

## DONNER SA LANGUE AU CHIEN

---

ANNE EMANUELLE BERGER\*

### RÉSUMÉ

Le texte réinscrit le don du poème dans le modèle économique qui le sous-tend inconsciemment au XIX<sup>e</sup> siècle, et entreprend de repenser la crise de la *valeur* de la poésie dans la modernité post-romantique à l'aune du rapport nouveau que le don poétique entretient alors avec le modèle de l'échange marchand dans l'économie capitaliste. De ce point de vue, Victor Hugo appartient à un autre âge de poésie: le don du poème (aux pauvres) se pense comme *charité*; et la charité gratifie en retour le poète d'un gain symbolique, sans valeur marchand avouée, mais capable de parer la poésie d'une aura religieuse ou de conférer au lyrisme les accents révolutionnaires d'une poésie humanitaire. Ces valeurs s'écroulent avec l'échec de la révolution de 1848. La poésie, à travers Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, dénonce alors l'idéalisme par lequel elle participait de l'occultation de la dimension politique et sociale du "paupérisme". Et, tout en apprenant à se *monnayer* elle-meme d'une autre façon, elle entreprend de "donner sa langue aux chiens", en permettant au réel desidéalisé de la misère de faire retour, dans toute sa violence, sur la scène du poème.

MOTS CLÉS : don du poème ; modèle économique ; chien; Baudelaire.

---

En janvier 1830, un comité de secours ouvrier de la région de Rouen demande à Hugo de composer un poème au profit de travailleurs

---

\* Anne Emmanuelle Berger est professeure de littérature française et d'études de genre à l'université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis. Elle a longtemps enseigné aux Etats-Unis (université de Cornell). Co-fondatrice et première directrice du groupement d'intérêt scientifique national Institut du Genre CNRS/ Universités (2012-16), elle a également co-fondé la nouvelle UMR LEGS (Laboratoire d'études de genre et de sexualité) CNRS/UPL Paris 8/ Paris Nanterre, dont elle assume la direction depuis 2015. Initialement spécialiste de poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a également travaillé sur les Lumières, la théorie postcoloniale et la politique des langues en contexte postcolonial. Son dernier livre, *Le Grand Théâtre du Genre. Identités, sexualités et féminisme en "Amérique"*, (Belin, 2013) a été traduit en plusieurs langues. Elle travaille actuellement à un ouvrage intitulé *La fin de la sexualité?*.

E-mail : aeb4@cornell.edu

réduits à la misère par deux mois de chômage. Hugo écrit alors “Pour les pauvres”, pièce en vers qui paraît en plaquette sous le titre “L’Aumône” et se vend un franc “au profit des pauvres”<sup>1</sup>. Une notice accompagne le poème, vantant les mérites de la pièce, “qui porte à un degré si éminent la double empreinte de l’admirable talent et du noble caractère de l’auteur”.

“Pour les pauvres” n’est pas un grand poème. Mais la circonstance de sa composition et les modalités de sa mise en circulation mettent en évidence un certain nombre de présupposés qui relèvent de ce qu’on pourrait appeler une idéologie poétique du don, et qui déterminent à la fois la politique du poème et l’économie de sa diffusion.

Le titre rappelle le rituel de la messe lors duquel un officiant demande l’aumône pour les pauvres aux chrétiens rassemblés. Mais la formule fonctionne aussi littéralement comme une dédicace, à la fois sur le plan de la pragmatique de la langue (la préposition “pour” effectue le geste d’attribution élective) et sur le plan rhétorique, puisqu’elle figure avant le corps du poème, offrant celui-ci, au sens propre du terme, à ses destinataires désignés (offrir, de *obfero*, c’est littéralement porter au devant). “Pour les pauvres” fait ainsi apparaître le rapport entre aumône et dédicace, entre donner la pièce et donner une pièce en vers.

De son aumône poétique, Hugo fait coup double: il fait don d’un poème qui se présente lui-même en son titre comme une pièce en faveur des pauvres. Et il permet la conversion de la pièce de vers en pièce de monnaie, puisque le poème est vendu un franc par le comité de secours.

Hugo *donne* son poème aux pauvres – à vendre. Il n’a sans doute jamais fait ce que Baudelaire n’hésite pas à faire en Belgique en 1865, en l’occurrence échanger un poème contre un gilet. L’anecdote veut en effet que Baudelaire ait payé d’un poème le gilet de Joseph Stevens, peintre animalier belge, qu’il désirait posséder: comme si un gilet valait un poème ou un poème un gilet. Mais il faut dire que “Les bons chiens”, puisqu’il s’agit du “poème” placé en queue de l’édition posthume du *Spleen de Paris*,

---

<sup>1</sup> Le poème sera publié l’année suivante dans le recueil *Les Feuilles d’automne*.

est un poème *en prose*, et qu’il célèbre non pas les pauvres, mais les chiens des pauvres.

Le poème donné aux pauvres est vendu en leur nom aux “riches”, et rapporte au bout du compte un profit multiple – matériel, esthétique, symbolique et eschatologique – à tous ceux entre les mains desquelles il circule : aux pauvres, de l’argent ; aux acheteurs de la plaquette, la possession d’un trésor poétique que la notice élogieuse des mandataires des pauvres se charge de faire valoir; à Hugo, le bénéfice symbolique de la reconnaissance de son talent et de sa noblesse d’âme, et l’assurance du salut. “Qui donne au pauvre prête à Dieu”, rappelle en effet Hugo en exergue de son poème, en s’arrogeant la paternité du *Proverbe* biblique qu’il n’hésite pas à signer V.H.

La demande faite à Hugo et sa réponse généreuse (le don d’un poème de don) n’ont de sens et d’efficace que parce que le poète et ses contemporains partagent une même foi en la capacité d’un poème à générer une forte plus-value. La valeur et le rendement supérieurs du poème tiennent précisément à la vocation de la poésie à donner et à se donner gracieusement. Un don, – “s’il y en a”, nous met en garde Derrida (1991) –, n’a pas de prix, puisque en principe il ne réclame pas salaire, puisque la chose donnée ne s’échange pas. Ce qui est inéchangeable est littéralement inappréciable, et vaut plus que tout, – ou ne vaut plus rien dès lors qu’on mesure la valeur à l’aune du marché. Hugo et son poème appartiennent encore à l’époque où le don fait la valeur de la chose donnée. L’ampleur du capital symbolique escompté et réalisé par ce don de poème a donc à voir avec la conception du poème comme manne divine, suprême espèce du don, conception que le poète n’a de cesse de mettre en œuvre et en scène.

Tous les poèmes de l’époque n’ont pas le même rendement, mais beaucoup peignent et font l’aumône, souverainement comme Hugo, humblement comme Desbordes-Valmore, ou ironiquement comme Baudelaire et Mallarmé.

