

Rémi Brague, *Image vagabonde. Essai sur
l'imaginaire baudelairien*

Chatou, Les Éditions de la transparence,
coll. « *cf.* » / Essais d'esthétique », 2008, 137 p.

Patrick Thériault

Université catholique de Louvain-la-Neuve

En s'engageant sur les traces de l'imaginaire vagabond de Baudelaire, Rémi Brague s'offre aussi à l'aventure, sérieusement bohémienne, d'un excursus institutionnel hors de l'érudition classique et médiévale où il s'est acquis une réputation de spécialiste d'envergure internationale. L'initiative est non seulement courageuse, mais probante, car au fil des treize chapitres où, à petites foulées mais d'un pas ferme, il conduit le lecteur, c'est un parcours analytique

particulièrement fin et rigoureux qu'il dessine dans l'univers baudelairien de la représentation.

L'interrogation qui donne le branle et oriente tout du long son exploration émerge de la comparaison de deux entrées voisines de *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » et « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique ». De ces deux idées de projet, Brague fait saillir le terme commun de « culte », en lequel il discerne le « trait d'union » liant secrètement, par delà leur apparente incongruité, la référence aux images et celle au vagabondage. Les écrits et les thèmes qu'il extrait de l'ensemble de l'œuvre baudelairienne pour les analyser et les faire progressivement dialoguer les uns avec les autres veulent éclairer ce lien caché et, par là même — sans qu'il y aille d'une reconstitution proprement philosophique —, rendre compte de la cohérence interne de la pensée du poète (p. 7).

Vagabondage et rêverie : les conditions d'exercice du rapport à l'image

Si le motif du vagabondage s'impose d'entrée de jeu à l'attention critique, c'est qu'il constitue la principale condition d'exercice du rapport baudelairien aux images. Les protagonistes du sonnet *Bohémiens en voyage*, « ces voyageurs, pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures », exemplifient le mieux cette nécessaire disposition à l'errance, faite à la fois de détachement et de « familiarité » avec le monde. En outre, ils permettent de comprendre que, loin de

se confondre avec une attitude de fixation fascinée et fétichisante d'une extériorité en elle-même lumineuse, comme le suggèrerait d'emblée le paradigme de l'iconolâtrie, le culte baudelairien se déploie à partir du sujet, dont l'œil est la source de l'image, et s'exerce sur fond de ténèbres et dans la mobilité de ce vagabondage qui semble précisément destiné à parer les captations de l'imaginaire. Toutes conditions que résume le terme « bohémianisme », auquel Brague confère une valeur hyperonymique propre à subsumer les autres figures baudelairiennes de l'errance, comme celles du flâneur, du promeneur ou du chiffonnier.

La noirceur de la nuit où progresse la troupe des Bohémiens décrit emblématiquement l'état de relative indistinction qu'appelle et suscite à la fois, un peu à la manière d'une toile de fond, le travail de l'imagination baudelairienne : ce n'est jamais qu'à la faveur d'une « atmosphère vague » (p. 20) que la rêverie du poète peut errer et, ce faisant, être féconde. L'image de la procession nocturne évoque d'ailleurs bien ce qui anime souterrainement le culte authentique des images : à savoir le désir, un désir que le texte de Baudelaire invite à redécouvrir, par la voie de l'étymologie, comme une absence d'astres (*desiderium*). À l'opposé d'un Mallarmé fasciné par les constellations scintillantes, par les *signa* composant le lumineux « alphabet des astres », le poète des *Fleurs du Mal* apparaît fantasmatiquement mû par ce qui, du ciel, rappelle plutôt un « champ obscur »¹, une surface unifiante où formes et contours s'estompent et perdent de leur netteté.

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 215.

