

## Travail et mélancolie

Jean Larose

Volume 27, numéro 3, hiver 1991

Ville, texte, pensée : le XIX<sup>e</sup> siècle, de Montréal à Paris

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035854ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035854ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Larose, J. (1991). Travail et mélancolie. *Études françaises*, 27(3), 9–26.  
<https://doi.org/10.7202/035854ar>

# Travail et mélancolie

JEAN LAROSE

« Personne ne s'est senti aussi peu chez lui à Paris que Baudelaire<sup>1</sup> », écrit Walter Benjamin. On lui a connu dans Paris plus de quatorze domiciles au fil des ans, et souvent plusieurs en même temps. Nadar l'a décrit parcourant « la ville d'un pas saccadé, nerveux et mat à la fois, comme celui du chat, et choisissant chaque pavé comme s'il eût à se garer d'y écraser un œuf<sup>2</sup> ». On dirait que Baudelaire circule dans cette ville *assis à une table couverte de fragments de ville*, dans la posture classique de la mélancolie, le coude sur la table, le menton dans la main. Son regard sur la ville, écrit Adorno<sup>3</sup>, est « un regard venu de la préhistoire. La lune de la grande ville [...] brille pour lui d'une lumière qui vient de l'âge hétéorique<sup>4</sup>. Il lui suffit de la réfléchir, comme le lac, pour que le banal se présente à lui avec les traits d'un lointain passé ». Cette lumière, provenant de l'Antiquité, ou *tombant* de l'Anti-

1. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », *Passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 350.

2. Cité par Benjamin, p. 248.

3. *Ibid.*, p. 283.

4. Allusion à Bachofen qui appelle ainsi le stade primitif de l'humanité caractérisé par des rapports sexuels dépourvus de toute contrainte.

quité comme d'un astre mort, jette sur la ville moderne une lumière qui la transforme en ruine.

Les fragments de ville que regarde le mélancolique, « palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs », sa pensée ruminante, son ressassement douloureux les transfigurent : « Tout pour moi devient allégorie ; / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. » Et c'est cette transfiguration de Paris en allégorie qui explique que Baudelaire s'y sente aussi peu chez lui. « Toute intimité avec les choses, poursuit en effet Benjamin, est étrangère à l'intention allégorique. Toucher les choses signifie pour elle les violenter<sup>5</sup>. » Si l'allégorie a une prédilection pour les ruines, c'est que l'allégorisation détruit son objet, le met en pièces, autrement dit, le transforme lui-même en ruines<sup>6</sup>. Connaître les choses « signifie pour l'allégorie les percer à jour. Là où elle règne, il est exclu que des habitudes puissent se former<sup>7</sup> ». Ainsi définie, et pour la situer par rapport au symbole, on peut dire que l'allégorie est un symbole mourant. Là où le symbole réunit et fait communiquer, l'allégorie disjoint. L'allégorisation, la dégradation du regard par quoi « tout devient allégorie », est l'opération qui consiste à saisir les objets dans leur impuissance symbolique. Au même instant, et d'une même prise, l'esprit aperçoit ce qui pourrait être le sens symbolique, le sens communiant et communicant, le sens poétique, enfin, des objets, et il voit que ce sens est perdu. Par conséquent, conclusion paradoxale mais logique : « L'objet frappé par l'intention allégorique [...] est à la fois mis en pièces et conservé. L'allégorie s'accroche<sup>8</sup> aux ruines. L'élan destructeur de Baudelaire n'est jamais intéressé par l'abolition de ce sur quoi il porte<sup>9</sup>. »

Le mélancolique est donc conservateur. A-t-il le choix ? L'objet perdu le hante, la ruine est son fantôme. Avec ce menton dans la main, il a le temps, son supplice, comme l'enfer, ne finit jamais, éternel présent du passé. Toutes les réalités défilent, toutes les images sont projetées et reprojetées, détruites à mesure, vidées de leur sang, allégorisées, tuées vivantes et engrangées mortes vivantes au grand musée du souvenir de sa mélancolie. « Le spleen, dit Benjamin, inlassablement fabrique de l'Antiquité<sup>10</sup>. » Quel travail, quel épuisement, toute la journée, et toute la nuit, jusque dans les

5. Benjamin, *op. cit.*, p. 350.

6. *Ibid.*, p. 343.

7. *Ibid.*, p. 350.

8. Je souligne.

9. Benjamin, *op. cit.*, p. 343.

10. *Ibid.*, p. 350.

rêves, de repasser le passé, et de chercher à se rappeler quand, au juste, on a bien pu perdre la vie...

Qu'est-ce d'ailleurs que « le Cygne » ? Une parade allégorique des plus belles pièces de ce musée des choses mortes vivantes. Après tout, ce qui a déclenché l'enchaînement des images, le choc qui « a fécondé soudain [la] mémoire fertile » du poète, ne s'est-il pas produit comme il « traversait le nouveau Carrousel », justement « devant ce Louvre » qui abrite un musée ? L'emplacement de la Bastille, par exemple, forteresse entièrement détruite, n'aurait pas fait l'affaire. Le Louvre offre une véritable anthologie de l'architecture et de la décoration françaises depuis Philippe Auguste. Sa construction, ses strates d'époques surajoutées et parfois confondues, tout cela tend un miroir à l'âme mélancolique. Et le poème aligne, l'un derrière l'autre, comme dans une galerie, une série de symboles de la mélancolie, qui sont en réalité des symboles allégorisés, des symboles qui ont perdu leur force symbolique. Ce sont donc, en réalité, des symboles du fait que le mélancolique n'a rien à espérer des symboles, que pour lui ils ne peuvent tenir lieu de ce qu'il a perdu puisque, par définition, et comme dit le texte, ce que pleure le mélancolique, c'est « ce qui ne se retrouve jamais, jamais ».

« Andromaque, je pense à vous », commence-t-il. Et aussitôt, suit le « petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simois menteur... » — petit fleuve troyen qu'Andromaque captive avait fait reconstituer en Épire pour adoucir son exil. Un fleuve de théâtre pour se rappeler une ville perdue.