S’il en est ainsi, c’est d’abord parce que la pauvreté est, comme l’écrit le grand Larousse du siècle, la grande question du XIX<sup>e</sup> siècle; que le christianisme, qui connaît à cette occasion un regain, fournit le principal discours sur la pauvreté et les pauvres en occident, et que l’aumône est

la réponse chrétienne au problème de la pauvreté. Mais c'est aussi parce que l'aumône est une espèce de don et que la question du don, de la poésie elle-même comme don de soi et *don de langue*, devient à l'époque la grande question de la poésie. (Entendez résonner la formule de ce don de la langue au double sens, objectif et subjectif, du génitif, et dans la double acception du terme: talent et offrande). Non pas que la poésie lyrique ne se soit pas toujours pensée et produite comme offrande. Mais au moment où se développent l'attitude et la pensée "économistes" en occident, "économisme" dont relève le problème de la pauvreté dans sa forme moderne<sup>2</sup>; à l'âge du triomphe de la rationalité marchande et contre elle, la question du don poétique se met à insister, d'abord comme doctrine, ensuite et justement comme question: l'essence donnante de la poésie est un article de doctrine chez Kant, pour qui c'est à vrai dire tout le domaine de l'art qui est pensé sous la catégorie du don; et de même chez Wordsworth le bien nommé: *what's a word worth* ? là est la question. Le don poétique devient *question* avec Baudelaire et Mallarmé, et la question continue de résonner, avec des variantes, chez Benjamin, Adorno et Heidegger. Pour Heidegger, c'est la définition et le devenir même de la poésie en occident qui se trouvent engagés dans la question de la possibilité du don "*in Dürftiger Zeit*", au temps de l'indigence.(HEIDEGGER, 1962, p.230-261).

J'ai déjà étudié dans *Scènes d'aumône* la conjonction de la scène d'aumône et de ce que j'ai appelé la scène primitive de la poésie lyrique, en l'occurrence, celle du don du poème, dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle (BERGER, 2004). Pardonnez-moi d'y revenir un instant.

Il s'agissait pour moi d'analyser la coïncidence de deux "crises de don": la crise de la charité et ce qu'on a coutume d'appeler la "crise du lyrisme", autrement dit, la crise de la définition, de l'expérience et de la pratique de la poésie comme don. Par crise de la charité, j'entends la mise en question politique et philosophique des pratiques charitables aussi bien par les récipiendaires que par les dispensateurs traditionnels de l'aumône. Une telle crise traduit la transformation de l'expérience sociale de la pauvreté

---

<sup>2</sup> A ce sujet, voir Simon Jarvis (1999, p. 201-222).

et le changement du statut symbolique du pauvre à l'époque moderne. La mutation politique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'entrée du capitalisme dans l'ère industrielle au début du XIX<sup>e</sup> siècle ont donné naissance à une nouvelle pauvreté. Cette "misère moderne" s'accompagne de l'émergence d'une conscience de classe dans la population essentiellement urbaine qu'elle affecte. Comme l'écrit Larousse à l'article "paupérisme" de son grand dictionnaire, cette "misère" est "plus bruyante, plus impatiente, précisément à cause de l'usage que le travailleur a fait de ses droits, et du sentiment qu'il a acquis de la liberté".

En d'autres termes, l'affirmation révolutionnaire des droits et de l'égalité des hommes et des citoyens a porté un coup décisif à la religion de l'humilité. Dans ce contexte, le christianisme, référence principale en matière de conception et de traitement de la pauvreté, cesse de garantir la stabilité de la posture morale des pauvres. Les pauvres ne veulent plus la charité mais la justice. Les riches n'"aiment" plus ces misérables "bruyants" qui réclament l'égalité au lieu de demander l'aumône. Le débat de Justice et de Charité hantera comme on sait toute la philosophie politique, sociale et économique de la modernité depuis Proudhon et Marx jusqu'à *l'Essai sur le Don* de Marcel Mauss, qu'il faut aussi lire comme une ultime contribution à ce long débat.

Quant à la crise du lyrisme, elle a également à voir avec la mutation et les effets du capitalisme industriel. A l'"apogée du capitalisme" selon la formule employée par Benjamin pour décrire la situation historique de Baudelaire, la littérature, qui s'est "professionnalisée", doit apprendre à se vendre. Si les littérateurs tentent de faire commerce de romans, par exemple en les débitant en feuilletons, la poésie, qui ne s'est jamais vendue pour vivre et circuler, demeure invendable. Puisqu'en termes marchands le travail de la langue, qui n'est pas quantifiable, ne vaut rien, de quels trésors le poète peut-il encore se prévaloir et auprès de qui? La poésie a beau rejouer avec insistance, de Hugo à Mallarmé, la scène du don du poème au moment où s'épuise son pouvoir et sa valeur, elle n'empêche pas sa dégradation et sa relégation culturelle, dès lors que l'échange des biens symboliques est soumis au régime (et au culte) de la marchandise.

C'est ce que montre implacablement "A une mendiante rousse", pièce des *Fleurs du Mal* qui figure dans la section des "Tableaux parisiens". Le poème joue à superposer la scène canonique de l'offrande lyrique à la dame aimée et la scène de l'aumône à une pauvre parisienne. Parant fantasmatiquement la mendiante d'atours qui masquent – mal – la dégradation de la situation de la dame et de son champion, il met en scène les dons poétiques dont elle fait l'objet de la part d'une multitude de "rimeurs" en des termes qui font apparaître la demande sexuelle sous l'offre, ainsi que la concurrence féroce de ces prétendus donneurs de perles poétiques:

Perles de la plus belle eau  
Sonnets de maître Belleau  
Par tes galants mis aux fers  
Sans cesse offerts,

Valetaille de rimeurs  
Te dédiant leurs primeurs  
En contemplant ton soulier  
Sous l'escalier,

Maint page épris du hasard,  
Maint seigneur et maint Ronsard  
Épieraient pour le déduit  
Ton frais réduit !

La compétition des désirs masculins mis en scène, et le traitement numérique de la relation entre les sexes, qui culmine dans le calcul explicite du profit virtuel qu'en tirerait la mendiante ("Tu *compterais* dans tes lits / *Plus de baisers* que de lis / Et rangerais sous tes lois / *Plus d'un Valois*") entraînent l'antique scène de l'offrande courtoise vers la scène moderne de la prostitution. Non seulement les perles offertes ne valent pas grand chose (plus il y en a, plus ça rapporte, mais moins ça vaut dans l'ordre de l'incomparabilité poétique), mais la profusion du don est en réalité la forme "poétique" que prend un marché sexuel.

Le poète de la vie moderne qui s'est souvent lui-même comparé à une prostituée ne manque pas de faire miroiter à sa dédicataire les bénéfices que cette déconstruction de la scène lyrique laissent escompter: plus d'un Valois "dans ses lits" (les lits sont multipliés pour l'occasion) vaut peut-être plus et mieux qu'un poème unique en son genre. La mendicante elle-même l'entend bien de cette oreille puisque ce qu'elle veut, aux dires de son admirateur, ce n'est pas une perle poétique, ni non plus du lait comme le mendiant de Hugo ou du pain comme celui de Mallarmé, mais "des bijoux de vingt-neuf sous": "Tu vas lorgnant en dessous / Des bijoux de vingt-neuf sous / Dont je ne puis, oh! pardon! / Te faire don", écrit Baudelaire à l'avant-dernière strophe.

