

## LA FIGURE DE LA PASSANTE: UNE ALLÉGORIE DE LA DÉCADENCE?

Jean de Palacio

Dans la littérature post-baudelairienne, la figure de la Passante a donné lieu à un corpus relativement considérable, surtout poétique (un seul roman à proprement parler, celui d'Adrien Remacle, qui serait aujourd'hui complètement oublié, si Odilon Redon n'en avait gravé le frontispice [Mellerio 21]). Je m'appuierai ici sur un ensemble de seize textes, dont quinze ne sont pas répertoriés dans le livre récent de Claude Leroy, *Le Mythe de la Passante. De Baudelaire à Mandiargues*.<sup>1</sup> La poésie du tournant du siècle est peu présente dans ce livre, qui prend plus volontiers en compte la prose (Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant, Rodenbach) et fait surtout la part belle au vingtième siècle. Je ferai simplement deux remarques:

1° il n'entre pas dans mon propos de m'interroger sur la question de savoir si la Passante est une figure ou bien un mythe. Claude Leroy s'en est largement expliqué et opte pour le mythe. Le titre de cette étude précise mon choix contraire, fondé sur la conviction qu'il manque à la Passante deux éléments fondamentaux du mythe: a) le surgissement diachronique du personnage à intervalles réguliers (voir Antigone, Médée, Faust, don Juan); or, la Passante est synchronique et anonyme; b) le désir d'identification suscité par le personnage chez le lecteur; or, on ne saurait s'identifier à une ombre, sitôt disparue qu'aperçue, et sans identité propre.

2° je ne considérerai que les œuvres contenant explicitement le mot "Passante" dans le titre, laissant volontairement de côté les "Inconnues", promeneuses et autres piétonnes de Paris. Je pense montrer qu'il y a une spécificité de la Passante, et qu'elle est fonction du terme propre et surtout de ce verbe "passer", dont elle incarne le participe présent (tourné à l'adjectif verbal substantivé) avant d'être au participe passé.

En dehors du texte fondateur des *Fleurs du Mal*, le corpus est donc constitué comme suit:

1. Ernest Raynaud, "À une Passante".
2. Louis Duchosal, "Passante aux yeux fleuris".
3. Louis Duchosal, "À quelques Passantes".
4. Louis Duchosal, "La dernière Passante".
5. Adrien Mithouard, "Litanies d'une Passante".
6. Émile Nelligan, "La Passante".
7. Hippolyte Suquet, "Passantes".
8. Charles-Adolphe Cantacuzène, "Les Passantes".
9. Daniel Borys, "La Passante".
10. Eugène Vaillé, "Pour la Passante d'un soir".
11. Émile Despax, "la Passante".

---

<sup>1</sup> (Paris, PUF, 1999).

12. Emmanuel Quénault, “À une passante... passée”.
13. Henry Spiess, “En passant”.
14. Henry Spiess, “Passante”.
15. Léon Deubel, “À une Passante”.
16. Adrien Remacle, *La Passante. Roman d'une âme*.

Seul, le texte 15 figure dans l’inventaire dressé par Claude Leroy (*op. cit.*, p. 96).

