

Guillaume PINSON

Relire Baudelaire, rire Baudelaire

Dans son dernier ouvrage, Alain Vaillant fait la démonstration qu'il est possible de proposer une véritable relecture des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Recouvert sous un amoncellement d'études critiques depuis la panthéonisation républicaine des grands écrivains, Baudelaire fait partie de ces auteurs majeurs qui ont été l'objet de réappropriations critiques diverses — admiratives, passionnées, idéologiques —, aux dépens bien souvent de cette lecture véritablement historique à laquelle appelle Vaillant, c'est-à-dire recadrant l'œuvre dans l'horizon du XIX^e siècle pour en saisir la « valeur historique » (p. 14). Certes, tout grand texte a la capacité de traverser le temps et de susciter chez les lecteurs renouvelés un sentiment de communion intime avec l'œuvre; en ce sens, il y a aussi une vérité particulière dans cette historicité de la lecture. Mais la valeur même que Vaillant attribue à la critique est celle qui permet de montrer que la « valeur intrinsèque » de l'œuvre réside dans la rencontre entre son « extraordinaire singularité et son inscription dans une époque et une collectivité d'artistes » (*ibid.*). Comme tous les auteurs des générations romantiques et post-romantiques, Baudelaire est plongé dans un monde où la création est inévitablement marquée d'une socialité autant intertextuelle qu'effective (bohème, journalisme, camaraderie, etc.). La puissance de toute nouveauté artistique ne peut être historiquement perçue et évaluée qu'au travers d'une perception fine de ce contexte.

Pour autant, ce n'est pas à une sociocritique que s'attelle Vaillant, mais plutôt à une poétique historique fondée sur une relecture totale de la production de Baudelaire, rendue possible par son extrême cohérence. Tâchons de suivre la longue et dense démonstration de Vaillant, orchestrée par un découpage de l'ouvrage en neuf chapitres qui scandent la ligne de pensée suivie par l'auteur. Selon Vaillant, c'est autour d'une philosophie du *rire* que Baudelaire accomplit l'ensemble

de son œuvre; non pas le « comique » et tout ce que suppose la tradition à cet égard sur la satire sociale et l'imitation aristotélicienne, mais le rire en ce qu'il est l'une des manifestations humaines les plus émouvantes, les plus mystérieuses, les plus intelligentes aussi, ce que Baudelaire appelle, dans son traité *De l'essence du rire*, le « comique absolu ». Ce rire n'est donc en rien celui qui provoque l'hilarité; c'est un rire grave, sombre et esthétique, qui assure notamment la ligature entre la *personne* Baudelaire et la genèse de l'œuvre, entre le poète de la bohème parisienne et la silhouette ironique qui se détache de sa poésie. « À cet égard, il fut sans doute, avec le Victor Hugo de l'exil, le premier écrivain français à avoir si clairement intégré le parcours existentiel à l'aventure esthétique : pour ces auteurs qui conçoivent leur vie sans solution de continuité avec l'œuvre, il faudrait parler de *biopoétique*. » (p. 29) Baudelaire manifeste une grande lucidité sur le rôle qu'il joue, sur la farce grotesque qu'il incarne et qu'il distille dans sa poésie (« Ce voyageur ailé, comme il est laid et veule!/Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid! », clament les vers célèbres de « L'Albatros »). « Christ grotesque », selon la formule suggestive de Vaillant, Baudelaire se résigne « à être moqué par esprit de sacrifice littéraire » (p. 45), mais aussi en toute lucidité sur la nature du lyrisme moderne, « véritable identification du poète au poème » (p. 51).