Le choix des bijoux confirme que la problématique de l'offre et de la demande dans ce poème concerne le registre du désir et non celui du besoin, dernier coup porté à l'esprit de l'aumône chrétienne. Surtout, la mention des "vingt-neuf sous" fait valoir, au sens propre du terme, la nature exceptionnelle de la fin de non-recevoir opposée par le locuteur au désir qu'il attribue à la mendicante: "Tu vas lorgnant/ Des bijoux [...] / Dont je ne puis, oh pardon! / Te faire don". Vingt-neuf sous, ce n'est pas grand chose. Ce que le locuteur se propose de lui donner en fin de compte et de poème, c'est littéralement moins que rien, puisqu'il ne peut même pas lui offrir, dit-il, les bijoux du pauvre.

Mais c'est compter sans les ressources de la langue. Au moment où le locuteur proclame le caractère absolu de son non-don, le don s'affiche plus que jamais dans le poème: "Tu vas lorgnant [...] / Des bijoux[...] / Dont je ne puis, oh! pardon! / Te faire *don*. / Va *donc*, sans autre ornement[...]". Don(t), don don, don(c)!, entonne le texte. Pas de don, sinon le son du don, donc le don du son. Le poète ne veut ni ne peut payer le prix du désir de la mendicante. Quant à elle, elle n'a que faire de ce don cent pour cent pur son du poème. Le poème dans son ensemble témoigne ainsi de la contamination de la scène lyrique par le marché, en même temps que de son impossible inscription dans celui-ci.

La mendicante aux bijoux a remplacé le "mendiant puissant au ciel" célébré par Hugo dans "Pour les pauvres". La crise de la charité fait perdre

au pauvre son auréole et témoigne de cette perte. La crise du lyrisme met fin au sacre du poète en sa qualité d'élus de la langue, de dispensateur gracieux de ses trésors et de ses pouvoirs. Quand le pauvre et le poète voient chacun leur auréole tomber dans la boue de la ville moderne, qu'est-ce qui ou qui rentre en scène? Le chien.

Si vous ne me croyez pas, relisez "Haine du pauvre", poème écrit par Mallarmé comme pour confirmer la double crise du don (charitable et poétique) diagnostiquée par Baudelaire quelque dix ans plus tôt.

Le poème illustre et théorise la faillite du régime chrétien du don: il met en scène un donateur "peu dévot" qui donne une leçon au pauvre auquel il s'adresse, en même temps qu'il lui "jette" vingt sous en des termes équivoques. Le donataire est avili au lieu d'être relevé par cette aumône, et le donateur ne perd rien, donc ne gagne rien – et surtout pas le ciel – à lâcher sa pièce ("Pense que tu l'as,/ Parce que j'en tiens trop ou par simple méprise"). Sans perspective de rétribution divine, il ne reste pas grand-chose du prétendu "amour" du pauvre qui motive l'aumône traditionnelle.

La clé du régime philosophique et métaphorique de cette contre-aumône est donnée au second vers du deuxième tercet: "Tu comprends que le pauvre est le frère du chien". Le poème peut se lire de part en part comme le développement rigoureux de cette thèse, depuis la mention des "rousseurs des poils" du pauvre dans le premier tercet, qui "bestialise" d'emblée ce mendiant roux, comme le note Steve Murphy dans son excellente analyse du poème (MURPHY, 1988, p. 176-189), en passant par la comparaison du pauvre à un chacal, sorte de chien sauvage, qui "rampe à plat ventre après qui le bafoue" et jusqu'à la scène de l'humiliation du pauvre, littéralement traité comme un chien par le locuteur. Après lui avoir intimé l'ordre de "lécher" sa pièce, ce dernier assène en effet au pauvre un dernier coup de chien: "A bas !... – les deux genoux !... – la barbe dans la boue !"

Dire que "le pauvre est le frère du chien", c'est jouer pour les détourner sur l'idiome et le message chrétiens. Le "frère" désigne en principe mon prochain humain à l'intérieur d'une certaine communauté spirituelle. Si l'aumône a pour but de "mitiger certaines manifestations

extrêmes de différenciation sociale” tout en les légitimant, comme le note Georg Simmel dans son essai de 1908 sur les pauvres, elle a aussi pour fonction de tisser du lien social et symbolique entre donateur et donataire. La doctrine chrétienne du salut met en avant la participation du donateur et du donataire à la communauté sociale comme communauté spirituelle dans l’acte même de la charité. Le pauvre à qui je donne l’aumône devient mon frère (et moi le sien) à ce titre. Mais le frère du chien, donc d’un être qui ne figure pas dans les structures élémentaires de la parenté humaine, est-il encore mon “frère”? Certes, Mallarmé fait rimer “chien” avec “chrétien”, soulignant ainsi, sous l’apparente distance sémantique de ces termes, leur proximité graphico-phonique. Mais l’appellation de “chrétien”, dont le locuteur “peu dévot” gratifie le pauvre, est rendue scandaleusement péjorative par son association avec l’autre figure animale de l’abjection dans le poème: le “chacal”, tout droit sorti de la “ménagerie des vices” baudelairiens, comme le rappelle Steve Murphy: “Comme un chacal sortant de sa pierre, ô chrétien! / Tu rampes à plat ventre après qui te bafoue”. Que peut bien vouloir dire être “chrétien” comme un chacal, et que peut d’ailleurs le pauvre “chrétien” si son bienfaiteur ne l’est pas? L’association “chien/chacal/chrétien”, renforcée par l’allitération graphique en “ch”, souligne le caractère inopérant de la référence chrétienne et tire le “chrétien” ironiquement apostrophé vers le crétin qu’il est aux yeux du locuteur.

Mallarmé n’a pas voulu inclure “Haine du pauvre” dans l’édition autorisée de ses *Poésies*, publiée juste après sa mort. A sa place, figure “Aumône”, qui précède dans une répartition calculée la pièce intitulée “Don du poème”. Plus précieusement mallarméen, “Aumône” est aussi beaucoup moins scandaleux que “Haine du pauvre”. Le chien a disparu et, avec lui, le cortège des énoncés et des figures qui s’y rapportent. Le pauvre, désormais qualifié de “Mendiant”, puis de “vieux dieu”, retrouve par la voie du poème un accès à la voûte étoilée, à l’instar du “mendiant” de Hugo. Il renoue comme ce dernier avec la communauté humaine comme communauté spirituelle. Et même si le donateur de cette étrange et superbe aumône incite le mendiant au péché et à la dérélition splendide,

le dernier vers du poème n'en scelle pas moins le renouvellement d'un certain pacte anthropothéocratique entre Dieu, le poète et ses frères humains: "Et surtout, ne va pas, *frère*, acheter du pain."

