

**LA BELLE ESCLAVE ET LE MAÎTRE MONSTRUEUX :
UNE LECTURE SOCIO-CULTURELLE DE LA BELLE DOROTHÉE DE
CHARLES BAUDELAIRE**

« La belle Dorothée » est l'un des « petits poèmes en prose » du *Spleen de Paris*, un recueil posthume de Charles Baudelaire, publié pour la première fois en 1869, par Charles Asselineau et Théodore de Banville¹. Il n'existe pas de manuscrit du poème, mais il était paru du vivant de l'auteur, dans la *Revue nationale et étrangère* du 10 juin 1863, et l'on dispose d'une version corrigée sur épreuves dont voici la transcription² :

La belle Dorothée

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.

Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire.

Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue.

Son ombrelle, tamisant la lumière, projette sur son visage sombre le fard sanglant de ses reflets. Le poids de son énorme chevelure presque bleue tire en arrière sa tête délicate et lui donne un air triomphant et paresseux. De lourdes pendeloques gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles.

De temps en temps, la brise de mer soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et superbe ; et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin. Car Dorothée est si prodigieusement coquette, que le plaisir d'être admirée l'emporte chez elle sur l'orgueil de l'affranchie, et, bien qu'elle soit libre, elle marche sans souliers.

Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté.

A l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord, quel puissant motif fait donc aller ainsi la paresseuse Dorothée, belle et froide comme le bronze ?

Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case si coquettement arrangée, dont les fleurs et les nattes font à si peu de frais un parfait boudoir ; où elle prend tant de plaisir à se

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. Tome III*, Paris, Michel Lévy, 1869. Je remercie Cécile Gauthier et Steve Murphy pour leurs remarques sur une première version de cet article.

² Cité d'après l'édition du *Spleen de Paris* de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, 2003, p. 32-134.

peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder dans le miroir de ses grands éventails de plumes³, pendant que la mer, qui bat la plage à cent pas de là, fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone accompagnement, et que la marmite de fer, où cuit un ragoût de crabes au riz et au safran, lui envoie, du fond de la cour, ses parfums excitants ?

Peut-être a-t-elle un rendez-vous avec quelque jeune officier qui, sur des plages lointaines, a entendu parler par ses camarades de la belle Dorothée. Infailliblement elle le priera, la simple créature, de lui décrire le bal de l'Opéra, et lui demandera si on peut y aller pieds nus, comme aux danses du dimanche, où les vieilles Cafrines elles-mêmes deviennent ivres et furieuses de joie ; et puis encore si les belles dames de Paris sont toutes plus belles qu'elle.

Dorothée est admirée et choyée de tous, et elle serait parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite sœur qui est si belle et déjà presque mûre.

Elle réussira sans doute, cette bonne Dorothée ; car le maître de l'enfant est si avare, si avare ! trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus !

Ce poème fait partie de ceux qui, quoiqu'ils aient été publiés sous le titre *Le Spleen de Paris*, se déroulent bien loin de la capitale, que ce soit dans un lieu imaginaire, comme « Chacun sa chimère », « Une mort héroïque » ou « Les dons des fées », ou réaliste, comme « Le gâteau » ou « Le crépuscule du soir »⁴. « La belle Dorothée » est à l'intersection de ces deux tendances. La longue description de la jeune femme prend place dans une ville tropicale qui est aussi idéalisée que la Hollande de « L'invitation au voyage »⁵, tandis que la chute rappelle la réalité de l'esclavage, et suggère que le poème vise à la dénoncer, en peignant l'ancien maître de Dorothée en monstre d'avarice. Ce procédé est usuel en poésie, en particulier dans les poèmes relativement brefs, où il est fréquent que la clausule amène un changement de perspective et, consécutivement, de tonalité. Dans l'art du sonnet, par exemple, c'en était presque devenu une règle de composition propre à cette forme fixe. Par ailleurs, en ce qui concerne les représentations, l'enfant victime d'un exploiteur sans scrupule est un cliché du romantisme humaniste et social, qui avait trouvé entre autres à s'exprimer dans la dénonciation du travail des enfants ; et la description de l'esclavagiste sous les traits d'un avare s'appuie sur un type littéraire qui s'inscrit dans une longue tradition, aussi bien théâtrale que romanesque.