Et lui-même se rappelle en ces lieux : « s'étalait jadis une ménagerie », et, un matin, à l'heure où « le Travail s'éveille » l'heure du fameux cigare d'Henri de Marsay ; lui qui, il ne le dit pas, mais on peut en être sûr, ne marchait pas vers le travail, mais sans doute en sens inverse, il a vu un « Cygne qui s'était évadé de sa cage ». Se traînant dans la poussière « d'un ruisseau sans eau », l'oiseau y cherchait en vain l'élément de « son beau lac natal ».

L'homonymie de Cygne et de Signe n'a pas échappé aux commentateurs. À ce sujet, Starobinski remarque que l'exil du cygne « n'est pas sans analogie avec l'écart qui, dans l'allégorie, s'instaure entre l'image "concrète" signifiante et l'entité "abstraite" signifiée<sup>11</sup> ». On peut dire de manière plus simple que le Cygne symbolise l'exil du symbole dans l'allégorie. Cet « exilé ridicule et sublime » est la trace évidée du symbole,

11. Jean Starobinski, « La Mélancolie au miroir », *Conférences, essais et leçons du Collège de France*, Paris, Julliard, 1989, p. 73.

semblable au « tombeau vide » auprès duquel la pauvre Andromaque, veuve d'Hector, demeure « en extase courbée ».

Tout le poème se déploie dans ce paradoxe d'être un tissu d'allégories servant de linceul au Symbole. « Le Cygne », en effet, dépasse tout de même l'allégorie il en constate l'empire — « tout pour moi devient allégorie » —, mais il la déplore, il pleure sur son exil ruineux. Le sujet y tente, au moins, de pleurer sur sa propre perte du pouvoir symbolique et, ce faisant, de regagner quelque chose de sa force perdue.

Derrière Andromaque, derrière le cygne, arrive la figure misérable d'une « négresse / Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard ». Sans se référer même à la vie de Baudelaire<sup>12</sup>, il suffit de relire le poème « À une Malabaraise », qui reprend presque mot pour mot les vers du « Cygne » : « Pourquoi, l'heureuse enfant, veux-tu voir notre France / Frissonnante là-bas sous la neige et les grêles / Comme tu pleurerai [...] / [S'] Il te fallait glaner ton souper dans nos fanges / Et vendre le parfum de tes charmes étranges, / L'œil pensif, et suivant dans nos sales brouillards, / Des cocotiers absents le fantôme épars ! » Il suffit de relire ces vers pour comprendre que la négresse du « Cygne » tient dans le poème le rôle de la Prostitution.

D'ailleurs, dans « le Cygne », quelques vers après « la négresse », on trouve : « [Je pense] à ceux qui s'abreuvent de pleurs / Et têtent la Douleur comme une bonne louve ! » Cette louve abreuvent de larmes ceux qui la têtent représente une extraordinaire reprise de la plus célèbre de toutes les légendes de fondation de ville, celle de l'*Urbs* elle-même. Chacun sait que Romulus et Remus furent recueillis par une louve qui venait d'avoir ses petits, et qui leur donna ses mamelles. Ce qu'on nous apprendait plus rarement au cours classique, en revanche, c'est que, sceptiques, certains mythographes, suivis surtout par les Pères de l'Église, ont prétendu que la louve qui avait pris soin des deux jumeaux n'était autre qu'une femme à qui son inconduite avait mérité le surnom de « louve » ; *lupa*, en latin, la louve, était en effet un terme servant à désigner les prostituées.

Les mélancoliques « qui s'abreuvent de pleurs / Et têtent la Douleur comme une bonne louve » ne font-ils pas

12. Albert Thibaudet écrit : « S'il a aimé dans Jeanne Duval on ne sait quelle nuit immémoriale, ce ne sera là qu'un symbole de cette durée vraie, consubstantielle à la vie et à l'être de Paris, la durée de ces êtres très vieux et froissés qui lui paraissent devoir former, comme la capitale même, des blocs, des bancs inépuisables de souvenirs » (*Intérieurs*, Paris, 1924, pp. 24-27, cité par Benjamin, *op. cit.*, p. 268).

d'étranges bâtisseurs de ville ! Entre la louve et le Louvre, quel genre de capitale impériale pourra donc bien fonder l'orphelin ? Où prendra-t-il la force, la vraie force, celle de l'oubli de ses origines, s'il ne se nourrit que des larmes d'une prostituée se lamentant sur sa perte ? Pourra-t-il seulement enfoncer le fer dans la terre-mère et frayer le premier sillon de l'enceinte urbaine ? Pourra-t-il, plus tard, abattre les édifices des premiers âges de la ville, pour lui permettre de croître ? Permettra-t-il qu'on démolisse quoi que ce soit de ce qui fut, et n'écrasera-t-il pas sa ville sous son propre poids de passé jusqu'à ce que, toute croissance enrayée par le souvenir, cette ville ne soit plus pour toujours que le Louvre d'elle-même ? Peut-être, comme pour Rome, faut-il toujours un crime à la fondation d'une ville ? Aucune, en tout cas, ne pourrait survivre, si elle devait se vouer toute à ressasser sa faute originelle et consacrait tous ses cultes à pleurer son innocence.

