf. J. Starobinski, « Les figures penchées : Le Cygne », dans *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 47-78.
21. Une union qui n'aura pas lieu, parce que Pyrrhus est tué lors de la cérémonie du mariage par Oreste.
22. À *Madame Aupick*, 6 mai [1861], dans *Correspondance*, II, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 153.
23. C'est dans cette même lettre que Baudelaire évoque la présence dans *Les Fleurs du Mal* de *Je n'ai pas oublié...* et de *La servante au grand cœur...*, deux poèmes liés « à des détails intimes de notre ancienne vie, de cette époque de veuvage qui m'a laissé de singuliers et tristes souvenirs ». Dans ces vers, « Baudelaire réfléchit [...] directement, sans recours à l'allégorie, à des faits qui se produisirent dans son enfance » (Y. Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000, p. 7) ; par contre, dans *Le Cygne*, c'est précisément grâce à l'effet d'anamorphose produit par l'emploi diffus de l'allégorie, que le poème a pu s'ouvrir à une lecture double, de nature intime aussi bien que politique.
24. À *Madame Aupick*, 6 mai [1861], cit., p. 153.
25. Ibid.
26. Ibid.
27. Ibid.
28. À *Madame Aupick*, 11 janvier 1858, dans *Correspondance*, I, cit., p. 445.
29. À *Madame Aupick*, [fin avril ou début mai 1848 (?)], Ibid., p. 149.
30. « Pendant ces jours de trouble, maman a été dans une horrible inquiétude. [...] Papa est sorti à cheval avec l'état-major et le général et puis il n'est pas rentré tant qu'il y a eu quelque bruit ; il a dormi au Carrousel » (À *Alphonse Baudelaire*, [18 mai 1839], I, p. 69) ; « Il faut absolument que je sorte demain [...] Une fois hors d'ici, je m'occuperai de régler mes affaires avec la garde nationale [dont l'État-major] se tient Place du Carrousel » (À *Madame Aupick*, [15 juillet 1844], Ibid., p. 112).
31. À *P.-J. Proudhon*, 21 août 1848, Ibid., p. 150.
32. À *Victor Hugo*, 7 décembre 1859, Ibid., p. 623. C'est nous qui soulignons.
33. S. Beckett, *Proust*, traduit et présenté par E. Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 42.
34. C'est le « berceau » sur lequel se balance *Le Cygne*, selon la définition du poème donnée par Benjamin et placée par nous en épigraphe à ces pages.
35. W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 155.

INDEX

Mots-clés : Baudelaire (Charles), Fleurs du mal, Cygne, Andromaque, Révolution (1848), Benjamin (Walter), Haussmann (Georges-Eugène), Carrousel, Mme Aupick