³ Sur la construction de cette phrase, et le jeu entre l'éventail et le miroir, voir : Hélène Sicard-Cowan, « Désir Colonial et "Conscience Historique Authentique" : "La Belle Dorothée" de Charles Baudelaire », *Nineteenth-Century French Studies*, Volume 35, Number 3&4, Spring-Summer, 2007, pp. 537-546 ; Eileen Souffrin-Lebreton, « More on the mirror of "La belle Dorothée" », *French Studies Bulletin*, n°50, Spring 1994, p. 16-18.

⁴ « Le crépuscule du soir » se déroule dans un cadre urbain, mais le poète évoque la montagne au loin, ce qui fait que la ville où il se déroule est probablement celle de Lyon, où le poète passa une partie de son enfance.

⁵ Je désigne ici le poème en prose du *Spleen de Paris*, qui porte le même titre que le célèbre poème en vers des *Fleurs du mal*, dont il est d'ailleurs une réécriture.

Mais on peut se demander pourquoi Baudelaire a choisi de souligner ce trait, l'avarice, plutôt que de dénoncer par exemple la privation de liberté ou les conditions de vie et de travail imposées aux esclaves, deux arguments parmi d'autres que l'on rencontre fréquemment dans les textes qui plaident en faveur de la suppression de l'esclavage. L'actualité du temps en fournit une première explication⁶. Dans le paragraphe qui précède la chute finale, le poète évoque les « danses du dimanche, où les vieilles Cafrines elles-mêmes deviennent ivres et furieuses de joie ». Or, le mot « Cafrines » est la forme féminine de « Cafre », et ce terme s'employait dans l'île de La Réunion, pour désigner les femmes venues de l'Afrique continentale, qui avaient été déportées sur l'île dans le cadre de la traite des Noirs. Le nom est passé ensuite dans le français de la métropole pour désigner une « jeune et jolie fille à la peau noire »⁷. Dorothée serait donc une habitante de l'île de La Réunion, et une ancienne esclave originaire d'une zone côtière de l'Afrique de l'Est⁸.

Ce détail a pu être inspiré à Baudelaire par le bref séjour qu'il fit à La Réunion (qui s'appelait alors l'île Bourbon), lors du voyage auquel le contraignit sa famille, entre juin et novembre 1841, afin de l'éloigner de ses mauvaises fréquentations parisiennes. Mais l'actualité récente y aurait amplement suffi. En effet, le gouvernement républicain provisoire qui avait été porté au pouvoir en février 1848, suite à la chute de Louis-Philippe, s'était empressé de supprimer l'esclavage, dès le 27 avril 1848, par un décret dont le préambule souligne qu'une telle pratique « est un attentat contre la dignité humaine ; qu'en détruisant le libre arbitre de l'homme, il supprime le principe naturel du droit et du devoir : qu'il est une violation flagrante du dogme républicain : Liberté, Egalité, Fraternité » ; tout en précisant dans son article 5 que « l'Assemblée nationale réglera la quotité de l'indemnité qui devra être accordée aux colons », c'est-à-dire aux esclavagistes. L'indemnisation des « colons » donna lieu à des débats tendus à l'Assemblée, en janvier et en avril 1849, et les députés ne s'accordèrent que le 30 avril pour octroyer aux esclavagistes plus de 123 millions de francs de l'époque (soit plus de quatre milliards d'euros actuels). L'indemnité n'était toutefois pas la même selon les colonies. Or ce sont les propriétaires terriens de La Réunion qui reçurent la compensation la plus élevée, avec 711 francs (plus de 25.000 euros) par esclave libéré, et ce, grâce aux soutiens dont ils disposaient dans les hautes sphères du

⁶ Pour une étude détaillée des aspects historiques, voir Jean-Michel Gouvard, « La belle Dorothée et l'abolition de l'esclavage », *L'Ecole des Lettres*, juillet 2014, site internet.

⁷ *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* du C.N.R.S., <http://www.cnrtl.fr>.