Pour faire comprendre l'étrange architecture de l'inconscient, Freud l'a comparée à la ville de Rome mais à une Rome qui, dans l'espace et dans le temps, serait littéralement une ville éternelle. Il faut imaginer, subsistant et coexistant dans le même espace, le champ du *Latium* où Romulus, après avoir occis son frère, traça le sillon qui délimiterait la ville ; les constructions du Royaume, de la République et de l'Empire, celles du Moyen Âge et de la Renaissance, toutes partageant fantomatiquement le même espace, se pénétrant sans conflit, sans jamais une soustraction ou une destruction. Le poète du « Cygne » s'écrie : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! » Entre la mélancolie et l'inconscient existe une étrange analogie. L'une et l'autre sont remplis d'images vivantes qui paraissent mortes et qui ont emporté dans leur tombe le secret de leur résurrection. Pour elles le temps ne passe pas ; elles sont toujours épuisantes de jeunesse et monstrueuses de caducité — pas de passé, donc jamais de présent, rien qui passe, rien qui dure ; toujours rester, jamais sortir. Ce passé qui ne passe pas mine le mélancolique, le paralyse. Son « je me souviens » l'empêche de crier « en avant » ; il ne sait ni à quelle de ses époques il sacrifie ses forces, ni quel amour perdu hante l'étreinte qu'il ne peut conclure aujourd'hui.

On comprend que les travaux de Haussmann blessent cette sensibilité malade. Le train capitaliste, l'aménité marchande, l'optimisme spéculatif, l'arène des ambitions, la foi au progrès devenue la frénésie du profit — tout cela assassine le mélancolique. « Les premiers poèmes des *Fleurs du mal*, écrit Benjamin, sont tous consacrés à la figure du poète. Il en ressort, dans la mesure où, précisément, le poète invoque une mission et une fonction, que la société n'en a plus à lui

confier<sup>13</sup>. » L'allégorie, qui ruine ce qu'elle touche, ressemble donc aussi à ce qui arrive au poète. Si le poème est devenu un exercice destructeur, c'est que le poète et son travail ont eux-mêmes été transformés par la société en allégorie du Poète et de la Poésie; c'est qu'il n'apparaissent plus, dans la ville bouleversée par d'énormes travaux qui détruisent son passé, que comme des figures démodées, des ruines vivantes. Et quand Benjamin note la « dé-dynamisation<sup>14</sup> » de Baudelaire, d'ailleurs sans fournir la moindre précision sur ce qu'il entrevoit, on peut supposer qu'il pense non seulement à la stérilité du ressassement mélancolique, mais encore au fait que cette mélancolie ne dépend pas que des malheurs personnels du sujet. La situation qui lui échoit de par l'évolution de la société — évolution dont les bouleversements urbains sont les signes violents — a elle-même la structure de la mélancolie. Le poète toujours, parce qu'il cultive le symbole, a eu la charge de garder ouverts les accès vers le passé. Dans la ville moderne, cette charge est décriée, jetée aux ordures en même temps que le passé lui-même. La poésie est dégradée en « culture », le poète en fossile vivant.

Leur destruction n'est pas la sienne. Le baron Haussmann, dans ses mémoires, revendiquera pour lui-même le titre d'« artiste-démolisseur ». Ce n'est pas par hasard qu'à partir de cette époque, le mot artiste entre dans une crise de définition qui dure toujours. Quel artiste s'est reconnu dans le travail d'Haussmann ? Ce dynamisme destructeur et amnésique qui éventre le vieux Paris et qui crie : « En avant ! », cette armée qui s'attaque à la ville pour la réduire en ruines, le poète se sent d'un autre génie, d'une autre fécondité, il se sent appartenir à une autre idée du mouvement, du progrès, du changement, du commencement. L'optimisme des rénovateurs le renvoie vers l'Antiquité, avec la ville qu'on abat. Il s'identifie non à la force, mais aux portions de ville ou de vie qui en subissent le viol; la ville perdue rejoint la femme perdue; la louve le prend dans son Louvre.

Le poète ne pourra revenir en ville que lorsqu'il aura intériorisé sa transformation en excrément du progrès. Il deviendra ce qu'on appelle parfois un poète urbain, un naïf, qui s'enivrera de son identification au néon, au bruit, au béton, à tout ce qui scelle sa mort avec celle du symbole, et qui croira pouvoir se reprendre en multipliant les signes d'aliénation.

On trouve chez Gérard de Nerval, dans *Aurélia*, une scène où l'angoisse du sujet projette sur la ville, et sur le

13. Benjamin, *op. cit.*, p. 330.

14. *Ibid.*, p. 304.

Louvre, un terrible pressentiment de fin du monde. Errant dans Paris, le sujet est obsédé par l'idée de se détruire, quand soudain, dans le ciel nocturne, toutes les étoiles s'éteignent d'un coup.

Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée par l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me dis: « [...] Que va-t-il se passer quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil? » Arrivé près du Louvre, [...] je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté... (seconde Partie, chap. IV.)

Évidemment, la disposition mélancolique qui transforme tout en allégorie prend dans *Aurélia* une emphase psychotique. Mais on pourrait montrer que, comme chez Baudelaire, l'épuisement du soleil, la perte de toute énergie, l'impuissance à rendre sa vie vivable — et Benjamin dit bien que « L'agitation figée est la formule de la vie de Baudelaire, qui ne connaît aucun développement<sup>15</sup> » — découlent d'une proximité folle avec un essentiel objet perdu vivant. Aurélie ou Aurélia ou Jenny Colon n'est point prostituée, elle est comédienne; mais Nerval l'identifie à la figure de la déesse Isis, la mère de tous les symboles, la fondatrice des mystères et la fondation de toute virilité. Julia Kristeva a bien montré, dans *Soleil noir*<sup>16</sup>, le rôle déterminant pour la mélancolie de cette perte originelle de la reine, de la fée, de la mère — du premier objet d'amour —, perte qui doit être déniée par un sujet « normal » pour qu'il puisse accéder à l'ordre symbolique. Le mélancolique serait devenu tel par son refus de dénier la perte originelle, par son obstination, devant la place vide de l'objet perdu, à la garder vide, à ne pas lui substituer des symboles. Nerval lui-même en appelle, dans *Sylvie*, à une régénération « par les mains de la belle Isis », et, en faisant allusion aux mystères d'Eleusis (*Sylvie*, chap. I et XIII), il donne à cette idée le sens littéral d'une re-génération, d'une naissance recommencée dans un pacte nouveau avec la mère, qui rendrait la vie au symbole, c'est-à-dire qui rendrait au symbole sa valeur de remplacement. Le crime de la cité — en est-il jamais un autre? —, il le dénonce dans *Aurélia*, ce fut de tuer, et même de dépecer la déesse-mère des origines (*Aurélia*,

15. Benjamin, *op. cit.*, p. 342.

16. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.



seconde Partie, chap. VI). Tout Aurélia oscille entre la régénération et la ruine, entre le pardon et la faute. L'enfer de Nerval, c'est que le pardon appartient aux instants de psychose, et la faute à ceux de la « lucidité » mélancolique.