## I

Peut-être conviendrait-il de considérer d’abord le corps de la Passante, à moins de penser, comme Mallarmé de la Danseuse, que la Passante n’est pas une femme qui passe, et pourrait même n’être pas une femme. Des yeux, un regard, des cheveux (Deubel), des lèvres (Cantacuzène), une jambe (Baudelaire), une main (Raynaud), un pied (Cantacuzène). Le corps apparaît morcelé, comme peinant à se constituer. Si la jambe et le pied sont attendus chez la Passante, la jambe est “de statue”, la main ne se tend pas, les yeux sont “baissés” (Suquet), le plus souvent ne voient pas, comme dans l’Écriture, le regard demeure “mystérieux” et “aimanté” (Suquet), comme l’“échange” reste, lui aussi, “mystérieux”. Incertain, comme en suspens, le corps apparaît nié sitôt constitué. Un clivage, une rivalité, presque une dichotomie se font jour entre le corps et l’âme. Il est en effet beaucoup ici question d’âme. Le “mystérieux échange” n’est pas celui de deux fantaisies (encore moins le contact de deux épidermes), mais celui “où deux âmes bientôt séparées pour toujours” pourraient éphémèrement communiquer. Pour celui qui *suit*, la relation à la Passante est celle d’un encadrement dans son analogie, ce qui ne saurait surprendre dans un contexte hérité de Baudelaire. Les termes employés par Suquet, de “ressemblance” et de “parenté”, le disent expressément. C’est encore l’ “âme fraternelle” (Quénault) que se reconnaissent le poète et la Passante. Dialogue d’âmes, donc, et non de lèvres ou de corps, qui a incité Léon Deubel à voir dans la Passante un “ange immatériel”, engagé dans un “long pèlerinage / Qui monte de la terre au ciel”; et poussé Adrien Remacle à sous-titrer son roman *La Passante* “roman d’une âme”, et commuer de la sorte le passage en migration. La vie elle-même devient sujette à caution, soit que la Passante soit en deuil (Baudelaire, Suquet), rejoignant ainsi la cohorte des femmes en noir si fréquentes au tournant du siècle, soit qu’elle soit “une morte”, et que le suiveur ne poursuive, dans le souvenir, que “l’image d’une morte”, soit enfin qu’elle soit, comme dans telle composition de Félicien Rops<sup>2</sup>, la Mort elle-même.

L’impressionnant dessin de Rops, mine de plomb, pierre noire et lavis d’aquarelle, renforce la proximité de la Passante et de la Mort. Un vieux marcheur suit une jeune femme dans une rue crépusculaire. Elle tient à la main un masque en forme de visage souriant, qui cache une tête de mort. Une échancrure de la robe libère une jambe osseuse que rehausse sinistrement l’escarpin et que l’homme ne voit pas, semblable à celle de *La Mort qui danse* (Exsteens 354) ou de *La Mort au bal masqué* (Exsteens 928). Ici, scène de rue<sup>3</sup> et non scène de bal, alliance heureuse et maléfique de l’ambulante de Huÿsmans et de l’allégorie de la “forme cristallographique première”

<sup>2</sup> Félicien Rops, “Parodie humaine”, *Cent Légers Croquis pour réjouir les honnêtes Gens*, 113; Namur, André Lambotte, 1998, p. 261.

<sup>3</sup> Le dessin est également connu sous le titre “Coin de rue”.

également choyée par Baudelaire et par Rops. Très loin des plantureuses Flamandes ou de la *Pornokratès*, la chair, ici, s'éténue pour livrer passage, non à l'âme, mais au squelette. Le masque, que Rops pose indifféremment sur le visage ou sur la croupe (*Hypocrisie*, Exsteens 403 ou *La Pudeur de Sodome*, Exsteens 443), donne à la scène un aspect à la fois parodique et tragique, décidément inhumain: celui d'une rencontre capitale avec les fins dernières. La Passante *sait*, tandis que l'homme qui la suit ne sait pas. Cette Passante de Rops au double regard de côté, celui de la pierreuse et celui de la Camarde, a bien la scélératesse de la Passante de Cantacuzène. Mais scélératesse sublimée par la conscience que cette rencontre sera la dernière.

La Passante est, par définition, une femme en mouvement, auquel elle est vouée par choix ou par décret de la Providence: juive errante qui va son chemin, généralement dans le crépuscule, femme "animé[e] d'un éternel départ", comme écrit, mais de "Passants" au masculin, Julien Ochsé<sup>4</sup>. Seul de tout le corpus, Daniel Borys aura osé montrer une Passante assise. On hésiterait entre l'oxymore et le non-sens, si le poème n'optait délibérément pour une Passante "asservie", passante au foyer ou au rouet, qui a franchi le seuil du poète au lieu de le passer, et abandonné, pour ainsi dire, sa vocation première pour se vouer au rôle d'héroïne domestique. On n'ose penser à la réaction de Baudelaire devant cette Passante stabilisée, sédentaire, goethéenne et quasi "naturaliste", si ne s'y profilait en même temps la figure d'une Lachésis (*Tu files doucement les heures de ma vie*)<sup>5</sup>, restituant en somme la Passante à son rôle initial de porteuse du destin.