⁸ Voir Paul Mayoka, *L'image du Cafre de l'Afrique réunionnaise*, Saint-Denis, Hibiscus, 1997 ; Rose-May Nicole, *Noirs, cafres et créoles. Etudes de la représentation du non blanc réunionnais. Documents et littératures réunionnaises 1710-1980*, Paris, L'Harmattan, 1996. Sur l'identité même de Dorothée, voir Alexander Ockenden, « Baudelaire, Lacaussade, and the historical identity of "La belle Dorothée" », *French Studies Bulletin*, n°132, Autumn 2014, p. 64-68.

gouvernement. Les esclaves affranchis, quant à eux, ne perçurent aucune indemnité, comme si le fait de recouvrer la liberté était un geste suffisant, et, hormis le député socialiste Victor Schœlcher, il n'y eut guère de voix pour s'élever contre cette injustice.

En regard de ces éléments, on comprend mieux pourquoi Baudelaire a choisi de souligner l'avarice de l'esclavagiste : le maître n'en apparaissait que plus monstrueux, puisque ce motif entraînait en résonance avec cela qui avait été au cœur même des débats sur l'abolition de l'esclavage à l'Assemblée, et qui avait soulevé de violentes polémiques dans la presse. En y faisant allusion, Baudelaire obligeait son lecteur à se souvenir de cette période encore récente, et de la juste indignation que les indemnités conséquentes accordées aux esclavagistes avaient fait naître, non seulement chez les socialistes, mais aussi chez les républicains modérés, d'autant plus que l'Etat était déjà fortement endetté avant de prendre cette mesure⁹.

Or, les lecteurs de la *Revue nationale et étrangère* du 10 juin 1863 n'ont jamais lu le poème tel qu'il avait été revu sur épreuves par Baudelaire, car Gervais Charpentier, son directeur, s'était permis quelques modifications. Là où le poète avait écrit : « Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement *sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue* », on trouve dans la version publiée en revue : « Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement *les formes de son corps* ». De même, la fin est tronquée : le dernier paragraphe a été supprimé, tandis que le précédent, qui est donc le « dernier » dans la *Revue nationale et étrangère*, ne se termine plus par : « elle serait parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite sœur *qui est si belle et déjà presque mûre* » ; mais par : « elle serait parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite sœur *qui est déjà si belle* ».

Cette seconde modification confirme le caractère séditieux du final, que Charpentier a manifestement voulu atténuer. La suppression du dernier paragraphe réduit la représentation de l'avarice à un sous-entendu, et le fait que Dorothée doive racheter sa jeune sœur n'est plus dénoncé explicitement, comme si payer pour la liberté d'une esclave était un acte « normal », relevant des pratiques économiques propres aux sociétés esclavagistes. La considération selon laquelle Dorothée n'est pas « parfaitement heureuse » reste ironique, puisque l'euphémisme contraste avec l'indignation que soulève la situation, mais le propos n'a plus le caractère appuyé de la version sur épreuves, dont la

⁹ Sur l'abolition de l'esclavage en 1848, et sa traduction dans les faits sur l'île de La Réunion, voir Sudel Fuma, *Esclaves et citoyens, le destin de 62.000 Réunionnais. Histoire de l'insertion des affranchis de 1848 dans la société réunionnaise*, Saint-Denis, Fondation pour la recherche et le développement dans l'océan Indien, 1982 ; Oruno Lara, *La Liberté assassinée : Guadeloupe, Guyane, Martinique et la Réunion en 1848-1856*, Paris, L'Harmattan, 2005.

violence verbale s'assimilait à une charge – et le maître, suite à l'intervention de Charpentier, paraît ainsi moins monstrueux.

Pourtant, ce n'est pas de la suppression de ce final que Baudelaire se montre le plus mécontent, dans une lettre qu'il adresse le 20 juin 1863 à Gervais Charpentier, pour se plaindre des modifications que ce dernier a apportées à son texte¹⁰ :

Croyez-vous réellement que « *les formes de son corps* », ce soit là une expression équivalente à « *son dos creux et sa gorge pointue* » ? – Surtout quand il est question de la race noire des côtes orientales.