Qu'on soit bon ou mauvais chrétien, la fraternité et le souci de l'autre s'arrêtent au seuil de l'humanité. On n'a jamais fait la charité à un chien<sup>3</sup>. Et si on ne fait pas la charité au chien comme chien, on ne fait pas non plus la charité au pauvre comme chien. Que lui fait-on alors? On le somme de s'exécuter comme une bête, ou on l'assomme, comme Baudelaire et son lecteur excédé d'ouvrages philanthropiques. Et voilà pourquoi, lorsque le riche cesse de tendre la main au pauvre trop bruyant qu'il abhorre, tant de chiens battus pointent muettement leur nez dans la poésie de l'époque. (Remarquez que le pauvre à qui le locuteur mallarméen fait don de sa haine en reste muet).

On bat un chien en poésie entre 1830 et 1870: "La race de Paris", écrit Auguste Barbier (1841) dans "La Cuve", "c'est le pâle voyou[... ] / C'est cet enfant criard que l'on voit à toute heure / Battant les maigres chiens [...]." La silhouette de la pauvre chienne battue passe furtivement dans "Les Assis" de Rimbaud: "Puis, ils ont une main invisible qui tue: / Au retour, leur regard filtre ce venin noir / Qui charge l'œil souffrant de la chienne battue / Et vous suez pris dans un atroce entonnoir." Les "Pauvres à l'église", du même Rimbaud, sont "heureux, humiliés comme des chiens battus". (Notez la juxtaposition surprenante des deux adjectifs "heureux" et "humiliés" que l'allitération graphique en "h" relie avec ironie; c'est au sein même de l'église, mère des humbles, que s'effectue selon Rimbaud la transformation moderne de l'humble en humilié). Le "barde de Temrah", personnage des *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, a beau être païen, il partage avec l'Ecclésiaste un même mépris du chien: "Étranger, réponds-moi", dit-il fièrement au chrétien qui cherche à le convertir: "sais-tu ce qu'est un lâche ? / Moins qu'un chien affamé qui hurle sous les coups!"

<sup>3</sup> On peut bien sûr aimer un chien d'un amour "animal", en lui témoignant cette *pitié* sans calcul de bénéfices eschatologiques ou narcissiques, dont Rousseau trouvait justement la source et le modèle chez les animaux.

Je n'oublie pas, bien sûr, "l'éloquence muette des yeux suppliants" du pauvre rencontré par les deux amis de "La Fausse Monnaie". En "homme sensible qui sait y lire", le narrateur de cette parabole moderne ne manque pas de "[trouver]" dans les yeux du pauvre "quelque chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette". Le texte suggère ainsi le rapport métonymique, sinon métaphorique, entre la figure du chien fouetté et celle du pauvre floué. Enfin, même le soleil mord les chiens chez Baudelaire. La Belle Dorothée, langoureuse créole rêvée par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* se pavane dans une ville "à l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord". La morsure du soleil, autrement dit, son devenir-chien à la faveur d'un de ces hypallages hardis qui caractérisent la manière du poète, signale peut-être allégoriquement la fin d'un certain "héliocentrisme" poétique. Derrida a forgé ce terme pour désigner la chaîne analogique et métonymique qui lie ensemble la figure solaire, (le bon) Dieu, le (bon) roi et le logos poétique dans l'ontothéologie romantique. Et cette chaîne est justement décrite par lui comme une chaîne de dons, ou du don (DERRIDA, 1975, p.55-93). Dieu et le roi morts, le circuit du don est interrompu, la poésie s'encanaille (c'est-à-dire, littéralement, s'encanine), le soleil mord et les chiens battus adressent leur grief à l'astre assassin: canipoétique du désastre.

Le chien apparaît donc avec le pauvre moderne et à sa place au moment où pèse sur ce dernier la menace d'une exclusion radicale de l'échange symbolique et de la communauté sociale, donc d'une certaine définition de l'humanité (ce que souligne bien le terme d'"exclu" employé aujourd'hui à la place du vocable "pauvre", tombé, comme sa connotation chrétienne, en désuétude). C'est pourquoi le chien est, comme le pauvre, un chien des villes, et qui plus est un chien abandonné, désenchaîné et déchaîné.

Dans "Le Spleen", poème proto-baudelairien de Barbier publié au début des années quarante, le locuteur interpelle en ces termes l'Ennui qui ronge son époque: "Au sein de nos cités, fantôme solitaire, / Jour et nuit l'on te voit, maigre et décoloré, / Courir on ne sait où comme un

chien égaré.” Ce chien allégorique, “solitaire”, “maigre” et “égaré” “au sein de nos cités” préfigure l’évocation littéraire des chiens de Bruxelles dans “Les Bons Chiens”: Baudelaire y “chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l’homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels: “Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur!”. Mais le spectre du chien errant dans la cité se profile déjà dans certains poèmes des *Fleurs du Mal*, qui, s’ils ne sont pas aussi explicitement canigraphiques qu’“Une charogne”, suggèrent d’intéressantes associations. Je songe aux portraits fantastiques des “Sept Vieillards” et des “Petites Vieilles”, incarnations de ces nouveaux types de misérables parisiens observés par le poète. L’un des vieillards, écrit Baudelaire, “n’était pas voûté mais cassé [...] / Si bien que son bâton parachevait sa mine, / Lui donnait la tournure et le pas maladroit [...] / D’un quadrupède infirme ou d’un juif à trois pattes”. L’image de l’animal blessé revient à propos des “petites vieilles”, ces “monstres disloqués” qui “se traînent, comme font les animaux blessés”. Or, quel “quadrupède” circule solitaire dans les villes modernes, sinon, comme le notent Barbier et Baudelaire, le chien ? Il y aurait beaucoup à dire sur la condensation des figures du vieillard – le pauvre assommé par Baudelaire est décrit comme un vieillard et le pauvre insulté par Mallarmé est traité de “vieux spectre”–, de l’animal amputé, du pauvre et du juif, ces chassés mutilés méprisés de la modernité. La comparaison de Baudelaire nous invite en tout cas à penser ensemble les figures du juif errant et du chien errant.

Certes, le topos du chien errant correspond à une réalité de l’époque et relève à la fois de la “question sociale” et de son traitement politique. Une campagne fut lancée dès le début du Second Empire pour limiter le nombre de chiens errants dans Paris, au moment même où le vagabondage devenait un délit. Un décret obligeait donc les propriétaires de chiens à déclarer leur existence sur un registre municipal. Les chiens non immatriculés, sans foyer ni maîtres, étaient embarqués et mis à mort<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A ce sujet, cf. Richard Thomson (1982, p.323-337).

La solitude du chien errant “au sein” même de la cité fourmillante, et la solution finale appliquée pour régler ce problème témoignent à la fois de la rupture de l’alliance entre l’homme et l’animal et du délitement du corps social, consubstantiels à la civilisation urbaine.