Si Brague se soucie peu de généraliser, dans le cadre et au-delà des études baudelairiennes, et d'infléchir épistémologiquement, dans le sens de la psychanalyse par exemple, des problématiques aussi intéressantes que celle qui s'indique ainsi entre l'image, l'imaginaire et le désir, on peut difficilement lui en faire grief. Car c'est finalement à sa focalisation serrée du poème qu'on semble devoir les mises au point interprétatives, et même les quelques découvertes exégétiques, dont sa lecture peut légitimement s'enorgueillir. En témoigne bien, aux deuxième et troisième chapitres, l'analyse des pièces — canoniques s'il en est — *Élévation* et *Correspondances*, qui sait notamment éviter les facilités du paradigme gnomique auxquelles la critique baudelairienne a encore tendance à céder². Contre la thèse traditionnelle qui pose schématiquement le premier selon un axe vertical et le second selon un axe horizontal, le commentateur reconnaît dans ces deux poèmes la trace d'une vectorisation semblablement ambiguë. Pas plus qu'*Élévation* ne figure une ascension culminant dans l'Un néoplatonicien, *Correspondances* ne donne à lire l'harmonisation apaisante des « parfums », des « couleurs » et des « sons » dans l'économie sensorielle de la synesthésie. Dans l'un et l'autre cas, il y va certes d'un mouvement d'âme voluptueux, initié par le désir, mais ce mouvement est équivoque : n'ouvrant à aucun sommet, ne débouchant dans une aucune forme de symbolicité transcendante, il décrit en réalité un vagabondage spirituel, où la béatitude ne consiste pas tant à arriver au but (p. 25) qu'à

² Voir la critique de Steve Murphy dans *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen* de Paris, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques / Essais », 2007, p. 200-201.

errer dans un « mi-lieu » de liberté vaguement découpé entre terre et ciel et produit par la « confusion » des sensations. Ce à quoi donneraient tout aussi bien image les « espaces limpides » et les « champs lumineux et sereins » d'*Élévation* que l'« unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté » de *Correspondances* (p. 37).

Violence et création

Les motifs du vagabondage et du culte des images, dont *Mon cœur mis à nu* semblait suggérer la complémentarité, trouvent ainsi à se souder conceptuellement par référence à ce milieu spirituel qui, en ouvrant à une certaine errance, rend possible la création poétique. Rémi Brague fait saillir la « violence inavouée » (p. 40) qu'implique l'établissement de cet espace esthétique, notamment en proposant une interprétation agonique de la doctrine des correspondances, en laquelle il voit un principe, non pas d'harmonisation de l'univers, mais d'« entrechoquement » brutal des sens et de « transgression » de leurs limites respectives (p. 40). Mais sans doute l'idée de violence apparaît-elle plus clairement dans le thème de la décomposition qui émerge, en conjonction avec celui de la composition poétique, à partir du quatrième chapitre. En s'inspirant du poème *Une Charogne*, l'auteur y définit le travail de l'imagination baudelairienne dans les termes fondamentaux d'une décomposition visant à « rompre la continuité ou l'homogénéité naturelle des choses, afin de les faire se renvoyer l'une à l'autre des échos artificiels » (p. 52). La charogne sur laquelle le poète baudelairien médite prend une valeur axiomatique dans la mesure où elle allégorise l'état de

décomposition auquel l'imagination transforme la nature pour en faire le matériel — disloqué — de la création. Il n'y a de composition poétique qu'au prix de cette décomposition, qui réduit le substrat naturel à des éléments épars, en eux-mêmes insignifiants. Aussi, avant de s'associer à tel acte ou à telle figure poétique, le sadisme baudelairien, comme Brague l'indique au passage pour y revenir plus longuement et fort pertinemment au dixième chapitre, s'identifie-t-il à cette œuvre imaginaire de détachement et de morcellement (p. 50).