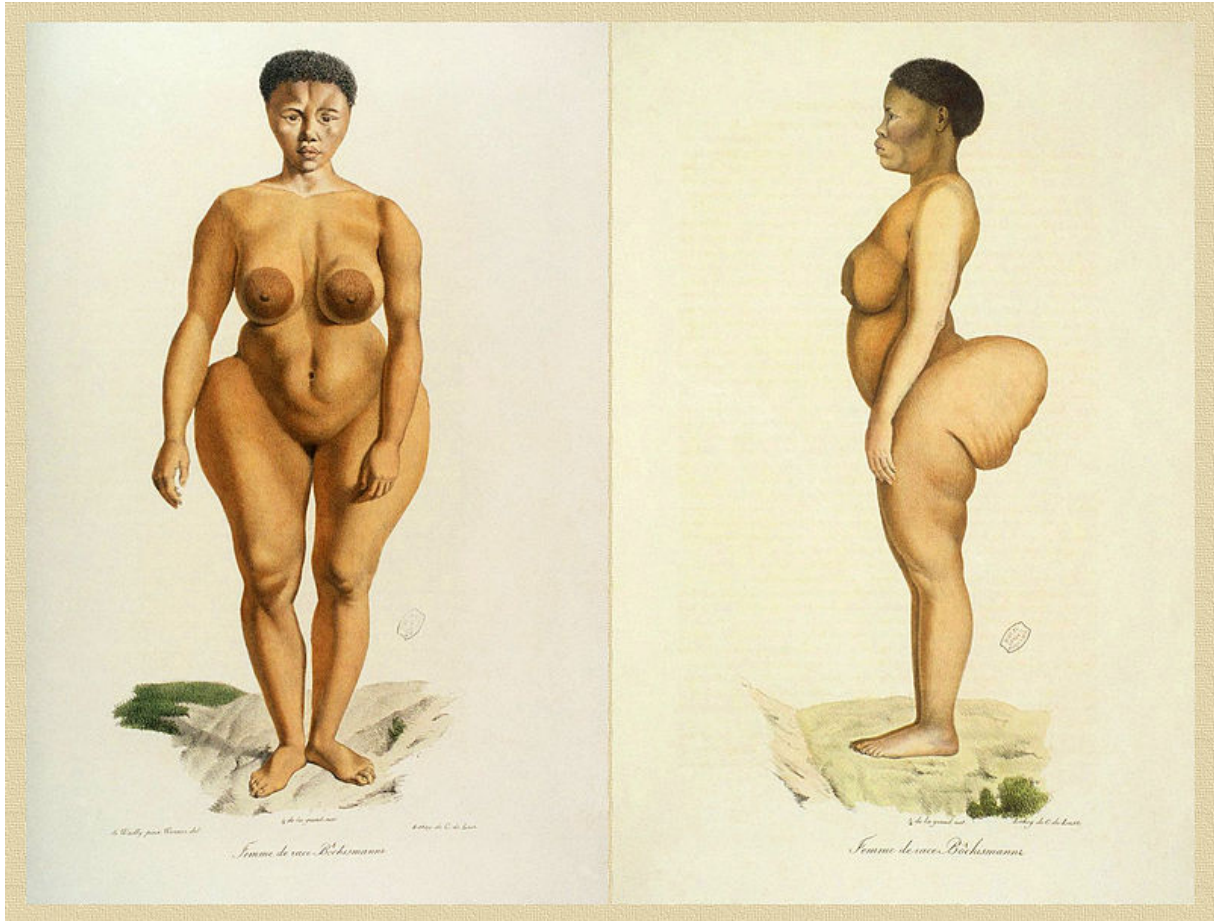
Et croyez-vous qu'il soit *immoral* de dire qu'une fille est *mûre à onze ans*, quand on sait qu'Aïscha (qui n'était pas une négresse née sous le Tropique) était plus jeune encore alors que Mahomet l'épousa ?

Le poète se montre seulement préoccupé des altérations visant les personnages féminins de l'anecdote qu'il a mise en scène.