Mais l’insistance particulière de ce motif dans la poésie de l’époque, et la propension de cette dernière à accueillir le pauvre chien maltraité entre ses lignes alors même que le roman ne semble pas lui témoigner un intérêt comparable, invitent peut-être moins à lire cette caniphilie comme le signe d’une conversion de la poésie au réalisme social que comme une preuve supplémentaire de son penchant pour l’allégorie. Si la poésie fait place au chien, c’est que les poètes reconnaissent dans celui-ci une figure de la condition poétique moderne. Le travail de l’allégorie est simplement ébauché dans “Les Bons Chiens”, texte qui célèbre bien sûr les mauvais chiens, ces fleurs canines du mal (car seuls les mauvais chiens sont bons pour Baudelaire), sous l’espèce des “pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés et le poète qui *les regarde d’un œil fraternel.*” (C’est moi qui souligne). Cette fraternité déclarée du chien et du poète, qui distingue Baudelaire de Mallarmé, se trouve confirmée plus loin par l’extraordinaire description de l’attention portée par deux chiens affamés à la confection d’une “*œuvre sans nom*” (formule soulignée par Baudelaire) “qui mitonne sur le poêle allumé”. Le “poêle” en question, qui ne diffère du “poème” que d’une lettre, est évidemment un poêle [prononcez “poêle”] à poésie. L’allégorie devient explicite, hissée qu’elle est au rang de principe d’organisation textuelle, avec “Chiens” (au pluriel), pièce de Verlaine qui appartient à cet ensemble de proses ouvertement imitées du *Spleen de Paris*, les *Mémoires d’un veuf*. “Le grand Baudelaire a chanté les bons chiens de la paresseuse Belgique. Moi, chétif, je veux essayer de dire un chien de Paris”, annonce d’emblée le “pauvre Lélian”. Le “chien de Paris” “dit” par Verlaine est un autoportrait de l’artiste en chien: bohème, noceur, pilier de café ou de taverne, “flâneur et fier dans son genre” (le genre canin), c’est l’allégorie héroï-comique du poète moderne. La saynnette qui suit la déclaration initiale est construite sur un jeu de substitution métonymique

et métaphorique entre “chien” et “poète”. Son rapporteur la contemple de “très haut”, mais cette élévation du poète est moins le signe de sa spirituelle hauteur de vue que l’indice de sa pauvreté. Le poète moderne n’est plus le “prince des nuées” mais le roi des pauvres, et c’est pourquoi Verlaine et Baudelaire habitent sous les toits, position dans l’espace urbain dont chacun tire un parti symbolique et des effets de perspective inédits. Le chien observé par le narrateur se tient au milieu de la rue. Absorbé par ses jeux érotiques, il ignore superbement les voitures qui se bousculent autour de lui, au risque de se faire écraser. De toute évidence, il n’a ni foyer ni maître. Est-ce un hasard si, en occupant ainsi le milieu de la chaussée et en défiant avec insouciance la condition du piéton moderne, il se trouve exactement à la place du cygne qui bat tristement le pavé dans le poème de Baudelaire, ou encore de l’auréole du poète tombée dans la “fange du macadam” parisien à la faveur du chaos de la circulation? La défaite du cygne et de l’albatros signe le triomphe du chien. Le cygne est devenu “cy[g]nique”. Et la “fierté” de ce chien solitaire vaquant à ses jouissances au mépris d’une civilisation urbaine qui l’a pourtant condamné à l’abandon et à l’errance mortelle, font de lui, si l’on peut dire, la figure idéale du poète déchu. Aussi l’ami et confrère du narrateur, que Verlaine qualifie de poète “cynique” en soulignant cet épithète, s’exclame-t-il pour finir: “A sa place qui de nous pourrait encore en faire autant ?”

Mais le “chien” n’est pas seulement le sujet du discours. Il se faufile partout dans la langue du texte. On le voit se profiler en anagramme dès la première caractérisation du locuteur par lui-même (“Moi, chétif [...]”). Il s’étire en toutes lettres à la phrase suivante dans le nom de “Richepin”, autre chantre du chien convoqué par Verlaine dans cette espèce d’anthologie canigraphique. Il se glisse sous les jupes des femmes à la faveur de l’évocation des “trottins”. Enfin, il rime avec “mien” dans l’expression délibérément incorrecte – style un peu canaille – : “voici le mien de chien”. En confondant “chien” et “mien”, la rime confirme formellement l’enjeu du texte.

Ce (pauvre) chien de poète – entendez dans cette expression l’écho et la transvaluation d’une insulte répandue – est donc peut-être la figure la

plus emblématique de la coïncidence historique entre crise de la charité et crise du lyrisme. Mais qu'arrive-t-il à la poésie quand le poète "fraternise" avec le chien ? Quand, loin de lui manifester simplement la compassion qu'un être humain peut éprouver pour un animal dans la certitude de leur différence, le poète éprouve et proclame leur communauté d'espèce ?

C'est ce dont je veux parler pour terminer, mais d'abord, permettez-moi de faire un aveu: tous ces chiens dont je bats ici le rappel, j'ai mis du temps à les voir accourir dans le sillage des pauvres, alors même que je m'intéressais à ces derniers. Mon aveuglement était sans doute doublement surdéterminé, et je ne suis pas la première, hélas, à m'en être rendue coupable. Prenons le cas de Baudelaire, puisqu'il est sans conteste le principal rabatteur de chiens en poésie: vous le savez comme moi, ses lecteurs n'en ont jamais eu que pour ses chats. Déjà, "Les chats" fut, semble-t-il, le poème le plus souvent reproduit du vivant de Baudelaire. Et c'est aussi le sonnet qui a donné lieu aux lectures critiques les plus célèbres et les plus nombreuses depuis l'analyse qu'en ont fait Roman Jakobson et Lévi-Strauss. Même Benjamin, pourtant embusqué derrière le flâneur citadin et si apte à lire au livre de la vie moderne, n'a pas vu passer les chiens. Il a fallu attendre les travaux de Richard Burton et de Steve Murphy pour qu'on commence à s'en préoccuper<sup>5</sup>. Mon hypothèse est que ce privilège accordé aux chats tient, d'une part, à la persistance d'une certaine conception de la poésie, de l'autre à la solidarité du pacte lyrique traditionnel avec le pacte anthropothéocratique qui exclut la bête du rapport des hommes à Dieu, c'est-à-dire à leur propre divinité. Les chats ne menacent pas cette entente sacrée de la même manière que les chiens.

Je vais essayer de m'en expliquer en suivant à présent la trace des chiens de Baudelaire, ou plutôt du chien Baudelaire.

Car Baudelaire a toujours été un peu chien. De ses *Conseils aux jeunes littérateurs* aux "Bons Chiens" en passant par "Une charogne" et "Les Veuves", il n'a cessé de chercher "pâture". Le mot "pâture", nous rappelle le dictionnaire, désigne "tout ce qui sert de nourriture aux animaux". Ce

---

<sup>5</sup> Cf. Richard Burton (1994, p. p.466-486) et Steve Murphy (2003).

n'est pas un hasard s'il devient chez Baudelaire un terme privilégié, servant à qualifier à la fois l'objet du désir poétique et la nature de ce désir. Il apparaît dans ses *Conseils*, pour désigner un objet aussi peu spirituel mais aussi poétiquement (je devrais peut-être dire prosaïquement) évocateur qu'une chienne, en l'occurrence, une femme: la "femme honnête", note Baudelaire au chapitre des "maîtresses", "est une médiocre pâture pour l'âme despotique d'un poète". En revanche, nous nous en doutions, "le poète et le philosophe" qui se partagent l'observation goulue des "Veuves", "poème en prose" du *Spleen de Paris*, trouvent à satisfaire "leurs avides conjectures" dans la "pâture certaine" qu'offre le spectacle de la misère<sup>6</sup>. La perspective de telles ripailles de la misère rappelle le festin de la chienne dans "Une charogne" et "l'attention de sorcier" que les bons "chiens saltimbanques" accordent à "*l'œuvre sans nom* qui mitonne sur le poêle allumé."