En élargissant la perspective critique à des considérations anthropologiques, les cinquième et sixième chapitres montrent la prégnance de cette décomposition imaginaire dans le rapport du sujet baudelairien au dictionnaire et à la ville. Deux constructions culturelles qui auraient ceci de commun et d'intéressant, pour le poète, qu'elles offriraient, chacune à son échelle, un répertoire ou, selon l'expression du *Salon de 1859*, un « magasin d'images » : « les hommes sont à Paris comme des mots dans un dictionnaire : ils restent isolés, sans former de phrases qui les réuniraient en un sens général. Chaque individu est un élément dans un vaste ensemble qu'une perpétuelle agitation brasse et place dans des configurations toujours nouvelles. » (p. 65) Là comme ailleurs, le milieu de l'inspiration baudelairienne se révèle être l'espace du choc et de l'entrechoquement, d'un chaos un tant soit peu violent et labyrinthique, dont il appartient à la faculté poétique de faire jouer entre elles, comme dans une combinatoire, les unités élémentaires. C'est dans un tel univers que l'artiste moderne, à la façon du flâneur ou du chiffonnier, peut espérer créer, c'est-à-dire susciter et fixer la sensation du neuf. En cela, l'ivresse qu'il lui arrive de prôner ne traduit pas tant une volonté de se

soustraire du réel, comme y invite le poète classique, qu'un désir de le renouveler à partir de ce qu'il a de plus secrètement originaire (p. 76).

Le huitième chapitre fait opportunément le point sur l'arrière-plan métaphysique de l'esthétique du choc, en interrogeant l'idée de nature impliquée dans le texte baudelairien. Brague observe à ce titre que le poète associe la nature, avant tout autre prédicat, à l'idée de continuité. La violence dont il témoigne vis-à-vis de la nature serait inspirée, en son fond, par l'idée du continu : c'est d'abord la nature en tant que continue que voudrait altérer l'esthétique du choc; et, au-delà d'elle, c'est par exemple la représentation de l'histoire en tant que progrès, donc forme continue, que le poète refuserait. Telle qu'elle est thématifiée au onzième chapitre, l'importance esthétique du cadre, qui défait le « tissu continu du monde pour renvoyer l'un à l'autre les éléments de celui-ci » (p. 111), serait également symptomatique de ce refus. Glissant à un niveau résolument philosophique, Brague relie ce rejet de la continuité au sentiment aigu de l'altérité du monde, tel qu'il dénoterait lui-même, chez Baudelaire, une rupture ou un entrechoquement fondamental entre le moi et l'extériorité, excluant toute fusion ou coappartenance harmonieuse. Pour le coup, l'interprétation qu'il propose corrige, en introduisant encore là un facteur d'ambiguïté, la conception admise du surnaturalisme baudelairien : « Celui-ci, a-t-on fait remarquer, n'est autre chose que la présence du monde comme formant la totalité de ce qui est. Mais cette présence devant nous de la totalité de ce qui est n'est possible que parce que nous ne faisons pas partie du monde. En effet, si c'était le cas, il manquerait à ce qui serait devant nous un élément — nous-

mêmes. De la sorte, le “surnaturalisme” est le nom sous lequel Baudelaire approche ce que, dans un autre vocabulaire, on appellerait la facticité de l’être-au-monde. » (p. 86)

L’amour épuré des images

Où d’autres seraient tentés de lire des maladresses de débutant aux effets plus ou moins amphigouriques, Rémi Brague considère les complexités sémantiques du poème de jeunesse *Hélas! qui n’a gémi [...]*, qu’il prend pour étai au neuvième chapitre, révélatrices de la structure formelle du rapport baudelairien à l’image. Les développements qu’il consacre à l’analyse de cette structure, sous le titre *L’amour des images*, représentent sans conteste le point d’orgue de sa démonstration. Le « culte » baudelairien y apparaît dans toute sa subtilité : comme le fait d’une sensibilité répondant au pouvoir des images — pouvoir comparable à celui qu’un saint Augustin pouvait aussi leur reconnaître, même si c’est en mauvaise part, sous le motif de la « curiosité » — de cultiver l’amour, mais un amour détaché de tout objet. Telle est la singularité paradoxale de cette conception que de priser dans les images leur faculté d’enlever son objet à l’amour, de produire un amour sans objet ou, plus exactement, un amour étant à lui-même son propre objet (p. 93). C’est en ce sens que le jeune Baudelaire, dans *Hélas! qui n’a gémi [...]*, qualifie les images comme les « amours de ceux qui n’aiment rien » (p. 94). Malgré le ton contrit du poème, il n’y a apparemment pas matière à désolation, car en libérant le désir de tout objet et en le faisant porter sur lui-même, l’image conforte le sujet dans sa solitude et lui montre qu’il n’y a rien à aimer (p. 93). On

comprend que Baudelaire accède ainsi, à travers l'image, au lieu d'une « transcendance vide » (p. 94), épure de l'amour où le désir se trouve, comme le suggérait aussi *Élévation*, affranchi de la captation des objets et révélé dans son mouvement sans finalité, authentiquement bohémien. De là que l'image donne cours au bohémianisme et que son « culte », selon la thèse directrice de l'auteur, aille de pair avec celui du « vagabondage ».