\*

L'anonymat est de règle. La Passante doit demeurer anonyme, sous peine de perdre son essence et son âme et de contrevenir à la vocation de l'éphémère. "C'est vous, c'est moi, c'est nous, tout le monde et personne" (Quénault). Tout au plus peut-elle se permettre ce que Claude Leroy appelle "la majuscule de connivence"<sup>6</sup>, et osciller ainsi entre nom commun et nom propre, sans jamais atteindre ce dernier, mais en s'en approchant au plus près et capitalisant le pronom personnel (*Elle*). La Passante doit être l'*Étrangère* (Despax), dont on ne sait si la majuscule est de nature ou simplement amenée par la position en tête de vers<sup>7</sup>.

L'article indéfini (Une Passante) confirme son anonymat, la rejette dans l'indistinct et les lointains économiques; l'article défini (La Passante) fait, toujours sans la nommer, un pas vers la caractérisation, le familier et le spécifique; le pluriel (Passantes; Les Passantes; A quelques Passantes) la dilue dans un collectif où l'individualité achève de se perdre sans jamais s'être constituée. De toute façon, la Passante relève de l'éphémère, de la perte et du rêve. Elle est "jeu perdu", "bonheur possible et pourtant perdu" (Raynaud).

\*

<sup>4</sup> Julien Ochsé, "Les Passants", *Profils d'or et de cendre* (Paris, Mercure de France, 1911), p. 167.

<sup>5</sup> Daniel Borys, "La Passante", *La Mosaïque du Rêve* (Paris, Éditions de La Plume, 1902), p. 120.

<sup>6</sup> Claude Leroy, *op. cit.*, p. 89.

<sup>7</sup> Émile Despax, "Passante", *la Maison des Glycines* (Paris, Mercure de France, 1905), p. 250.

Mais aussi, toujours saisie sur la frange précaire où la *passante*, encore visible, va se commuer en *passée*. Le titre de Quénault le rappelle: “À une passante... passée”. Les points de suspension disent le passage. Le dernier mot du roman d’Adrien Remacle est: “Et, Elle passe”<sup>8</sup>. Deux choses frappent: la virgule après “Et”, inattendue et non grammaticale, visant à séparer ce que la copule visait à réunir, isolant l’action de passer; et la majuscule du pronom, comme il y a souvent la majuscule de la Passante (Claude Leroy l’a remarquée chez Rodenbach<sup>9</sup>). Mais le présent (passe) réussit à éterniser l’instant du passage, comme un arrêt sur image, d’autant plus que le “roman” s’arrête là. Passage, aussi, du corps à l’âme, d’une Passante qui ne serait que corps à une Passante qui s’identifie, dès le sous-titre, à l’âme.

## II

Un aspect du détournement post-baudelairien de la Passante est proprement alimentaire. Désormais, la Passante mange. Certes, le promeneur boit (*Moi, je buvais*), et ce boire est abondamment commenté<sup>10</sup>. Il ne sera pas perdu dans la période suivante. Léon Deubel dira par exemple: “Ton corps est une Hébé qui verse / Un vin rose au désir levant”<sup>11</sup>. Sans doute le Vin des Amants, puisé aux *Fleurs du Mal*. Adrien Mithouard, plus proche encore de Baudelaire, écrira: “vous aux yeux de qui je bus / L’infini de l’abîme”<sup>12</sup>, en se disant successivement “ivre” et “grisé”. Vin de messe, sans doute, puisqu’il s’agit de litanies.

Certes, la Passante, bien que généralement noctambule, n’est pas une habituée des restaurants parisiens et des cabinets particuliers. Quelque chose d’agreste et de bucolique, de plein air, subsiste dans ses choix: elle mange les fruits du verger (Despax), “le raisin, la framboise et l’amande” (Borys): toutes nourritures naturelles, on dirait aujourd’hui: biologiques. Mais c’est déjà trop. Si la Passante s’arrête pour manger, elle contrevient encore à sa vocation, qui est précisément de passer.