Cette étonnante capacité du poète à *se créer* dans et hors le texte s'accompagne dès lors d'une tout aussi grande lucidité sur le monde qui l'entoure. Baudelaire est un héritier de 1830 qui importe au cœur du Second Empire, après les déceptions de 1848, sa conscience malheureuse sans céder aux sirènes de l'art pour l'art. La littérature doit continuer de penser le monde et tâcher de se constituer en une philosophie des « réalités idéelles » (p. 53), cela au cœur d'un monde capitaliste qui s'édifie à vive allure. Le « réalisme » qui en découle, à la manière de Balzac, est un art qui concilie le réel et le rêve, ce n'est pas un réalisme plat soumis aux contingences du réel. L'œuvre doit synthétiser à la fois le réel et le monde intérieur de l'artiste : « L'œuvre d'art permet de figurer derrière l'apparence visible le réel invisible puis, derrière le réel invisible, la présence secrète de l'artiste. » (p. 73) Pourtant, la pensée du poète reste profondément assombrie par une métaphysique désenchantée qui considère impossible la réunion idéale

de la matière et de l'esprit. Irrémédiablement double, corps et esprit, l'homme est ainsi soumis à une « impasse métaphysique » (p. 77) : celle-ci donne une force de tension des plus aiguës à l'œuvre de Baudelaire. Comme le montre Vaillant, l'amour de la femme, la religion et la politique sont les éléments de cette « prostitution » qu'est « l'illusion d'une synthèse possible » (p. 99). Au bout du compte, c'est l'art qui est la plus grande des prostitutions, et même la synthèse de toutes les prostitutions :

Comme dans le mystère chrétien, l'œuvre est le prolongement matériel de l'idée de l'artiste (de son projet esthétique), pour ainsi dire son incarnation. Comme dans l'amour, elle représente le don indirect que l'artiste fait de son esprit au public. Enfin, dans la mesure où, du moins dans le cas des arts plastiques et de la littérature, la création implique un travail particulier de représentation ou de signification du réel, elle n'est possible que si, comme en politique, l'idéal rêvé s'assimile le monde tel qu'il est. (p. 103)

Vaillant est ici au cœur de sa démonstration, faisant de la « centralisation » et de la « vaporisation » (termes qui apparaissent dans *Mon cœur mis à nu*) le double processus qui permet au génie poétique de faire coexister la dualité artistique. « La vaporisation est le mouvement centrifuge par lequel le poète renonce à son unité spirituelle pour se dissoudre dans le réel; la centralisation est le retour centripète sur soi, qui permet au même poète de se rétracter sur lui-même pour préserver son être incommunicable » (p. 104), « surnaturalisme » et « ironie » étant deux termes à peu près synonymes chez Baudelaire. Or, c'est bien l'esthétique du rire qui permet de faire tenir ensemble ces deux forces antagonistes et Vaillant revient alors, au mitan de son ouvrage, sur cette notion philosophique du rire qu'il paraissait avoir quelque peu abandonnée. Il cite le traité de Baudelaire, *De l'essence du rire* :

comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. (*De l'essence du rire*, cité par Vaillant, p. 129)

Trois principes vont dès lors contribuer à définir le comique absolu : l'*incongruité* d'abord, qui est la manifestation dans tout poème d'un

élément singulier, qui fait sursauter le lecteur, « le repérage de cette incongruité herméneutique décisive » (p. 138) étant doté d'un fort potentiel explicatif. L'*expansion* ensuite, par quoi le rire est contagieux et répétitif : chez Baudelaire, « une fantaisie de l'esprit, surnaturaliste et incongrue, est systématiquement creusée, continuée, approfondie, reproduite, transfigurée » (p. 141). La *subjectivation* enfin, plus subtile, est ce qui manifeste, pour ainsi dire « derrière » le poème *comique*, la présence du poète manipulateur : « Le rire *impose* le principe d'une relation interpersonnelle et de la reconnaissance de l'autre. » (p. 145) Par ce procédé, l'auteur, s'il n'est pas directement présent dans son texte, y est partout « vaporisé », pour le dire comme Baudelaire, au point même, ajoute finement Vaillant, que « [l]e rire en devienne invisible » (p. 146).