Baudelaire, lui, ne connaît pas la voyance, l'hallucination de la nouvelle naissance ou du pardon. Il piétine dans l'allégorie, et rumine sa perte. Là où Nerval, toujours dans *Aurélia*, évoque une descente émerveillée et purificatrice dans une ville souterraine, une ville stratifiée dans laquelle ses pieds s'enfoncent « comme dans les couches successives des édifices de différents âges (*Aurélia*, première Partie, chap. III), Baudelaire ne peut que décrire son ensevelissement, sa résidence éternelle dans une nécropole pourrie : « Bâtiments immenses, pélasgiens, l'un sur l'autre. Des appartements, des chambres, des temples, des galeries, des escaliers, des cœcums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. — Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel. [...] J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète<sup>17</sup>. »

On pourrait entendre : j'habite *depuis* toujours un bâtiment qui va crouler. À quand remonte donc cette corruption ? Il faut imaginer le cygne né en captivité, la négresse née en France, n'ayant jamais connu ni lui de « lac natal », ni elle de cocotiers. Le poème intitulé « L'amour du mensonge » fait un étrange aveu : « Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté. » Baudelaire n'aime pas la prostituée à la place d'une autre femme qu'il aurait perdue. Le culte qu'il lui voue s'adresse à sa souillure originelle. C'est un amour, en quelque sorte, pour le péché originel lui-même. La prostituée, en effet, est, comme on dit, une femme perdue. Et de s'unir, poète, avec une femme perdue, et de boire les larmes de cette femme qui pleure sa propre perte, cela ne peut jamais lui rendre que sa faute, et que la lui rendre encore plus présente. Tout ceci ne se distingue pas chez Baudelaire de la Poésie elle-même. Car ce que je viens de décrire, l'amour de la prostituée non en lieu et place d'une autre femme qui aurait été perdue par le poète, mais l'amour de la prostituée comme femme perdue, cela est l'exacte analogie de son penchant mélancolique pour l'allégorie, symbole perdu. Il pratique l'allégorie non pour remplacer le symbole perdu, mais en tant que symbole perdu.

C'est d'ailleurs pourquoi il n'existe aucune « nature » pour ce dandy. La ville pourrit la campagne comme le passé infecte le présent. On sait que Baudelaire eût souhaité « les

17. Projet d'un cycle de poèmes : « Onéirocritie », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 372.

prairies teintes en rouge, les rivières jaunes d'or et les arbres peints en bleu<sup>18</sup>». Comme la femme, la nature est perdue. Le ciel de Paris, par exemple, fait toujours partie, chez Baudelaire, de son architecture. Jules Laforgue disait que Baudelaire avait étendu le fard aux ciels et aux couchants<sup>19</sup>. Et pourtant, même s'il en fait partie, le ciel par-dessus les toits échappe à la ville. Dans « le Cygne », le fameux « homme d'Ovide », doué par les dieux d'un regard capable d'embrasser les cieux, ne trouve, en « tendant sa tête avide », qu'un « ciel ironique et cruellement bleu ». « Avez-vous observé, confie Baudelaire à un correspondant, qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées [...] donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne<sup>20</sup> ? » Si le ciel respandit sur la ville comme l'adversaire ironique du poète, s'il touche à l'infini par contraste avec la ville toute ruinée sous ses allégories, c'est qu'en lui demeure une part vivante de symbole, qui résiste à la corruption allégorisante, qui demeure « pas perdue » et que sa vitalité rend parfaitement hostile à son « atonie ».

La charogne, oui, le ciel bleu, non. Baudelaire se heurte, en l'espèce du ciel — ou de la fleur, ou de la femme « trop gaie » —, à une matière qui n'offre pas de prise à la mélancolie, parce qu'en elle sa faute ne trouve pas de miroir, pas de symbole défunt.

L'ironie du ciel parisien, c'est ce qui en retombe sur la ville, c'est ce qui en rebondit sur le poète quand celui-ci veut étendre au bleu du ciel le domaine de l'allégorie. Il est plus facile à la mélancolie de prendre avec elle la charogne que le bleu du ciel. La charogne lui ressemble, mais le ciel lui rappelle quelque chose... quelque chose... mais il n'arrive plus à savoir quoi, au juste... Sa faute, en effet, sa faute d'homme perdu, le poète en a perdu la trace. Benjamin ne dit-il pas que le mélancolique « a déjà possédé la solution du grand problème mais l'a oubliée ensuite<sup>21</sup> » ? Et le mélancolique sent bien que la solution perdue de son grand problème passait par la vitalité de la nature, le bleu du ciel et la santé d'une femme trop gaie.

La mélancolie ne peut allégoriser la générosité de la nature, son jaillissement somptuaire. Peut-être était-ce cela

18. Jules Levallois, cité par Michel Lemaire, *le Dandysme, de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 39.

19. Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, Paris, 1903, pp. 111-112. Cité par Benjamin, p. 262.

20. Lettre du 19 février 1860 à Armand Fraisse; citée par Benjamin, *op. cit.*, p. 336.

21. Benjamin, *op. cit.*, p. 384.

que Rimbaud sentait quand il déclarait que « la forme », chez Baudelaire, était « mesquine ». La mesquinerie se dit des choses faites avec trop d'économie, ou de ce qui n'a point les qualités de grandeur, de largeur ; on dit d'un peintre qui a le pinceau trop mince qu'il est mesquin. On le dit parfois, aussi, d'un homme trop triste. C'est l'injustice supplémentaire du malheur, l'amour des tristes est rarement généreux.