Qu’en est-il du langage de la Passante? Il est significatif que la Passante se rencontre, au singulier ou au pluriel, dans deux recueils aux titres caractéristiques et qui semblent se répondre: *Les Heures de Silence*, d’Hyppolite Suquet (“Passantes”) et *Le Silence des Heures*, de Henry Spiess (“Passante”). L’enjeu de la rencontre est en effet le silence, la non-prise de parole. On ne parle pas à la Passante et elle ne parle pas (pas plus qu’elle ne mange), sous peine de voir se rompre le charme. La scène se situe nécessairement en dehors du langage. “Sans le secours d’un geste et sans l’aide d’un mot”, dit avec bonheur Hyppolite Suquet. “Sans gestes ni cris”, disait similairement Ernest Raynaud; “sans dire un mot s’être compris”, écrira Henry Spiess. C’est là le legs de Baudelaire. L’absence de tout lien dialogique est la condition primordiale de la rencontre capitale. Toute parole proférée ou échangée attarderait le passage et réintroduirait indument la permanence. Elle constituerait comme l’ébauche d’une *liaison*, au double sens affectif et grammatical du mot. On ne parle pas à la Passante, mais on parle *de* la Passante, dût-on en réciter les litanies

<sup>8</sup> Adrien Remacle, *La Passante. Roman d’une âme* (Éditions de la Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1892), p. 158.

<sup>9</sup> Claude Leroy, *op. cit.*, p. 160.

<sup>10</sup> Voir Claude Leroy, *op. cit.*, p. 14, 17, 36.

<sup>11</sup> Léon Deubel, *Poèmes. 1895-1912* (Paris, Mercure de France, 1913), p. 82.

<sup>12</sup> Adrien Mithouard, *L’Iris exaspéré* (Paris, Lemerre, 1895), p. 50.

(Mithouard): “Vous qui faites saigner d’un geste mon silence”<sup>13</sup>. Le vocatif demeure dans le for intérieur.

Car la parole est une menace. Il est impératif d’éviter tout glissement vers le romanesque et de conserver à la Passante son statut d’héroïne possible d’un roman avorté. Les tournures négatives, ou privatives, abondent dans les poèmes: “Sans souci”, “sans même me connaître”, “sans oser davantage”, “sans espérer rien”, “sans méfaire” (Raynaud). Tout est dans la *suite*, ou la poursuite, à condition de maintenir entre le suiveur et la suivie une distance égale et constante. Mais, depuis Baudelaire, toute la question réside dans le savoir. L’hémistiche fameux (ô toi qui le savais) fait école. La Passante sait-elle ou ne sait-elle pas? Baudelaire a opté, mais les épigones s’interrogent: “Vous ne saviez pas que je vous suivais”, “Pourtant si vous aviez su” (Raynaud), “hélas si vous saviez” (Suquet), “Qui ne sauriez jamais” (Quénault). Et lorsqu’elles savent, ce n’est pas en tout bien, tout honneur, et c’est un pas vers la Décadence. Les termes employés le prouvent: “Elles savent, les scélérates”, mais cette science se borne à savoir relever son jupon au passage. On est ici dans un tout autre registre, la Passante de Charles-Adolphe Cantacuzène n’est plus que “scélérate” et “goule”, elle se confond désormais avec l’ambulante de Huÿsmans et de Forain. À la jambe de statue a succédé le pied fripon. On est passé du conditionnel des *Fleurs du Mal* au présent des *Sonnets en petit deuil*.

Dans la série de ces rencontres uniques et sans lendemain, le poète suisse Louis Duchosal (1862-1901) institue une notable variante. Non content de présenter, dans *Le Livre de Thulé* (1891), non pas un sonnet isolé, mais l’amorce d’un cycle de la Passante : une pièce, “Passante aux yeux fleuris”, dans la première section du recueil; une seconde pièce, ou plutôt série de pièces, “À quelques Passantes”, dans la seconde section; un troisième poème, “La dernière Passante”, qui est aussi l’avant-dernier du recueil, sorte de congé à la passante et à la Poésie, il prend doublement Baudelaire à contre-pied en récusant en quelque sorte la Passante (“Reste dans ton chemin”, “Passe et garde tes roses”), et, avec elle, le vœu même de voir son rêve prendre corps dans une passion conditionnelle sublimée. Loin du souhait latent dans la majorité des poèmes, d’être payé de retour, fût-ce sur le mode de la nostalgie ou de la porte ouverte à d’autres rencontres (d’autres Passantes), le titre même “La dernière Passante”, comme “le dernier homme” ou “la dernière fée”, introduit un élément irrévocable, signe d’un baudelairisme inversé (l’irréversible), qui est en même temps la négation même de la Passante et de la rencontre première:

Les lauriers sont coupés, mon enfant, et personne  
Ne remontera plus l’escalier de mon deuil.