Il y a loin du poète qui cherche "pâture", nourriture rien moins qu'idéale pour animal affamé, à celui qui fait don d'un poème, manne spirituelle, même si la "pâture" en question est métabolisée et excrétée sous forme de texte. La différence principale, c'est que l'un mange, ou se présente comme un mangeur de nourritures sordides, et l'autre donne à manger des nourritures sublimes (car un don est par définition "nourrissant", comme nous le rappellent l'étymologie du mot – *dos, dosis* – et les rituels d'hospitalité qui en sont à la fois l'archétype et le prototype).

Certes, l'opposition apparente de la chienne et du poète dans "Une charogne" semble contredire cette assertion. On se souvient que le poème met en scène trois protagonistes: le poète-locuteur, sa compagne, et une chienne. Réécrivant cyniquement un topos ronsardien, Baudelaire joue à évoquer la mortalité de sa compagne en l'invitant sadiquement à reconnaître l'avenir qui l'attend dans le corps putréfié qui s'offre à leurs yeux au détour d'un chemin. La putréfaction du corps rend impossible

---

<sup>6</sup> "C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment à diriger leurs avides conjectures. Il y a là une pâture certaine. Car s'il est une place qu'ils dédaignent de visiter, comme je l'insinuais tout à l'heure, c'est surtout la joie des riches." ("Les Veuves")

son identification et rend ainsi dangereusement caduque la distinction entre animalité et humanité. Cependant, le poète s'empresse d'assigner un genre, sinon un sexe, à cette charogne, en multipliant les métaphores et comparaisons qui la féminisent. Baudelaire le déclare souvent: la femme est du côté du corps animal. Le corps comme corps animal est mortel, donc la femme est mortelle. Devant le spectacle de la charogne, le "nous" initialement harmonieux du couple amoureux cède la place à l'opposition du "Je" immortel et du "Vous" promis à la mort. Le poète qui, en tant que tel, a d'avance échappé à la mort, donc aussi à la vie, semble affirmer ici sa complicité avec la logique anthropothéocratique qui réclame le sacrifice de l'animal et de l'animalité afin de garantir l'assomption divine du sujet humain masculin. J'ai dit que les nourritures poétiques privilégiées par Baudelaire tiraient celui-ci vers l'animal. Or, il n'y a apparemment que deux mangeurs ou plutôt deux mangeuses dans "Une charogne": la "vermine", métonymie animale de la mort, qui "vous mangera de baisers" si vous êtes une femme, et la chienne. La chienne solitaire et égarée ressemble à la charogne par le nom (elles consonnent ensemble par l'avant et l'arrière) et par le sexe (elles sont toutes deux femelles). En tant qu'animal vivant promis à la mort, elle est aussi du côté de la femme mortelle. Et parce qu'elle est vivante et misérable, elle a faim de chair, fraîche ou non. Pas de vie sans viande (*vivanda*), sans vivant mis à mort pour la vie.

Les dieux, qui sont immortels, ne mangent pas de viande. Ils n'en gardent que la forme et l'essence divine: le fumet et l'ambrosie. Le Christ, lui, est frugal. C'est un pauvre, mais pas un affamé. Quant au chat, si l'on en croit Baudelaire, d'accord en cela avec quantité de mythologies anciennes et orientales, il est plus "dieu" qu' "animal": "Il juge, il préside, il inspire / Toutes choses dans son empire ; / Peut-être est-il fée, est-il dieu ?" Une fée n'a jamais faim. Fée ou dieu, masculin et féminin, le chat baudelairien est le contraire d'un chien des rues. Il règne en sa maison et ne cherche pas pâture. Les chats de Baudelaire sentent et hument le parfum, essence divine. Le chien crotté sent la viande, la vie mortelle, et la faim qui le mord à mort fait resurgir en lui le loup redouté. Rien d'étonnant à ce qu'il soit allergique au parfum, comme le chien du poème en prose intitulé "Le

chien et le flacon”, qui, aux dires de son maître fâché, préfère l’ordure et l’excrément aux senteurs délicates. Voilà pourquoi le chat convient mieux que le chien à une certaine poésie et une certaine poétique.

J’ai souligné l’opposition sexuelle et conceptuelle de la chair (vous pouvez l’écrire “chère”) et de l’“esprit”, donc de la chienne et du poète dans “Une charogne”. L’une est pressée de reprendre son morceau et de poursuivre le travail de décomposition physique du “squelette”. L’autre est occupé à composer des vers en “gardant la forme et l’essence divine / De [ses] amours décomposées”. Mais ce n’est pas si simple. D’abord parce que la dernière strophe du poème dit clairement que la décomposition mortelle de ses “amours”, œuvre des efforts conjugués de la mort et de la chienne, est le préalable nécessaire à la composition poétique. Ensuite parce que la disposition de la scène suggère une autre lecture. La chienne, réfugiée à une certaine distance, embrasse à la fois le couple de promeneurs et la charogne du regard. En ce sens, sa position est comparable à celle du promeneur, qui, lui aussi, contemple la charogne et aperçoit la chienne. Si la chienne rivalise avec la vermine, le poète, lui, occupe littéralement la place de la chienne auprès de la charogne. Il manifeste la même avidité à s’en saisir “poétiquement”, provoquant ainsi la “fâcherie” de la première. Ni l’un ni l’autre ne veut lâcher sa proie.

Mais si le chien, et qui plus est la chienne, laquelle est un chien superlatif dans l’animalité et l’abjection en vertu de sa femellité, font des apparitions aussi remarquables que méconnues dans *Les Fleurs du Mal*, c’est surtout dans les proses de Baudelaire qu’ils laissent des traces ineffaçables. Le mot “chien” figure deux fois en titre dans *Le Spleen de Paris* (“Le chien et le flacon” et “Les Bons Chiens”). On compte trente-quatre occurrences du terme dans le recueil, auxquelles il faudrait ajouter les diverses désignations antonomastiques de l’animal. Inversement, les chats semblent avoir disparu du champ de vision du flâneur. Le passage du vers à la prose, et de l’appartement à la rue, serait donc co-extensif au glissement des chats vers les chiens. Cette affinité de la prose avec le

chien, qui rapproche Baudelaire de Flaubert<sup>7</sup>, se trouve confirmée par de multiples indices. Ainsi, de deux textes contemporains et explicitement liés, “Bien loin d’ici”, poème en vers, et “La Belle Dorothee”, pièce en prose, le premier ne fait pas mention de chiens, alors que le second, déjà cité, les expose à la morsure du soleil. Ce nouveau chargement d’animaux témoigne d’un changement d’animus de la poésie. J’y vois comme je l’ai dit un indice et un symptôme de la rupture du pacte lyrique.