\*

Dans sa préface à *l'Histoire des Treize*, Balzac déclare sans ambages que l'écrivain génial doit « usurper sur Dieu ». L'idée même de génie implique cette rivalité avec la toute-puissance. Si « le Cygne » peut être lu comme un portrait du poète en mort-vivant dans un chantier de démolition, le tableau de Paris qui ouvre *la Fille aux yeux d'or* est un portrait de l'artiste en machine à vapeur. Ça marche, ça fume, ça carbure, ça crie : « En avant la création ! » Balzac décrit peu le Paris architectural, si ce n'est pour situer chaque rayon de la société dans la ruche parisienne. Il suit plutôt le mouvement, rythmant sa description du leitmotiv dynamique : « À Paris, rien ne résiste au jet des choses<sup>22</sup>. » Le jet, la déjection, le jaillissement, le frai et le frayage scandent la marche de cette machine textuelle.

Ici encore, bien entendu, Paris est une femme. Mais ni allégorie ni femme perdue, Paris « est une reine qui, toujours grosse, a des envies irrésistiblement furieuses » (p. 178). Andromaque se morfond à chercher un reflet de la cité perdue au miroir d'un petit fleuve artificiel ; la nef parisienne de Balzac, dynamisant la vieille allégorie municipale, laboure les mers, sillonne le monde, disséminant partout le génie des savants et des artistes de « la ville la plus intelligente du monde » (p. 179). On dirait que cette ville de Paris, chargée de répandre la civilisation, inflige au reste du monde un traitement moral régénérateur, un viol pour son bien, une fécondation autoritaire et géniale qui préfigure ce qu'Hausmann, matériellement, lui fera subir à elle-même un peu plus tard dans le siècle. Dans *la Fille aux yeux d'or*, Paris agit, Paris bouleverse, Paris ensemence l'humanité ; chez Baudelaire, il est ouvert, il est bouleversé, il subit. Hallucinant, Nerval verra dans le ciel parisien un vaisseau démâté, un bateau ivre parmi les lunes au-dessus du Louvre ; Balzac compare la nef parisienne à « la chaudière motrice de ces magnifiques pyroscaphes que

22. Honoré de Balzac, *la Duchesse de Langeais*, suivi de *la Fille aux yeux d'or*, Paris, le Livre de poche, n° 356, 1958, p. 166. Nous renverrons désormais directement à cette édition.

vous admirez fendant les ondes » (p. 179). « Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume » (p. 166).

Et l'argent — qui n'a pas encore subi le changement de signe qui en fera une chose sale quand les poètes auront été mis au rebut —, l'argent, comme un sang qui circule dans le corps de Paris, symbolise la vie ruisselante elle-même. Il faut d'ailleurs, ici, parler plutôt de l'or que de l'argent. Machine à vapeur, Paris est aussi une fontaine que des pompes puissantes alimentent en or. Cet or, arraché aux tréfonds du labeur prolétaire, canalisé par les petits boutiquiers, endigué par les petits-bourgeois, par les gens d'affaires et par les banquiers, cet or, enfin, est dépensé, somptueux jaillissement au sommet de la fontaine, par l'aristocratie.

Plus hautes encore que l'aristocratie, plus éblouissantes et plus belles, les femmes (ne pas confondre avec les bourgeoises). Et encore plus haut, à la pointe ultime de ce jet suprême de la fontaine d'or, rayonne la goutte d'or incomparable, le trésor et la dépense ultimes, l'or des yeux de la fille aux yeux d'or. Cette femme, la plus délicieusement femme de toutes les femmes, la femme rêvée chez tous les peuples, la Chimère des poètes et des rêveurs de toutes les époques, « la plus riche organisation que la nature se fût complu à composer pour l'amour » (p. 212) — en somme, la plus belle femme du monde et de tous les temps sera elle-même dépensée, gaspillée, tuée — véritablement jetée par le mouvement jaillissant de la fontaine d'or parisienne.

J'ai cité tout à l'heure cette phrase où Balzac compare Paris à une reine toujours enceinte et toujours en proie à « des envies irrésistiblement furieuses ». Ces envies éclatent dans la population parisienne, selon les classes sociales, en autant de types de physionomies parisiennes : « visages contournés, tordus, [qui] rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont sont *engrossés* leurs cerveaux » (p. 166, je souligne). *La Fille aux yeux d'or* est un précis de fécondation parisienne, une sorte de traité sur les effets génésiques de deux débauches, celle du travail et celle du plaisir, sur la procréation des traits du visage dans chacune des sphères sociales. On dirait que Balzac a greffé les théories de Gall ou de Lavater, toutes ces conceptions physiognomoniques et sciences des bosses du crâne qui le fascinaient, sur un corps collectif appelé Paris.

Les visages des prolétaires, « nés sans doute pour être beaux », sont « vulcanisés » par les travaux qui les font « se gauchir, maigrir, pâlir, jaillir en mille jets de volonté créatrice » (p. 168).

Le petit boutiquier, lui, déforme ses traits par la dépense folle de sa personne, multipliée par ses huit industries, par son commerce, par sa femme.

Chez le petit bourgeois, « la torsion physique s'accomplit sous le fouet des intérêts, sous le fléau des ambitions » ; il finit « la face usée, plate, vieille, sans lueur aux yeux » (p. 172).

Chez les hommes d'affaires « se rencontrent encore plus de causes pour la destruction physique et morale ». « Poussés par les affaires de la grande cité », [...] « Tous mangent démesurément, jouent, veillent, et leurs figures s'arrondissent, se rougissent » ; elles offrent « cette pâleur aigre, ces colorations fausses, ces yeux ternis, cernés, des bouches bavardes et sensuelles où l'observateur reconnaît les symptômes de l'abâtardissement de la pensée et sa rotation dans le cirque d'une spécialité » (p. 175).