S'agissant de la première correction, si l'expression « les formes de son corps » remplace « sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue », le poète se focalise sur les deux derniers syntagmes, qu'il relie étroitement à la représentation de « la race noire des côtes orientales ». Le « dos creux » est une métonymie qui évoque la cambrure de la taille, et elle semble emprunter directement à l'imaginaire typiquement dix-neuviémiste de la « Vénus noire », ou « Vénus hottentote ». Comme on le sait, la « Vénus hottentote » est le surnom dont fut affublé Sawtche, une femme originaire du nord-est de l'actuelle Afrique du Sud, qui fut exhibée comme un animal de foire en Europe, de 1810 à 1815, à cause de l'hypertrophie de ses hanches et de ses fesses¹¹. Geoffroy Saint-Hilaire et Georges Cuvier en ont laissé un célèbre portrait, au début du premier tome de leur *Histoire naturelle des mammifères*, lequel est suivi d'un texte de Cuvier, « Femme de race boschimane », où celle-ci est décrite d'un point de vue anatomique, de façon à établir « l'éternelle infériorité » de sa « race » (p. 7):

¹⁰ Charles Baudelaire, *Correspondance II*, édition de Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, p. 307. Les italiques sont de Baudelaire.

¹¹ En son temps, cette femme était appelé « Saartjie Baartman ». Voir Gérard Badou, *L'Énigme de la Vénus hottentote*, Paris, Payot & Rivages, 2002 ; Claude Blanckaert (dir.), *La Vénus hottentote entre Barnum et Muséum*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2013 ; Sabine Ritter, *Facetten der Sarah Baartman : Repräsentationen und Rekonstruktionen der "Hottentottenvenus"*, Berlin-Münster, LIT, 2010 ; Carole Sandrel, *Vénus hottentote*, Paris, Perrin, 2010.



Geoffroy Saint-Hilaire et Georges Cuvier, *Histoire naturelle des mammifères avec des figures originales, coloriées, dessinées d'après des animaux vivants*, Paris, Belin, 1824, pl. 1 et 2.

Les Hottentotes avaient déjà été décrites dans diverses relations de voyage, et des membres de cette ethnie étaient déjà venus en Europe, mais Swatche, qui séjourna dans plusieurs pays, et sur une longue période, contribua tout particulièrement à imposer une représentation générique de la femme noire, comme étant une femme aux fortes hanches (un trait que le texte souligne avec un adverbe intensif à valeur hypocoristique, « ses hanches si larges ») et aux fesses proéminentes (« le dos en creux »), auxquelles il convient d'ajouter une forte poitrine, même si ce dernier attribut n'est associé à la représentation que plus ponctuellement (« la gorge pointue »). C'est le même cliché qui explique que l'un des tout premiers détails que souligne Baudelaire en décrivant « la belle Dorothée » soit le fait qu'elle marche en « balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges ».

Or, cet imaginaire avait été récemment remis au goût du jour. En effet, en 1855, deux membres de la « tribu des Hottentots », Yunka et Stinée, furent de nouveau exhibés à Paris, et Louis Rousseau, un collaborateur du Muséum

d'histoire naturelle, a immortalisé le couple par une série de clichés¹², dont celui reproduit ci-dessous, qui représente Stinée vue de dos :



Louis Rousseau, « Stinée », 1855, Photothèque du Musée de l'homme, coll. Rousseau, n°4922.

L'hebdomadaire *La Lumière* du 9 juin 1855 se fit l'écho de l'événement en ces termes (p. 4) :

La collection photographique du Muséum d'histoire naturelle, déjà si importante, vient de s'enrichir de plusieurs épreuves d'un intérêt puissant au point de vue scientifique. Ce sont d'abord des types, pris sur nature vivante, homme et femme,

¹² Ces clichés sont conservés à la Photothèque du Muséum d'histoire naturelle, dans la collection Rousseau, sous les numéros 4918 et 4919 pour Yunka, « Boshiman, profil, face », et les numéros 4920 à 4922 pour Stinée, « Boshiman, profil, face, dos ». Pour une étude sur Louis Rousseau, voir Pierre Jérôme Jehel, *Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle*, DEA, 1994-1995, Université de Paris VIII, p. 28-39, 115, 119 et 139.

et empruntés à la tribu des Hottentots (Boshimans). La femme est âgée de trente-deux ans ; elle a eu trois enfants. L'une des épreuves la représente en buste, de face, portant aux oreilles et au cou les anneaux et les colliers dont se parent les femmes de cette tribu. Sa chevelure a une singulière apparence : elle se compose de mèches laineuses distinctes et inégales [...]. Deux autres épreuves représentent la même femme nue, de profil et de dos. Bien que le sujet soit très-maigre, on peut juger du singulier développement de la région coxale, en même temps que de la petitesse des pieds, [...] et de la beauté des mains et des bras, dont le dessin est d'une grande délicatesse.