Outre le ton quelque peu protecteur (“Mon enfant”), ce deuil, que l’on a vu si souvent accolé à la Passante, devient ici le fait de l’homme et du poète. Car la Passante s’est trompée, si l’attente est de son côté et non du côté de celui qui la croise. Le jeu des regards se trouve faussé: “Voile tes yeux bénis”, “Mais tes yeux ont mal lu”. Il y a, pourrait-on dire, erreur sur la personne: “Je ne suis pas celui”, “Je ne suis pas le mage”. Ici, la Passante croit savoir, mais commet une méprise. Le poète se referme devant cette Passante qui, comme celle d’Émile Despax, n’a que la

<sup>13</sup> Adrien Mithouard, *L’Iris exaspéré*, p. 49.

pitié à offrir. Cette méprise, au sens presque marivaldien du terme, a ici un aspect tragique, puisque la Passante est la dernière. C'est aussi l'inverse d'un conte de fée, puisque le Poète n'est pas le Prince, qu'il remplace l'optatif par l'impératif ("Cherche ailleurs") et que la Belle au Bois Dormant est invitée à se rendormir<sup>14</sup>.

S'il n'y a pas à proprement parler progression entre les trois pièces qui paraissent scander le recueil, il y a malgré tout évolution du thème. On est passé, de la Passante (au singulier) aux Passantes (au pluriel) et à la dernière du nom. À chaque section du livre sa (ou: ses) Passantes.

I	Le Rêve	"Passante aux yeux fleuris"	
II	L'Amour	"À quelques Passantes"	4 poèmes
III	La Vie	"La dernière Passante"	

Il faut convenir, que les Passantes plurielles de la section II sont les moins poétiquement achevées et, partant, les moins convaincantes. Le préfacier Édouard Rod a raison: ce n'est pas dans la fête galante que Louis Duchosal donne le meilleur de lui-même; et le pastiche verlainien s'y essouffle quelque peu. Avec ces Passantes somme toute traditionnelles ("Il me semble [...] / [...] que je vous attendais, / Que vous viendriez dans ma vie") et sans doute trop nombreuses, collectives, Duchosal est moins à l'aise qu'avec la Passante d'outre-tombe (section I) ou la Passante rejetée (section III). Comme on pouvait s'y attendre, le Rêve ou la Vie, termes nervalien, conviennent mieux à la Passante que l'Amour. Le premier poème donne à voir une Passante de l'Au-delà, le croisement de deux âmes et de deux destinées. La rencontre, délaissant la rue assourdissante de Baudelaire, se fait dans l'éther ("mais dans une autre étoile / Tu passas"), dans un "autre monde", "là-haut" (Quénault), "dans l'éternité" (Baudelaire, Quénault). La note nouvelle est dans la *répétition*, au sens quasi kierkegaardien du terme, de la rencontre, un "revoir fatal" dans "l'infini muet". Le jeu sur les temps du verbe est significatif: au passé simple de la première strophe (*Tu passas*) se substitue le futur de la dernière strophe (*Tu passeras*), dessinant, comme dans le roman de Remacle, une migration d'âmes. "Enfin nous sommes morts, mais c'était pour renaître". Mais le Poète et la Passante doivent rester l'un pour l'autre des "inconnus". Mieux vaut Passante "hautaine" et "lointaine" que celle qui offrait "le lait de [s]a tendresse". En se changeant en Consolatrix afflictorum, la Passante de Louis Duchosal, comme celle d'Émile Despax, ment à la fois à sa vocation et à son "mythe". "Ce pauvre homme a besoin de baisers", disait l'une; "Je te viens consoler, toi qui pleures", dit l'autre. Conduite aberrante, en total désaccord avec le texte fondateur: la fugitive beauté ne saurait être Bonne Samaritaine.