L'aristocratie ne va pas mieux. Les figures y sont « étioilées et rongées par la vanité ». Parce qu'elle abuse du plaisir, il lui faut « doubler les doses, et la mort ou l'abrutissement est contenu dans la dernière ». « Cette vie creuse, cette attente continuelle d'un plaisir qui n'arrive jamais, cet ennui permanent, cette inanité d'esprit, de cœur et de cervelle, cette lassitude du grand raout parisien se reproduisent sur les traits, et confectionnent ces visages de carton, ces rides prématurées, cette physionomie des riches où grimace l'impuissance, où se reflète l'or, et d'où l'intelligence a fui » (p. 178).

Mais il y a l'artiste. Cet artiste balzacien, contrairement au poète baudelairien, tient encore très bien, ou veut encore tenir bien sa place dans Paris. La sphère artiste, je l'ai gardée pour la fin, même si Balzac la situe en dessous de l'aristocratie, au-dessus de celle des gens d'affaires. On remarque d'abord que c'est là seulement, au niveau de la sphère artiste, que l'or parisien, après sa longue remontée depuis les soubassements du travail prolétaire, recommence à être dépensé. En effet, l'ouvrier économe, l'artisan rangé, le boutiquier, l'homme d'affaires, le grand bourgeois, tous ceux-là travaillent et dépensent leur énergie de manière insensée, mais toujours dans un but utile, sans jouir de l'argent gagné, sans faire la part de la fête, sans jamais laisser leur or jaillir librement. D'ailleurs, leurs physionomies d'abrutis portent l'empreinte de cette rétention. Il faut descendre au tout dernier étage de l'enfer parisien, chez les prolétaires, pour trouver une vie dépensière, c'est-à-dire une vie comparable à l'existence déréglée des artistes : « insoucians de l'avenir, avides de jouissances, comptant sur leur bras comme le peintre sur sa palette, [les prolétaires] jettent, grands seigneurs d'un jour, leur argent le lundi dans les cabarets, qui font une enceinte de boue à la ville ; ceinture de la plus impudique des Vénus,

incessamment pliée et dépliée, où se perd comme au jeu la fortune périodique de ce peuple, aussi féroce au plaisir qu'il est tranquille au travail » (p. 167).

Les prolétaires se dépensent et dépensent leur argent sans penser à l'avenir dans la ceinture de la putain Paris. Et l'artiste, lui, participe de cette imprévoyante débauche prolétaire, comme il participe de l'amour de la femme — laquelle se donne elle-même au lieu de donner des enfants. Dans *la Messe de l'Athée*, Balzac dit que le génie, portant et emportant tout avec lui, est toujours sans héritiers. Et en effet, dans le tableau parisien de *la Fille aux yeux d'or*, le prolétaire, l'artiste et la femme sont les seules exceptions aux règles de l'épargne, qui sont énoncées ainsi : « Chaque sphère [sociale] jette tout son frai dans la sphère supérieure » ; « Pas une dent ne manque à mordre sa rainure et tout stimule le mouvement ascensionnel de l'argent » (p. 173). À cause du « génie dévorateur » qui le fatigue, le brise et l'oblige à payer de son génie la passion qui le tenaille, l'artiste, comme le prolétaire, comme la femme, est autant travaillé que travailleur, autant objet que sujet ; c'est sa science, sa volupté, son enfer. Son travail est une dépense, un jet lancé contre le jet de la fontaine parisienne qui est toujours sur le point de le renverser, de « le gicler », si je puis dire, de « le jaillir ». Physiquement même, et cela éclate malgré le désir de Balzac de ne pas séparer l'artiste du reste de la société, il appartient à une espèce à part — et comment ne pas penser à Balzac lui-même quand on lit cela : « la beauté flamboyante de leurs têtes demeure incomprise. Un visage d'artiste est toujours exorbitant... » (p. 176). On se rappelle le visage de Balthazar de Claës, dans *la Recherche de l'Absolu*, dont Balzac écrit qu'il est d'une « magnifique monstruosité ». L'artiste a beau chercher à « concilier le monde et la gloire, l'argent et l'art », en vain ! Son visage *exorbitant* tient dans Paris le même rôle que les *orbites* de la fille aux yeux d'or : c'est par là que l'or s'échappe, jaillit, se dépense, se gaspille, se donne — et si le Paris physique s'édifie en broyant les prolétaires, le Paris moral s'érige sur le sacrifice du génie et de la beauté.

L'artiste, cependant, tente d'échapper, par son art, au sort de la femme. Il veut donner une forme à la matière, pour ne pas subir, comme la femme, le sort fatal de la matière.

En effet, quand nous lisons *la Fille aux yeux d'or*, la dépense exorbitante des forces de l'artiste, le texte de Balzac l'accomplit sous nos yeux, la « performe », comme on dit. Il l'accomplit, mais de manière si forcenée que cela témoigne en même temps de ce qui menace l'écrivain. On dirait que Balzac tente de survivre à cette dépense suicidaire de forces en surenchérissant à la dépense, comme s'il pouvait échapper à la fatalité de l'épuisement des forces en en donnant toujours

plus. La « solution Balzac » à l'impossible situation de l'artiste, c'est celle qui consiste à foncer dans la direction contraire à la mélancolie, celle du don et de la générosité assommante, de la surproduction suffocante, laquelle consiste à résister à la tentation de se replier mélancoliquement en faisant gicler sa « semence », encore et toujours, comme une réponse guerrière et survivirile au défi de l'abîme mélancolique. Cela ne signifie pas que la question de l'origine perdue ne se pose pas. Simplement, elle ne le paralyse — ne le dé-dynamise — pas. La déesse-mère de Nerval, celle qu'on a dépecée, la femme perdue de Baudelaire, celle qu'on a souillée, ce que Kristeva (avec Freud) appelle la Chose, elle est là, aussi, mais au lieu de noyer le sujet dans l'impuissance du souvenir et la vanité du miroir, elle l'attend plutôt à la fin. Tout alors, entre travail et mélancolie, revient toujours à différer, encore et encore, la fin. Balzac et l'œuvre infiniment proliférante, c'est aussi la réponse — sa course en avant — de la ville moderne à la nature inhumaine de son propre développement.