Si la terminologie anatomique objective le propos, le « singulier développement de la région coxale » est clairement souligné, et renvoie à cet imaginaire de la Vénus noire callipyge qui semble aussi nourrir la représentation de « la belle Dorothée ». De même, tout comme l'auteur anonyme de l'article oppose cette « région coxale » à « la petitesse des pieds », Baudelaire note à propos de Dorothée que « son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin ». La comparaison avec la statuaire européenne pour laquelle opte le poète est intéressante, car elle fait écho à l'esthétique de Louis Rousseau, lequel a placé Stinée sur un piédestal, en lui faisant prendre une pose qui évoque celles que les sculpteurs prêtaient aux « déesses de marbre » de nos musées, et cela conformément à un usage de cette période, où il était fréquent de transposer à l'art du portrait photographique les conventions de la sculpture et de la peinture. On relève encore d'autres similitudes, avec la « chevelure », qualifiée dans l'article de « singulière » et de « laineuse »¹³, et que Baudelaire décrit « énorme » et « presque bleue »¹⁴. Ou encore avec la mention des parures, puisque, de même que Stinée porte « aux oreilles et au cou les anneaux et les colliers dont se parent les femmes de cette tribu », Baudelaire prête à sa Dorothée « De lourdes pendeloques [qui] gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles »¹⁵.

Dans la lettre que le poète adresse à Gervais Charpentier le 20 juin 1863, l'assertion selon laquelle les propriétés physiques qu'il avait soulignées dans la version sur épreuves du texte étaient propres à « la race noire des côtes orientales » confirme le lien avec ce réseau de représentations. En effet, les Hottentots, qui étaient eux-mêmes plus ou moins confondus avec les Boshimans¹⁶, étaient une ethnie voisine des Cafres : les premiers occupaient la

¹³ Cet adjectif se trouve aussi sous la plume de Cuvier. Il écrit à propos de Swatche : « ses cheveux étaient noirs et laineux comme ceux des Nègres », *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ La description de la chevelure de Dorothée se nourrit par ailleurs de motifs typiquement baudelairiens. Dans « La Chevelure », l'un des poèmes des *Fleurs du mal*, le poète évoquait déjà les « Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues » de sa maîtresse.

¹⁵ Cette fois encore, le journaliste de *La Lumière* et Baudelaire reprennent des représentations que l'on trouve déjà chez Cuvier, qui écrivait à propos de Swatche : « Les colliers, les ceintures de verroteries et autres atours sauvages lui plaisaient beaucoup », *op. cit.*, p. 3.

¹⁶ Cuvier disserte longuement de cette distinction dans son texte sur Swatche. Bien qu'il avance au début que les « Boshimans [sont] un peuple plus reculé que les Hottentots dans

partie nord et orientale de l'actuelle Afrique du Sud, à l'intérieur des terres, tandis que les seconds habitaient la côte orientale, sur une vaste zone allant du Cap jusqu'à l'actuel Mozambique ; de telle sorte que ces deux ethnies voisines étaient fréquemment associées les unes aux autres dans les relations de voyage et l'iconographie africaniste¹⁷. Ainsi la mention par Baudelaire des « vieilles Cafrines » n'est-elle pas seulement là pour faire « couleur locale », et situer la scène sur l'île de la Réunion : tout comme « sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue », elle relève d'un système de représentations de la femme « noire des côtes orientales » propre aux Européens du milieu du dix-neuvième siècle, et qui est dérivé en partie de celui attaché à la « Vénus hottentote »¹⁸. On le retrouve par exemple, sous la plume de Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*, dans le poème dédié « À une Malabaraise », qui commence par ces vers :

Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et la hanche
Est large à faire envie à la plus belle blanche.¹⁹

Ainsi, la « beauté » de « la belle Dorothée » est-elle une beauté bien particulière, qui, si elle n'est pas « monstrueuse », en ceci qu'elle ne suscite pas la répulsion,

l'intérieur des terres » (*op. cit.*, p. 1), il conclura en soulignant qu'il reste à déterminer « si ce peuple (les Boshimans) reste partout distinct de celui des Nègres, des Cafres ou des Hottentots qui l'entourent, ou s'il se mêle par degrés avec eux avec des nuances intermédiaires » (*id.*, p. 7). En revanche, la nomenclature des clichés de Yunka et Stinée, réalisés en 1855 par Louis Rousseau, présente les deux termes comme synonymes.