Le comique est intimement lié à la matière dans la mesure où la vaporisation (ou surnaturalisme) est le procédé par lequel le poète s'enfonce dans le réel comme s'il plongeait dans un « gouffre infini ». Tel est l'objet du chapitre consacré à « l'alchimie de la matière (p. 149 et suiv.). Chez Baudelaire, c'est par l'expérience sensorielle, et même l'hyperesthésie, que le poète se projette dans l'espace et le temps, le *spleen* étant alors la sensation d'une extrême et inquiétante dilution dans la matière. Cause de jouissance, la matière est aussi ce qui le fait souffrir : il n'y pas exactement le spleen *et* l'idéal, mais plutôt « l'une et l'autre chose à la fois » (p. 166), de même que la dualité irrémédiable de l'homme (esprit et matière) n'est pas un rapport de coordination, mais un rapport dialectique. C'est ainsi toute la conception du Beau selon Baudelaire qui naît de ce rapport, car le poète rêve des choses et de la matière tout en connaissant leurs limites : étant donné « qu'il n'y a *rien d'autre* que les phénomènes perceptifs, ce vague sentiment se résout dans le rire, admiratif et presque joyeux, du comique absolu » (p. 170). Dès lors, la fameuse « modernité » est « cette beauté immanente du réel, telle qu'elle est perçue hyperesthésiquement par l'artiste puis matérialisée dans l'œuvre créée » (p. 172).

Pour se prémunir de l'attrance grisante du gouffre de la matière, Baudelaire pratique une poésie de la « surface », un art curieusement tout près des choses et de ce qu'elles montrent, mais aussi distant,

détaché, comme l'est le dandysme, « doctrine morale » (p. 180) de la vie quotidienne, qui est une forme allégorisée de la « centralisation ». Dans le même ordre d'idées, la poésie du corps et de l'érotisme engage une relation similaire entre l'intérieur (la densité de la matière, singulièrement augmentée dans le *cadavre*) et l'extérieur (la surface). Vaillant situe ainsi sa réflexion entre les « Corps obscènes » (p. 182 et suiv.) et les voluptés superficielles de l'érotisme (p. 191 et suiv.), dont la lesbienne, qui pratique un amour sans pénétration, est une figure de prédilection. Celle-ci est alors à l'image même de ce poète des surfaces que veut être Baudelaire, poète illusionniste dont « le but est d'écrémer la quintessence du réel pour en concentrer l'effet » (p. 199). D'où la force de l'image et le « culte » que lui voue Baudelaire, on le sait, aimant à *plonger* dans le « monde factice et *sans épaisseur* » (p. 206, je souligne) qu'elle dessine. L'image « invite au voyage » dans sa réalité irréalité et, puisqu'elle représente quelque chose, une idée, et qu'elle porte ainsi le danger de s'évanouir dans l'allégorie, Baudelaire souhaite qu'elle conserve suffisamment d'opacité et donc de charge ironique afin d'assurer, encore une fois, « l'indispensable mouvement de centralisation » (p. 211). Vaillant note en passant que la caricature est le point extrême — la limite comique — dans la « distorsion grotesque de l'image » (p. 212).

Enfin, la centaine de pages suivantes s'emploie très subtilement à replier la réflexion sur la matière même que le poète a à sa disposition, d'une part celle du vers et de ses techniques, d'autre part celle de l'agencement des poèmes entre eux, ce que Vaillant nomme magnifiquement la « poésie du recueillement » (p. 255). Contrairement à l'idée reçue, c'est bien en versificateur — et non en dépit du vers — que Baudelaire est *moderne*, dans son travail acharné à lester le vers d'une densité suggestive inégalée. Alain Vaillant est d'ailleurs, tout au long de son ouvrage, des plus convaincants dans cette analyse du vers, stylisticien pointu sachant dénicher le sens extrêmement riche logé au cœur de la matérialité et de la sonorité du vers. Baudelaire pratique une poésie *concentrée* et suggestive dans sa « concaténation » (p. 224) et son effet de chute. « Le poème, dès son premier vers, sait qu'il est près de sa mort, c'est-à-dire de sa fin, qu'il est comme une longue existence prodigieusement accélérée et réduite à quelques instants. » (p. 224-225)