Qu’arrive-t-il à la poésie lorsque le poète fraternise avec le chien, demandai-je plus haut? Elle se décompose. Cette décomposition a un nom et un lieu: la Belgique. Car c’est surtout dans les proses belges de Baudelaire, lieu de concentration maximale de l’animal canin, que les conséquences de cet enchiennement se font sentir.

J’ai déjà dit que le poème en prose “Les Bons Chiens” fut écrit en Belgique et dédié à un peintre belge dont Baudelaire lorgnait le gilet.

Mais il faut lire l’illisible *Pauvre Belgique!* pour se persuader que le chien, chez Baudelaire, est essentiellement un thème, une chose et un animal “belges”<sup>8</sup>. Si les apparitions du chien sont nombreuses dans *Le Spleen de Paris*, elles sont surabondantes dans ce dernier texte. Le rédacteur de cet étrange pamphlet compte d’ailleurs, comme il l’indique dans la deuxième section, écrire “un chapitre sur les chiens, en qui semble réfugiée la vitalité absente ailleurs.”

On ne s’étonnera pas que la misérable Belgique, lieu de l’abjection et objet d’exécration pour Baudelaire, soit le temple des chiens. Mais les quelques critiques qui ont hasardé un commentaire de ce texte et qui soulignent “sa verve mordante” sans en tirer les conséquences, ne semblent pas avoir remarqué que le parti pris apparemment raciste de Baudelaire contre les Belges n’est pas celui d’un français, pas même celui d’un humain,

---

<sup>7</sup> On connaît la fameuse exclamation de Flaubert dans une lettre à Louise Colet : “Quelle chienne de chose que la prose !” (Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852).

<sup>8</sup> En cela, rappelle Burton (1994, p. 471), Baudelaire s’inscrit aussi dans une certaine tradition littéraire et pictoriale. Les chiens de Bruxelles constituent à l’époque un véritable topos du commentaire sur la Belgique.

mais bien celui de l'animal maudit: "Je finirai ce petit livre, qui en somme m'a contraint à aiguiser mes griffes", écrit-il à ce propos à Ancelle dans sa lettre du 13 octobre 1864. Et d'ajouter: "Je m'en servirai plus tard contre la France" (BAUDELAIRE, 1976, p.409). Même discours au même destinataire un mois plus tard, le 13 novembre: "Ce livre sur la Belgique est, comme je vous l'ai dit, un essayage de mes griffes. Je m'en servirai plus tard contre la France. J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût du genre humain" (BAUDELAIRE, 1976, p.421). Mon ami Steve Murphy, grand connaisseur de vivants à griffes et à ongles, m'a fait remarquer que ce sont plutôt les chats que les chiens qui aiguisent leurs griffes. Selon lui, l'animal Baudelaire qui aiguisse ici ses griffes textuelles ne peut donc être un chien. D'un point de vue strictement zoologique, il a peut-être raison. Je dirai alors, pour réconcilier nos points de vue, que l'animal griffu qui rédige "Pauvre Belgique!" par "dégoût du genre humain" est au moins un griffon.

Dans *Pauvre Belgique!*, Baudelaire tire rigoureusement les conséquences philosophiques, morales et scripturales de sa fraternisation déclarée avec les chiens. Philosophiquement, il engage une réflexion sur la "bestialité belge" (entendez "humaine") qui anticipe à plus d'un égard les propos tenus par Derrida dans son dernier séminaire, "La Bête et le Souverain". La "bestialité" comme la "bêtise", disent Baudelaire-le-chien (ou la chienne) et Derrida-l'animal ne sont pas un trait animal, mais bien un trait, sinon le trait humain par excellence. Une bête n'est jamais bête comme un homme. Ainsi, lorsque Baudelaire-le-chien traite les Belges de singes, de moutons ou de mollusques, comprenez qu'il désigne par là des types humains, dont il désire se démarquer. "C'est ma séparation d'avec la *bêtise* moderne" (c'est moi qui souligne), dit-il encore extra-lucidement de ce texte dans sa lettre du 13 octobre 1864. (BAUDELAIRE, 1976, p.409) Surtout, une bête n'est jamais bestiale comme un homme. Au chapitre des "mœurs" belges (V), Baudelaire note à deux reprises: "chien mangé vivant pour 20 francs", et plus loin, dans l'une de ces phrases nominales

<sup>9</sup> Séminaire inédit qui s'est tenu à l'EHESS en 2002-2003.

à expansion épithétique typiques de *Pauvre Belgique !*, dont on ne sait s'il faut les considérer comme une tête de chapitre (donc un long titre), ou comme une phrase amputée d'une partie d'elle-même à l'instar d'un chien à trois pattes: "L'homme qui s'enrichit dans les foires en mangeant des chiens vivants."

Quelle différence y a-t-il entre une chienne affamée qui mange une "charogne" et un "homme qui s'enrichit dans les foires en mangeant des chiens vivants"? Justement celle qui sépare la bête du bestial.

Je dirai, pour finir, quelques mots, de la langue de ce texte. Baudelaire invente ici une forme littéraire inouïe, qui déroge aux conditions de lisibilité les plus minimales. *Pauvre Belgique!* est un ensemble décousu (ou désossé) de morceaux composé pour une part de titres, d'annonces de chapitres et d'aphorismes, et, de l'autre, de vignettes, micro-scènes ou dialogues croqués en trois phrases, le "tout" truffé de répétitions et entrelardé de coupures de journaux, preuve que la technique du collage qui fit fortune dans la peinture et la poésie du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle fut inaugurée par Baudelaire. Rien dans la correspondance de Baudelaire ne laisse penser que celui-ci considérait son manuscrit comme le canevas d'une œuvre en gestation, encore à rédiger ou corriger. Il faut donc que nous considérions les morceaux présentés comme la tentative d'offrir au public un texte décomposé comme tel. Si l'ébauche de ce texte-à-venir est finale, impossible de distinguer entre titres (de "chapitre" ou de "partie") et corps du texte, entre sommaire et développement.

Pour expliquer l'étrangeté d'un texte dont les codes rhétoriques et la tonalité ne sont pas identifiables selon les conventions en vigueur, et qui n'a littéralement ni queue ni tête puisque l'une est l'autre indécidablement, certains commentateurs invoquent "l'aile de l'imbécillité", dont Baudelaire lui-même, malade, exaspéré, impécunieux, exilé volontaire mais mécontent loin de sa niche maternelle, se déclarait à l'époque effleuré. Ce n'est pas faux, mais c'est insuffisant.

Dans un appendice humoristique à sa *Pauvre Belgique!* intitulé "Le Mot de Cuvier", Baudelaire pose le problème de la classification "scientifique" de la "bestialité belge": "En quel genre, en quel coin de

l'animalité classerons-nous le Belge ?” se demande une honorable société scientifique. Et Cuvier ressuscité pour l'occasion par Baudelaire de répondre sans répondre, en vers de mirliton: “Je jette aux chiens / Ma langue ! Car, messieurs les Académiciens, / L'espace est un peu grand depuis les singes / Jusques aux mollusques!”