¹⁷ Voir Dominique Lanni, *Fureur et barbarie : récits de voyageurs chez les Cafres et les Hottentots (1665-1721)*, Paris, Cosmopole, 2001. Pour l'iconographie, voir entre autres la célèbre aquarelle de Samuel Daniell, le peintre anglais africaniste : *A Hottentot, a Hottentot Woman, a Kaffre, a Kaffre Woman* (1805).

¹⁸ Je laisse de côté, dans cette étude, d'autres traits qui ne sont pas liés directement à la « Vénus noire » : (i) la « mollesse » et la « paresse » ; (ii) les « danses du dimanche » où les Cafrines « deviennent ivres et furieuses de joie », une description qui associe une représentation culturelle usuelle en Europe des danses tribales africaines avec le topos littéraire de la « danse de sabbat », si répandu au XIX^e siècle ; (iii) les jeux sur les oppositions noir/couleur claire : « faisant sur la lumière une tache éclatante et noire » ; « Sa robe [...], d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau » ; « Son ombrelle, tamisant la lumière, projette sur son visage sombre le fard sanglant de ses reflets » ; « belle et froide comme le bronze », une expression qui s'oppose aux « déesses de marbre » ; « heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire », formule qui sous-entend que les dents contrastent avec la couleur de la peau, selon un trope visuel récurrent, aussi bien dans l'iconographie des populations noires que dans celle du « petit ramoneur savoyard » barbouillé de suie (voir Sylvie Chalaye, *Nègres en images*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Benita Cullingford, *British Chimney Sweeps : Five Centuries of Chimney Sweeping*, Amsterdam, New Amsterdam Books, 2001 ; Jean-Michel Gouvard, « Baudelaire et la caricature : la fange du macadam et le petit ramoneur savoyard », in Steve Murphy (dir.), *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. A la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Garnier, 2016, p. 319-335).

¹⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 173.

mérite d'être « mon(s)trée », parce qu'elle est tout autre que celle des « belles dames de Paris » qui font rêver la jeune affranchie.

Mais ces éléments ne sont pas la seule explication du caractère « ostentatoire » ou « démonstratif » de la beauté de Dorothée. La jeune femme est représentée marchant dans la rue d'une ville, de telle sorte que le vent « soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et superbe ». Et, si le poète affecte de se demander « Pourquoi [elle a] quitté sa petite case », il suggère peu après qu'elle a « peut-être [...] un rendez-vous avec quelque jeune officier qui, sur des plages lointaines, a entendu parler par ses camarades de la belle Dorothée ». Ces détails ne laissent aucun doute sur le type littéraire qui est ici convoqué : Dorothée est une prostituée, et sa coquetterie n'a d'autres fins que de séduire les hommes. C'est ce que suggère aussi la description de sa petite case, « si coquettement arrangée, dont les fleurs et les nattes font à si peu de frais un parfait boudoir ; où elle prend tant de plaisir à se peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder dans le miroir », laquelle évoque les intérieurs douillets des maisons-closes (en particulier le miroir, qui ajoutait à l'érotisme), et un trait typique des habitudes des prostituées (le fait de fumer la pipe ou le cigare). A quoi s'ajoute la mention du « bal de l'Opéra » : celle-ci est remarquable car, de tout le recueil, c'est l'une des seules désignations explicites d'un lieu « parisien »²⁰. Or, de nombreuses péripatéticiennes rôdaient aux alentours de l'Opéra, afin de répondre aux sollicitations des messieurs qui cherchaient à prolonger leur soirée, après un spectacle²¹. Enfin, sur le plan intertextuel, on soulignera que la version « versifiée » de ce poème, « Bien loin d'ici », dans *Les Fleurs du mal*, est encore plus explicite sur la profession qu'exerce Dorothée :

C'est ici la case sacrée
Où cette fille très parée,
Tranquille et toujours préparée,

D'une main éventant ses seins,
Et son coude dans les coussins,
Ecoute pleurer les bassins ;

[...]