Cela pose, en tout cas, la question de la modernité du roman. Par son récit, par ses enchaînements, par ses dimensions, le roman, jusque dans ses excès baroques, est une forme de compromis et de résistance à l'esthétique de la modernité comme décomposition. Kristeva remarque que la narration, le récit, le roman supposent « une identité stabilisée par l'Édipe et qui, ayant fait son deuil de la Chose, peut enchaîner ses aventures à travers les échecs et les conquêtes sur les "objets" du désir<sup>23</sup> ». Le mélancolique — impuissant à démarrer de la perte de la Chose pour en entreprendre la quête à travers un personnage dont il reprend les aventures à son compte — sera plutôt poète que romancier. Ce n'est pas un hasard si les poètes ont été plus modernes que les romanciers ou, pour le dire à l'envers, si la modernité doit plus aux poètes qu'aux romanciers. La poésie moderne, comme la peinture d'ailleurs (mais la peinture déjoue plus facilement la mélancolie), témoigne de l'identité de destin entre le poète et les ruines de la vieille ville ou de la vieille vie.

Dynamique, Balzac traite Paris comme sa chose, il se l'approprie, il se la soumet en la décrivant comme une machine qui lui ressemble, à lui, Balzac, implacable pompe à café. Dans la réalité, Paris obéit aux puissants, mais Balzac se donne barre sur eux, en inventant cette société secrète, de Henri de Marsay et de ses compagnons, qu'il déclare être les vrais maîtres de Paris, et dont on sent bien qu'il pense que leur pouvoir occulte et leurs moyens arbitraires sont les ana-

23. Kristeva, *op. cit.*, p. 172.

logues, dans la réalité, de sa puissance d'écrivain dans le champ symbolique.

«À Paris, rien ne résiste au jet des choses», répète-t-il. Tout le problème, c'est de donner le jet, pour ne pas le recevoir et être, comme une femme, emporté par lui. D'abord, le plus habile — et en cela la Fille aux yeux d'or est un métaroman, une fable métaromanesque sur le roman en tant que réponse de l'écrivain à son impossible situation — le plus habile, donc, c'est d'*épouser* d'abord la menace, en l'imitant: Balzac imite Paris avec son écriture machine-à-vapeur, mais Henri de Marsay imite la fille aux yeux d'or, avec sa tête de femme, sa tête, écrit Balzac, «qui ne déparerait pas le corps de la plus belle d'entre elles» (p. 186). Henri a toutes les qualités masculines enveloppées, quand il veut, de toutes les grâces féminines, ce qui lui permet de renvoyer aux femmes, comme un miroir, leur propre vanité, et de les séduire.

Toutefois, évidemment, aux yeux de la fille aux yeux d'or, laquelle se trouve être, ce qu'il ignore (puisqu'il ignore même qu'il a une sœur qui lui ressemble comme un sosie), la maîtresse de sa sœur; donc aux yeux de la fille aux yeux d'or qui veut coucher avec lui parce qu'il est le sosie exact de son amante, Henri paraît un peu plus femme qu'il ne le croit, un peu trop double de sexe pour que cela lui soit supportable.

Et c'est là, dans cette double bisexualité, celle de Henri et celle de sa sœur homosexuelle, que le récit commence à dérapier. À partir de là, le jeu échappe à Henri, comme les physionomies et leur procréation parisienne échappent à Balzac. Le romancier, pourtant, appelle cette perte de maîtrise, et il aura l'impudence, à travers les déboires de la soi-disant toute-puissance de Henri, de mettre en scène la défaillance de sa propre maîtrise de romancier.

Il existe, en effet, une puissance et une physionomie qui échappent à l'artiste comme à de Marsay. Cela se rencontre au premier rendez-vous de Henri avec la fille aux yeux d'or. Dans l'obscur maison, humide et nauséabonde, où elle le reçoit, logis semblable à «quelque lieu triste et désert» des romans d'Ann Radcliffe — et de Marsay, amené là en secret, désorienté, ignore où il se trouve; Paris, qu'il domine, réserve donc des lieux qui échappent à son pouvoir —, la fille aux yeux d'or se trouve en compagnie d'«une vieille femme coiffée d'un turban monstrueux», une «momie», une «harpie, fixe, muette», qu'elle présente à Henri: c'est sa mère. Cette vieille, écrit Balzac, possède «cette impassibilité de la statuaire sur laquelle *échoue l'observateur*» (p. 212, je souligne).

Il dira plus loin qu'elle est «une horrible divinité». Mais grâce à cette présence quasi démoniaque entre Henri et la fille aux yeux d'or, l'unique baiser qu'ils échangent produit



sur lui l'effet d'une véritable décharge de «volupté surnaturelle». Il est dit que ce baiser, cet unique baiser — et Henri, rappelons-le, a déjà connu toutes les voluptés et toutes les débauches — fut pour lui «quelque chose de sombre, de mystérieux, de doux, de tendre, de contraint et d'expansif, un accouplement de l'horrible et du céleste, du paradis et de l'enfer, qui rendit de Marsay comme ivre» (p. 214). Et l'explication de ce prodige, Balzac, quel grand savant! nous la donne plus loin: «cette mère était [...] quelque chose d'inferral, d'accroupi, de cadavéreux, de vicieux, de sauvagement féroce, *que la fantaisie des peintres et des poètes n'avait pas encore deviné*» (p. 214, je souligne).