Visant l'effet sur le lecteur, le poème repose souvent sur une énigme qui maintient vive la sensation de sa concentration. Visant à *impressionner* son lecteur à force d'énigme et d'effets de chutes foudroyants, Baudelaire construit ainsi sa poésie en rhéteur passionné, en poète pour qui la rhétorique, art de la persuasion, est surtout un art de « l'*artificialité* » (p. 241). La rhétorique est ce qui matérialise dans le texte la présence « centralisée » du poète, « par rapport au monde où il est sensoriellement vaporisé » (p. 242). On retrouve la même présence totale mais diffuse, ironique et distante, du poète, derrière l'agencement concerté du recueil. Il y a en effet chez Baudelaire un « *effet-recueil* » (p. 255) qui donne à l'ensemble des *Fleurs du Mal* sa densité significative, corrélât rigoureusement logique à la concentration poétique de chacun des poèmes. Entre autres arguments militant en faveur de l'unité du recueil, Vaillant propose un fascinant rapprochement avec le retour des personnages de la *Comédie humaine* (p. 261) : l'énorme section des « Études de mœurs », par le nombre de romans qu'elle concentre, est à comparer avec « Spleen et Idéal »; le déséquilibre dans l'organisation en surface des deux œuvres n'empêche en rien la formation d'un réseau souterrain de sens. On ne peut reprendre ici tous les éléments de la démonstration, fort convaincante, d'Alain Vaillant, qui le mène à suggérer l'extraordinaire intelligence qui guide l'organisation du recueil de 1857, puis celui de 1861, fondée sur un principe de concaténation :

En termes de rhétorique, on parle d'anadiplose pour désigner la reprise en début de phrase d'un élément final de la phrase précédente, et de concaténation lorsque l'anadiplose est poursuivie tout au long du texte. La composition des *Fleurs du Mal* repose sur un art, à la fois original, parfaitement maîtrisé et à visée ironique, de la concaténation. (p. 273)

Vaillant s'engage alors dans l'analyse de cette concaténation dans les deux recueils (p. 272-289). Une annexe, qui résume « Les types d'enchaînement entre les poèmes de "Spleen et Idéal" » (p. 322-324) en deux tableaux pour chacun des recueils, vient appuyer la démonstration.

En guise d'épilogue (p. 291 et suiv.), Vaillant revient sur le lyrisme de Baudelaire, ce lyrisme quelque peu inattendu chez ce poète du rire

qu'est Baudelaire. Le rire soude une communauté autour de la vision personnelle de l'artiste, mais c'est une communion fugitive et fragile. Chez Baudelaire, des « vestiges lyriques » (p. 296) se logent dans la tentation du repos, dans le regret de l'enfance, dans l'affection sincère — pour la femme, pour le peuple et ses vices attendrissants — qu'éprouve le poète. Et la disparition du vieux Paris enfin, processus perceptible au cœur du Paris impérial en pleine transformation, concentre à elle seule ces vestiges du lyrisme, temporel, amoureux, républicain (p. 305) et forme « l'exil intérieur du mélancolique » (p. 308), écho tragique de Victor Hugo.

De ce livre d'une grande richesse qu'est *Baudelaire, poète comique*, on ne peut mieux dire qu'il est le fruit lui-même d'une longue concaténation critique que ce compte rendu a sans doute beaucoup trahie. Vaillant ajoute ici, à côté des Pichois, Robb, Murphy, Richard et d'autres, un ouvrage critique majeur dans les études baudelairiennes.

Référence : Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, 337 p.