<sup>14</sup> Voir sur ce point Jean de Palacio, *Les Perversions du Merveilleux* (Paris, Séguier, 1993), p. 160-164. Nul doute qu'un Perrault perversi ne soit dans l'esprit de Duchosal lorsqu'il parle de la Passante. Dans les pièces "À quelques Passantes", il évoque successivement l'ogre, Sœur Anne et le Petit Poucet. À ce moment du recueil, le Poète est encore le Prince face aux Passantes. Il ne le sera plus dans la troisième partie.



Chez Henry Spiess (1876-1940) comme chez son compatriote Louis Duchosal, s’amorce, précisément autour du verbe “passer”, l’ébauche d’un cycle de la Passante: figure en quelque sorte à la fois onirique et grammaticale, se construisant autour du gérondif, dans deux poèmes intitulés “En passant”, conjuguant le masculin (“Passer un soir, simple passant”) et le féminin, une Passante quatre fois invoquée dans le premier poème au troisième vers de chaque strophe, donnant déjà à la pièce cette allure quasi litanique que Mithouard avait adoptée:

Passante au regard grave et doux  
 ...  
 Passante au regard anxieux  
 ...  
 Passante aux yeux découragés  
 ...  
 Passante aux yeux presque pareils

mais alternant aussi le participe présent et le participe passé, *Passante* à qui le *passé* ne “reproche rien”. Il s’agit toujours de peindre le *passage*, ce qu’autorisent la brièveté obligatoire et le caractère fugitif de la rencontre. Ainsi, à mi-chemin de la réalité et de l’allégorie, la Passante pourrait devenir à l’occasion figure du Temps et du fatal écoulement des choses. “Passante de ma vie” (Spiess) ou Passante de ma jeunesse (Nelligan) dans un parallélisme plus appuyé (“Ma jeunesse est pareille à la pauvre passante”). Ce que cette Passante pauvre perd en mystère en s’apprivoisant un instant, elle le regagne en profondeur par la méditation qu’elle suscite chez le Passant. D’autant que cette profondeur se double d’une *onirocritique* où le réel achève de se diluer. Ce n’est plus le Passant qui suit la Passante, mais le rêve du Passant, rappelé à deux reprises:

mon rêve, qui ressemble au vôtre, et qui vous suit  
 ...  
 mon rêve, à votre insu, vous évoque et vous suit .

Labile, transitoire, on oserait presque dire: transitive, si l’inverse: intransitif ne convenait mieux au verbe “passer”, *passagère*, la Passante est d’abord de l’ordre du rêve. Aucun mot ne revient plus souvent dans les divers poèmes. J’en ai compté plus de vingt occurrences, toutes formes confondues, dont trois pour le seul poème de Spiess. La “*Cité du Rêve*” (Remacle) prend le relais de la cité urbaine. Le rêve confère à la Passante une sorte de coefficient d’incertitude, comme si la réalité de la Passante s’approchait asymptotiquement du rêve sans jamais l’atteindre tout à fait, comme ces cercles osculateurs ou “baisants” dont parlait Leibniz, seul baiser jamais permis à la Passante “aux yeux presque pareils / À ceux que j’aime dans mes songes” (Spiess). La Passante se situe exactement dans cet écart, qui est le même que celui qui sépare dans la rue la Passante urbaine et son suiveur. Le souvenir du “rêve étrange et pénétrant” de Verlaine, comme l’a noté justement Claude Leroy<sup>15</sup>, n’est

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 75.

pas étranger à cet état. Sur le modèle de l'ancien *Veni, vidi, vici*, Adrien Remacle fera même: "Je suis venue, et vis, et passe"<sup>16</sup>, comme si le passage était une victoire.