Il existe donc un type de physionomie qui échappe à l'observateur, que la puissance du poète ne saurait dominer ou deviner. Une physionomie au-delà de toute référence symbolique, littéraire ou picturale (lesquelles références sont légion dans le roman, pour décrire les types de physionomies), et il y a donc un être plus secret que Henri, mieux voilé que Henri! Car, il faut le rappeler, de par la société secrète des Dévorants, la puissance d'Henri est si exorbitante qu'il peut se permettre, dit Balzac, d'entretenir à son propre sujet l'opinion «que le plus orgueilleux des Kalifes, des Pharaons, des Xerxès qui se croyaient de race divine, avaient d'eux-mêmes, quand ils imitaient Dieu en se voilant à leurs sujets sous prétexte que leurs regards donnaient la mort» (p. 215).

Lui qui dispose d'un pouvoir occulte, lui que rien n'effraie, lui qui raille toute sincérité, toute naïveté, tout sentiment vrai, le voilà si ébranlé par cette mère inclassable, plus occulte que lui, qu'il va faire la nuit suivante un rêve troublant: il verra dans son sommeil «des images monstrueuses, des bizarreries insaisissables, pleines de lumière, et qui révèlent les mondes invisibles, mais d'une manière toujours incomplète, car un voile interposé change les conditions de l'optique» (p. 216). Régression de la représentation en deçà des formes fixées, errance dans les formes décomposées, aperçu prophétique de Balzac sur l'esthétique moderne.

Pour nous lecteurs, ce qui est presque effrayant, c'est le génie de Balzac, la science de Balzac, cet extraordinaire coup de force qui consiste à mettre en scène «ce que les poètes n'ont pas encore deviné» — la mère primitive, l'Isis de Nerval, l'Archaïque en personne; ou, comme dirait la psychanalyse: le sexe maternel, la mère irreprésentable de toutes les représentations, le voile de tous les voiles, la nuit de toutes les nuits — la Chose avec un C majuscule — coup de force, donc, d'oser confier à cet irreprésentable un rôle dans son roman, le rôle de représenter ce qui échappe, à lui Balzac comme à de Marsay, au poète comme au séducteur, à l'observateur

comme au dominateur, au penseur comme à l'homme d'action et de laisser par là deviner, à travers ce qui arrivera à de Marsay, la menace qui pèse sur lui, le romancier.

En effet, Henri de Marsay, qui se croit le maître du jeu et un homme impossible à duper, ne découvrira qu'après le rendez-vous suivant (et sa première étreinte avec la fille aux yeux d'or), qu'il a été dupe, que sa virilité a été « eue », qu'il n'a pas été exactement un homme pour elle, mais qu'elle lui a fait tenir un rôle incompréhensible (le rôle d'une femme membrée comme un homme), et donc qu'au lieu de la posséder à sa manière impérieuse, il a posé et joué pour elle un rôle auquel il ne comprend rien, sur une scène qu'il ne connaît pas.

Le voile de son rêve de l'autre nuit, le « voile interposé qui change les conditions de l'optique », ce voile qui décomposait les formes pour les jeter dans une errance esthétique moderne, on le retrouve en l'espèce de cette robe qu'elle lui demande de mettre avant de faire l'amour avec lui, et nous pouvons aussi reconnaître, en l'espèce de cette robe, le voile du temple, le voile du saint des saints de sa puissance de Kalife, de Pharaon ou de Xerxès — qu'elle déchire, en quelque sorte, en le lui faisant porter comme robe.

Et pour moi cet homme en robe, c'est aussi Balzac dans sa robe de chambre. La sœur d'Henri et Henri: deux sosies, deux physionomies, deux moitiés se ressoudent autour du meurtre « rituel » de la victime, et Balzac se préserve du « jet des choses » par ce meurtre. Cette fille aux yeux d'or, cet « or vivant », qui peut dispenser des « voluptés surnaturelles » pourvu qu'on sache relever le défi qu'elle nous lance de posséder à travers elle la Chose, la mère de tous les symboles, Balzac en fait le symbole de ce qui fait échouer l'entreprise de possession de Paris par l'écrivain, de ce qui l'oblige à se dessaisir de sa maîtrise virile des symboles, de ce qui marque — mais c'est encore lui qui marque — la limite de son identification à Paris en tant que « reine toujours grosse ».

À la fin de *la Fille aux yeux d'or*, le meurtre vient tirer violemment le voile, refermant impérativement la porte du tabernacle où s'occulte à nouveau le secret de ce qui unit le symbole et le sens. Sa perte ne fut qu'un jeu, une feinte que le récit se charge de réparer. Henri de Marsay, on peut en être sûr, ne souffrira jamais de mélancolie à cause de la fille aux yeux d'or. Et l'écrivain ne s'est approché du saint des saints, il n'a touché le fond des fonds de l'irreprésentable que pour s'en relever, plus fort, plus énergique, plus puissant.

Sur Balzac pèse la menace d'une dépossession par la ville, dépossession que Baudelaire réalisera. Pierre Popovic a écrit que « la ville contredit l'Histoire, qu'elle en constitue

l'irreprésentable». En tant qu'irreprésentable, elle pose au poète qui tente de se l'approprier, de la *mater*, de se faire reconnaître d'elle, un défi insurmontable : la prolifération urbaine, justement par ce qui en elle ressemble à son propre génie d'artiste, justement par ce qui est exorbitant en elle, lui échappera, à moins qu'il ne s'échappe lui-même de la société. Balzac annonce donc le rôle marginal, d'exclu, de l'artiste du futur, rôle dont il ne veut pas, mais qui découle inévitablement de l'organisation urbaine dont il trace l'architecture dynamique dans *la Fille aux yeux d'or*. L'artiste ressemblera non à ce qui est ordonné dans la ville, mais à ses aspects fous et incompressibles, à tout ce qui répugne aux élites qui la gouvernent et qui ne l'inviteront jamais à partager le pouvoir avec elles. L'évolution urbaine, son rejet du passé, renverront le poète, sinon le romancier, dans la position même de cette origine déchue, allègrement ignorée par les « artistes-démolisseurs » de tous poils. Lui-même, figure de l'origine, il deviendra, de plus en plus souvent, un homme perdu, un représentant énigmatique de la solution perdue que la grande ville moderne, devenue mélancolique, ne saura plus reconnaître en lui.