Cette façon toute baudelairienne de se tenir à l'abri et comme à distance des objets — distanciation faussement stoïcienne, puisqu'elle vise finalement à cultiver le désir, voire à l'exciter — est clairement illustrée au dixième chapitre par référence au thème du visage. Parce qu'il condense l'expressivité de l'être humain et même, au-delà, de toutes choses, le visage prend aux yeux du poète valeur de repoussoir général; il en vient à désigner tout ce que l'imagination doit transformer et, plus précisément, rendre muet — tant il est vrai, comme on peut le lire dans *Le Spleen de Paris*, que le silence est censé marquer la disparition de la « tyrannie de la face humaine » (p. 100). Le sujet par excellence de cette décomposition imaginaire est la femme, le visage de la femme ou la femme en tant que visage : selon la même logique paradoxale, celle-ci s'élève à la dignité d'idole, c'est-à-dire d'image idéalisée, mais à la condition d'avoir été préalablement réduite au silence et d'avoir perdu ses traits caractéristiques. En quoi, comme Brague le fait remarquer, l'idéalisation et le sadisme entre lesquels oscille le « traitement » baudelairien de la femme, loin d'être contradictoires, forment en réalité un binôme : « le sadisme est essentiellement une *défiguration*. Mais

la défiguration fait payer du prix du silence l'élévation à l'image. » (p. 106)

Si le visage constitue la cible privilégiée du travail de l'imagination, le « type anthropologique » (p. 117) du dandy semble quant à lui en incarner l'accomplissement. Le douzième chapitre le présente comme l'image faite homme, ou l'« homme-image » (p. 123), qui peut jouir sans danger des représentations du fait précisément qu'il se connaît en tant qu'image. L'artificialité de sa mise, à l'égal du cadre pour l'œuvre picturale, le détache de la nature. Aussi s'impose-t-il, en dernière instance, comme la « clef de voûte » de l'expérience baudelairienne des images (p. 123).

La partie conclusive de l'ouvrage fait retour sur la conception de l'imagination, dont les nombreuses références chez Baudelaire, comme on sait, prêtent le flanc à une pluralité d'interprétations. Rémi Brague y précise et consolide l'acception générale qui ressort de l'ensemble de son analyse, à savoir celle d'un rapport aux images. L'imagination, dans cette perspective, ne renvoie pas seulement ni d'abord à une production d'images mentales, comme le suggère sa célèbre consécration en « reine des facultés » (*Théophile Gautier*), mais à une lecture des images matérielles (p. 127). Une lecture qui serait le mieux décrite par analogie au terme de conjecture qui, en plus d'appartenir étymologiquement au registre de la représentation, recouvre une place centrale dans la définition du beau que Baudelaire formule dans *Fusées*, en évoquant « quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture » (p. 127). Laisser carrière à la conjecture, donc à l'imagination, signifierait en somme faire jouer les possibilités de l'image — qui sont autant

de ressources d'errance et de vagabondage pour l'artiste — et ainsi ouvrir, au sein même du connu, le créneau de la nouveauté.

C'est sur cette ouverture au monde conjectural de l'image que se termine, avec un profit critique substantiel, l'aventure analytique de Rémi Brague dans la représentation baudelairienne. Seul peut-être un élément, l'un des termes des deux passages de *Mon cœur mis à nu* soumis à l'examen, semble encore jeter de l'ombre sur le vaste domaine parcouru : quoi, en effet, de la musique, par laquelle le « Bohémianisme, culte de la sensation multipliée », est censé « s'exprim[er] »?