### III

#### Ultime dévoiement de la passante, une passante décadente?

Les deux poètes helvétiques parvenaient, encore que de façon diverse, à éviter à la Passante l'écueil majeur du roman. En mettant l'accent sur le Néant<sup>17</sup>, le "roman" d'Adrien Remacle pouvait, lui aussi, couper court à la tentation du romanesque, en dépit de quelques digressions sur les seins de la Passante<sup>18</sup>. S'il y a chez lui une "Passante amoureuse"<sup>19</sup>, de telles amours n'ont strictement rien de sublunaire ou de charnel. La Passante, en effet, n'est pas seulement éphémère, elle est intouchable, et les deux vont de pair. Elle est aperçue, souvent suivie, jamais abordée, encore moins touchée, tout au plus frôlée par le Rêve, épousée en songe ("Mon rêve de ce soir vous frôle et vous épouse", Spiess). L'imagine-t-on jamais dans le lit du poète? C'est qu'elle aurait changé radicalement de nature, serait devenue, comme écrit Claude Leroy, une "*professionnelle du passage*", n'hésitant pas à dire: "P comme passante ou P comme..."<sup>20</sup>. De ce dévoiement de la Passante baudelairienne, Marie-Claire Bancquart (1984), puis Claude Leroy (1999) ont retrouvé la trace dans une nouvelle de Maupassant publiée en 1885, "L'Inconnue"<sup>21</sup>. Dans la longue évocation du déshabillage, on mesure tout ce que fait perdre à la passante inconnue ce nouveau statut d'héroïne de roman. Il semble d'ailleurs difficile de ne pas voir dans le dénouement de la nouvelle une portée symbolique: hypnotisé par une tache noire entre les épaules dénudées de la passante, l'homme perd ses moyens et prend "une voix de chanteur du Pape". Cette aiguillette nouée pourrait bien être un châtiment sous forme de talion: on n'attend pas impunément à une figure idéale ou "mythique".

Un peu plus tard (1903), cette désacralisation de la Passante atteint aussi la poésie. Un long poème d'Eugène Vaillé (le sonnet est devenu étroit pour un pareil propos), intitulé "Pour la Passante d'un soir", ne laisse plus aucun doute sur la nature de la rencontre. Le poème est d'ailleurs compris dans un recueil portant le titre emblématique *À la Gloire de la Luxure*. Il s'agit aussi d'une brève rencontre, où l'éphémère prend un tout autre sens: non le temps du passage dans la rue, mais le temps d'une nuit dans la chambre. "Demain je ne serai que l'amant de la veille". Avènement de la "Passante décadente" pour des amours tumultueuses autant qu'ensanglantées:

Aime-moi bien ce soir, Aimée! – Que les morsures  
De ton amour me lacèrent la peau;  
...  
L'amour aime le sang. – Je veux que mon sang coule,

<sup>16</sup> Adrien Remacle, *La Passante*, p. 106.

<sup>17</sup> Adrien Remacle, *la Passante*, p. 49, 69.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>20</sup> Claude Leroy, *op. cit.*, p. 79.

<sup>21</sup> Voir Guy de Maupassant, *La Parure et autres contes parisiens*, éd. de Marie-Claire Bancquart (Paris, Garnier, 1984), p. 972; Claude Leroy, *op. cit.*, p. 109-110.



Que tes ongles stridents me labourent la chair,  
 ...  
 Et que tes blanches dents mordent ma bouche saouïle,  
 Et que tes poings crispés marbrent de bleu mes flancs.

Passante retombée à la “Femme fatale”? On est ici, faut-il le dire? avec ces “ruts des tigresses” et autres “rages des louves”, aux antipodes de la Passante de Baudelaire. Il en reste cependant un sentiment poignant de la brièveté (“Je suis à toi jusqu’à demain” revient comme un leit-motiv, mais c’est l’homme qui le prononce). La surprise vient en effet du retournement contenu dans la fin du poème: l’instable, le passager n’est plus la femme, mais l’homme. À la Passante du titre se substitue le Passant, assorti d’images de départ et d’itinéraires: “Demain je partirai”, “comme les chemineaux”, “sur ma route”, “poursuivre ma route”. Le chemineau a étrangement succédé à la Passante, comme la campagne à la ville et la route à la rue. Pour la Passante d’un soir, c’est l’homme qui prévoit d’être le passé:

Et mon amour demain quand je t’aurai connue  
 Tombera mort.

Autre forme de châtement ou de talion, sans doute. Le sentiment de frustration douloureuse provient ici, non de l’inaccompli, mais de l’accompli, on oserait presque dire, de l’assouvi. Si la rencontre, comme le dit très bien Claude Leroy, est “d’autant plus capitale qu’elle est manquée”<sup>22</sup>, la rencontre “réussie” porte en elle le germe de la destruction et de la mort. La Décadence l’a bien compris. Ce n’est plus la Passante qui passe, mais “l’heure qui passe / en claudicant sa marche vers la mort” (Vaillé). C’est en ceci que la Passante peut devenir une figure de la Décadence.