Cuvier donne sa langue, non au chat, mais aux chiens. Ou plutôt il la “jette”; car aux chiens, on ne donne pas, on jette sa langue ou leur pâture, sans ménagement ni charité, comme le locuteur jette vingt sous au pauvre “frère du chien”. Dans son anthologie des expressions populaires, Claude Duneton tente d'expliquer pourquoi, en français moderne, l'expression “donner sa langue au chat” a remplacé l'ancienne formule “jeter sa langue aux chiens” (DUNETON, 1978, p.166-167). La substitution du “donner” au “jeter” et du “chat” aux “chiens” serait une euphémisation, masquant ou adoucissant la brutalité de la castration linguistique dont une telle formule menace le sujet parlant. Le chien serait la figure par excellence de ce qui menace les langues humaines, en l'occurrence le spectre d'une démétaphorisation qui touche à l'essence de la fonction langagière et de l'exercice poétique. Jetée au chien comme un chien, la langue démétaphorisée redeviendrait viande, bonne seulement à manger comme l'animal prêt à la dévorer. Toutefois, et d'une manière qui intéresse mon propos, Duneton voit dans l'expression “jeter sa langue aux chiens” la trace laissée dans l'idiome, non tant de la férocité animale, mais d'une bestialité proprement humaine. L'expression, suppute-t-il, “a certainement vu le jour à des époques où les mutilations humaines n'étaient pas de simples façons de parler.” (DUNETON, 1978, p.167) Et d'évoquer dans la foulée les divers châtiments de leurs frères humains inventés par les hommes au cours de l'histoire, tels que couper les oreilles, le nez ou la langue à des ennemis vaincus. Mais si “jeter sa langue aux chiens” veut dire perdre cruellement sa langue ou renoncer radicalement à ses pouvoirs, et si Cuvier dans “Le mot de Cuvier” et Baudelaire dans *Pauvre Belgique!* jettent également leur langue aux chiens faute de pouvoir rendre compte adéquatement de la “bestialité belge”, il y a une différence notable entre les deux. Cuvier pointe sagement la limite de sa science zoologique en matière de bestialité

humaine. Mais parce que Baudelaire est poète, et parce qu'à ce titre il fait l'expérience d'une certaine abjection de la poésie à l'âge moderne, son devenir-chien (et même "chienne") dans l'épreuve du rejet de la langue nous permet d'entendre dans la formule idiomatique dont je joue ici une virtualité qui échappe aux Cuvier de ce monde. Car jeter ou donner sa langue au chien, c'est aussi ou ce peut être, d'un même coup de langue, jeter au chien sa langue, lui donner une langue ou sa langue au moment même où l'on renonce à celle-ci. Dans *Pauvre Belgique !* Baudelaire réussit en la jetant à trouver une langue paradoxale. Je l'appellerai le "verchien": idiome postlyrique du délaissement furieux, langue meurtrie d'un mordu de poésie.

\*\*\*

## DAR SUA LÍNGUA AO CÃO

### RESUMO

O texto reinscreve o dom do poema no modelo econômico que o fundamenta inconscientemente no século XIX e busca repensar a crise do *valor* da poesia na modernidade pós-romântica à luz da nova ligação que o dom poético mantém então com o modelo da troca comercial na economia capitalista. Deste ponto de vista, Victor Hugo pertence a uma outra era de poesia: o dom do poema (aos pobres) se pensa como *caridade*; e a caridade gratifica o poeta em retorno com um ganho simbólico, sem valor comercial declarado, mas capaz de adornar a poesia com uma aura religiosa ou de conferir ao lirismo os acentos revolucionários de uma poesia humanitária. Esses valores caem por terra com o fracasso da revolução de 1848. A poesia, com Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, denuncia então o idealismo por meio do qual ela contribuía para a dissimulação da dimensão política e social do "pauperismo". E, ao mesmo tempo em que aprende a se *monetarizar* de outra maneira, ela busca "dar sua língua aos cães", permitindo ao real desidealizado da miséria retornar, em toda a sua violência, para a cena do poema.

PALAVRAS-CHAVE: dom do poema ; modelo econômico ; cão; Baudelaire.

## GIVING UP A QUESTION

### ABSTRACT

The text re-inscribes the poem *gift* in the economic model that underlies it unconsciously in the XIX century, and undertakes to rethink the crisis of the poetic *value* in the post-romantic modernity in the light of the new relation the poetic gift maintains then with the model of the commercial trade in the capitalist economy. From this point of view, Victor Hugo belongs to another age of the poetry: the gift of the poem (to the poor) is thought as *charity*; and charity gratifies back the poet with a symbolic gain, without any admitted commercial value, but capable of adorning poetry with a religious aura or conferring to lyricism the revolutionary accents of humanitarian poetry. These values crumble with the failure of the revolution of 1848. Poetry, through Baudelaire, Verlaine or Mallarmé, denounces then the idealism by which it participated in the occultation of the political and social dimension of “pauperism”. And, while learning another way of *monetizing* itself, it undertakes to “donner sa langue aux chiens”, allowing the real misery not idealized to return, in all its violence, on the poem scene.

KEYWORDS: poem gift; economic model; dog; Baudelaire.

---

### RÉFÉRENCES

BARBIER, Auguste. *Iambes et Poèmes*. Paris: Paul Masgana, 1841.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, II (mars 1860 - mars 1866). Texte établi par Claude Pichois. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BERGER, Anne-Emmanuelle. *Scènes d'aumône. Misère et Poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion, 2004.

BURTON, Richard. Baudelaire's Indian Summer. A Reading of “Les Bons Chiens”, *Nineteenth-Century French Studies*, vol.22, n.3&4, 1994, p.466-486

DERRIDA, Jacques. *Donner le temps.I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.

DERRIDA, Jacques. Economimesis. In : \_\_\_\_\_. *Mimesis des articulations*. Paris: Flammarion, 1975. p.55-93

DUNETON, Claude. *La Puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*. Paris : Livre de Poche, 1978.

HEIDEGGER, Martin. Pourquoi des poètes ? In : \_\_\_\_\_. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. W. Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962. p.230-261.

JARVIS, Simon. The Gift in Theory. *Dionysius*, vol. XVII, Dec.1999, p.201-222.

MURPHY, Steve. Les perfidies d'un scénario. "Haine du pauvre" de Mallarmé. *Europe*, numéro spécial *Mallarmé*, janvier-février 1988, p.176-189.

MURPHY, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire*. Paris: Champion, 2003.

SIMMEL, Georg. *Les Pauvres*. Trad. B. Chokrane. Paris: PUF, 1998.

THOMSON, Richard. "Les quat' pattes": The Image of the Dog in Late Nineteenth-Century French Art, *Art History*, Vol.5, n.3, September 1982, p.323-337.

---

Submetido em 12 de junho de 2019

Aceito em 12 de setembro de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019

---