²⁰ Voir Jean-Michel Gouvard, « Les rues dans *Le Spleen de Paris* : entre poétique et représentations culturelles », in Pierre Hyppolite et Marc Perelman (dir.), *La rue : architecture, sociabilité, cultures*, Paris, Presses Universitaires de Nanterre, à paraître. L'expression « l'Opéra » ne renvoie pas au Palais Garnier, que Baudelaire n'a pas connu, mais à l'Opéra de la rue Le Peletier, dans le IX^e arrondissement, où Degas a dessiné et peint ses célèbres danseuses.

²¹ Voir Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Flammarion, 1982 ; Alexandre Parent-Châtelet, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1981.

- Des fleurs se pâment dans un coin.²²

La pose alanguie, avec un coude sur un coussin, est un trope visuel que l'on trouve dans l'iconographie de l'époque pour représenter les prostituées, et, comme l'écrit Claude Pichois en note, « ce ne sont pas seulement les “fleurs” qui “se pâment dans un coin” »²³.

On comprend mieux, dès lors, pourquoi Gervais Charpentier, avant de publier « La belle Dorothée » dans la *Revue nationale et étrangère*, a jugé bon non seulement de supprimer le dernier paragraphe, qui soulignait avec force ironie l'avarice du maître, mais aussi pourquoi il a réduit la description de la petite sœur, « si belle et déjà presque mûre », à « déjà si belle ». L'esclavagiste n'est pas seulement un monstre d'avarice, c'est aussi un monstre libidineux, qui abusera des charmes de l'enfant dès qu'elle sera nubile. C'est aussi en partie parce qu'elle est « obligée d'entasser piastre sur piastre » pour éviter le pire à sa « petite sœur » que Dorothée se prostitue, ce qui n'en rend le maître que plus monstrueux, et plus forte l'indignation morale qui découle de ce portrait.

Mais, dans l'univers du *Spleen de Paris*, les points de vue tout comme les jugements ne sont jamais tranchés²⁴. Si Dorothée vend son corps aux officiers français de passage sur l'île, c'est aussi parce qu'elle cherche à rivaliser avec « les belles dames de Paris ». Non seulement elle aime « se regarder dans le miroir » dans la tiédeur de sa « petite case », mais même quand elle marche, elle marche comme si elle se contemplait dans une glace : « Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté ». Le lecteur est donc amené à se demander quel sera le destin de la « petite sœur », qui vivra peut-être heureuse auprès de son aînée, mais qui pourrait aussi l'imiter, soit parce qu'elle rêve elle aussi d'égaliser en beauté les Parisiennes, soit parce que Dorothée, « belle et froide comme le bronze », deviendra sa maquerelle. Et, une fois ces hypothèses formulées, le lecteur ne peut que constater que rien ne lui permet de trancher entre les interprétations que suggère le texte, de telle sorte que ce qui est peut-être le plus monstrueux dans ce poème qui tourne autour du thème de l'esclavage, c'est l'incertitude qui plane quant à l'intention de son auteur – si tant est qu'il en ait une – et le fait que ses personnages, qu'ils soient maître ou esclave, pourraient bien agir en obéissant tous à quelque motivation plus ou moins perverse, plus ou moins monstrueuse, à l'image de ce que leur portrait respectif laisse entrevoir.

²² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 145.

²³ Id., p. 1119. Hormis la prostituée, on songe aussi à l'odalisque, qui renvoie à un imaginaire oriental aux connotations souvent érotiques. Baudelaire lui-même, dans la lettre adressée à Charpentier, citée plus haut, évoque « Aïsha (qui n'était pas une négresse née sous le Tropique) » et qui « était plus jeune encore alors que Mahomet l'épousa ».

²⁴ Voir Steve Murphy, « Logiques du cabotin », *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2007, p. 15-32.

AUX FRONTIÈRES DE L'HUMAIN : ESCLAVAGE ET MONSTRUOSITÉ

Jean-Michel GOUVARD
TELEM
Université Bordeaux Montaigne