### **Bibliographie**

- Ernest Raynaud, “À une Passante”, in: *Le Signe*. Paris: Vanier 1887, 16-17.  
 Louis Duchosal, “Passante aux yeux fleuris”, in: *Le Livre de Thulé*. Lausanne: Payot; Paris: Grassart 1891, 28.  
 Louis Duchosal, “À quelques Passantes”, in: *Le Livre de Thulé*, 77-84.  
 Louis Duchosal, “La dernière Passante”, in: *Le Livre de Thulé*, 140-142.  
 Adrien Mithouard, “Litanies d’une Passante”, in: *L’Iris exaspéré*. Paris: Lemerre 1895, 47-51.  
 Émile Nelligan, “La Passante”, 1899, in: Louis Dantin, *Émile Nelligan et son œuvre*: Montréal, [sans éditeur] 1903, 157<sup>23</sup>.  
 Hippolyte Suquet, “Passantes”, in: *Les Heures de Silence*. Paris: Vanier 1901, 89-90.  
 Charles-Adolphe Cantacuzène, “Les Passantes”, in: *Sonnets en petit deuil*. Paris: Perrin 1901, 7-8.  
 Daniel Borys, “La Passante”, in: *La Mosaïque du Rêve*. Paris: Éditions de La Plume 1902, 119.

<sup>22</sup> Claude Leroy, *op. cit.*, p. 2.

<sup>23</sup> Je remercie Jean-François Caron, libraire à Montréal (Canada), pour cette référence.

- Eugène Vaillé, "Pour la Passante d'un soir", in : *À la Gloire de la Luxure*. Toulouse: Société Provinciale d'Édition, 1903, 34-36.
- Émile Despax, "la Passante", in: *La Maison des Glycines*. Paris: Mercure de France 1905, 250.
- Emmanuel Quénault, "À une passante... passée", in: *L'heure subtile et dolente*. Tours: Impr. A. Barbot 1907, 136-138.
- Henry Spiess, "En passant", in: *Le Silence des Heures*. Paris: Mercure de France 1913, 157-158.
- Henry Spiess, "Passante", in: *Le Silence des Heures*, 159.
- Léon Deubel, "À une Passante", in: *Poèmes 1898-1912*. Paris: Mercure de France 1913, 82.
- Adrien Remacle, *La Passante. Roman d'une âme*. Paris: Bibliothèque Artistique et Littéraire 1892.

### Biographical note

Jean de Palacio, professeur émérite à la Sorbonne, a consacré à l'esprit fin-de-siècle et à la notion de Décadence un ensemble de travaux, parmi lesquels *Pierrot fin-de-siècle* (1990), *Les Perversions du Merveilleux* (1993), *Figures et Formes de la Décadence* (2 vol., 1994-2000), *Les Métamorphoses de Psyché* (2000), *Le Silence du Texte* (2003), *Configurations décadentes* (2007), *La Décadence : le mot et la chose* (2011). Il a dirigé la collection « Bibliothèque Décadente » (Séguier, éd.), consacrée à des rééditions de textes inaccessibles de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1993-2002, 16 vol. parus), publié les *Correspondances* de Jean Lorrain (2006), fondé, avec le concours de l'Université de Milan, la collection « Bibliothèque de la Décadence » (Monduzzi, éd., 2006-2011, 2 vol. parus, un troisième en préparation).

### Summary

The Woman Passer-by, casually met with in modern city streets, and soon lost sight of, belongs to the legacy of Baudelaire. Such a figure, ever on the move, always on the verge of disappearance, must needs be nameless, speechless, and out of reach. She is indeed more soul than body, never implied in any love affair or sexual intercourse. If so, however, either sitting, eating or loving, as is often the case in the poetry of *fin-de-siècle* writers, she is warped out of her true nature and may become an allegory of Decadence, so much the more when turned into a tigress or she-wolf.

### Key words

Étrangère; litanie; passante; silence