

Les Fleurs du mal au plus près

The Flowers of Evil up close

Michel Sandras



Jean-Claude Mathieu, *Les Fleurs du Mal*. [La résonance de la vie](#), Paris : José Corti, coll. « Les essais », 2020, 613 p., EAN 9782714312334.

Pour citer cet article

Michel Sandras, « *Les Fleurs du mal* au plus près », *Acta fabula*, vol. 21, n° 5, Notes de lecture, Mai 2020, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12885.php>, article mis en ligne le 26 Avril 2020, consulté le 10 Août 2024, DOI : 10.58282/acta.12885

Michel Sandras, « *Les Fleurs du mal* au plus près »

Résumé - C'est donc la notion de retentissement qui sert de fil conducteur à Jean-Claude Mathieu pour l'ouvrage imposant et touffu qu'il a consacré aux *Fleurs du mal*, ouvrage qu'il a préparé pendant de nombreuses années et qui vient de sortir chez Corti. En précisant sa dette envers Georges Poulet dont la belle étude sur Baudelaire est guidée par la phrase de *Fusées* ci-dessus, l'auteur donne comme sous-titre à son livre « La résonance de la vie », également conduit par les remarques de Minkovski qui, dans un chapitre de son livre *Vers une cosmologie*, nomme le retentissement comme « un phénomène essentiel de la vie », qu'il ne faut pas limiter « aux événements acoustiques [...]. Et cette vie elle-même retentira, jusqu'au plus profond de son être, au contact de ces ondes sonores et silencieuses ».

Mots-clés - Baudelaire (Charles), Écho, Poésie, Résonance, Vers

Michel Sandras, « *The Flowers of Evil* up close »

Summary - Thus, it is the notion of repercussion that serves as Jean-Claude Mathieu's guiding thread for the imposing and dense work he has devoted to the *Fleurs du mal*, a work he has been preparing for many years and which has just been published by Corti. Making clear his debt to Georges Poulet, whose fine study of Baudelaire is guided by the phrase from *Fusées* above, the author gives as a subtitle to his book "La résonance de la vie", also driven by the the remarks of Minkovski who, in a chapter of his book *Vers une cosmologie*, names resounding as "an essential phenomenon of life", which should not be limited "to acoustic events [...]. And this life itself will resound, to the very depths of its being, at the contact of these sound and silent waves".

Les Fleurs du mal au plus près

The Flowers of Evil up close

Michel Sandras

Mais le soir est venu [Guys] restera le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique... (« Le peintre de la vie moderne », OC II, p. 693¹)

Le rapport entre le thème (la poésie) et le verbe (retentir), plutôt inhabituel, pouvait légitimement attirer l'attention d'un contemporain de Baudelaire — et même la nôtre aujourd'hui. Le retour du verbe sous une forme nominale associée à d'autres valeurs en accentue la signification :

Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps (« Fusées », OC I, p. 658)

C'est donc la notion de retentissement qui sert de fil conducteur à Jean-Claude Mathieu pour l'ouvrage imposant et touffu qu'il a consacré aux *Fleurs du mal*, ouvrage qu'il a préparé pendant de nombreuses années et qui vient de sortir chez Corti². En précisant sa dette envers Georges Poulet dont la belle étude sur Baudelaire³ est guidée par la phrase de *Fusées* ci-dessus, l'auteur donne comme sous-titre à son livre « La résonance de la vie », également conduit par les remarques de Minkovski qui, dans un chapitre de son livre *Vers une cosmologie*⁴, nomme le retentissement comme « un phénomène essentiel de la vie », qu'il ne faut pas limiter « aux événements acoustiques [...]. Et cette vie elle-même retentira, jusqu'au plus profond de son être, au contact de ces ondes sonores et silencieuses ».

Cet ouvrage présente trois singularités qui en font l'originalité.

¹ Nous renvoyons aux deux tomes de l'édition des œuvres de Baudelaire dans la Bibliothèque de la Pléiade.

² Il y avait déjà publié outre son travail sur Char 1984-1985 un livre sur Jaccottet (*L'Évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, 2003) et un autre consacré à la relation poétique entre *Écrire* et *Inscrire* (2010).

³ *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, Agora, chap. XIV [1961], 2016.

⁴ Aubier-Montaigne [1936], 1967, p. 101-110.

L'horizon de lecture

Explorer la notion de retentissement dans la poésie versifiée de Baudelaire, qui ne recouvre pas la notion de sonore, dans la mesure où elle implique une profondeur et des phénomènes d'écho sur différents plans : « le poème unit l'écho des choses à des mots qui se font écho ». D'où la formule « De la poésie considérée comme échographie » (p. 7), à l'écoute à la fois des échos à l'intérieur du poème et des échos venus de la vie : écho du lointain dans le temps, écho des bruits de la ville. Marquant sa différence avec Banville, Baudelaire écrit : « Si lyrique que soit le poète, peut-il donc ne jamais descendre des régions éthérées, ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie ? [...] Mais si, vraiment ! le poète sait descendre dans la vie ». Dans plusieurs de ses analyses de poèmes, J.-Cl. Mathieu montre l'interférence entre le visuel et le sonore, les sons qui semblent sortir des images (voir p. 469, p. 473-478), illustrant le célèbre « l'œil écoute » de Claudel.

Cet objectif implique deux choix : l'un concerne la composition de l'ouvrage à partir d'entrées multiples : l'acoustique, le pictural, le « miroir des yeux », « l'étrange musique », — titres parfois empruntés aux vers et à la prose de Baudelaire. L'autre, plus particulier revient à privilégier moins le vers que la phrase, plus apte à faire sentir les résonances du poème. On y reviendra.

L'ouverture de l'angle de lecture

C'est une ouverture qui survient d'abord par rapport aux analyses fondées sur des restrictions de points de vue : que ce soit celles qui ont pour objet l'allégorie (P. Labarthe), la mort (J. E. Jackson), l'héritage des formes poétiques (Gr. Robb), la situation historique (R. Chambers), les rapports de la poésie avec l'éthique (Y. Bonnefoy) ou qu'il s'agisse des fines analyses de J.-P. Richard, J. Starobinski, Gr. Chesters, M. Deguy, J. Thélot et d'autres qu'évidemment J.-Cl. Mathieu connaît mais qu'il ne répète à aucun moment et par lesquelles, pour emprunter une expression chère à Barthes, il prend ses aises.

Ouverture aussi à toute la poésie versifiée de Baudelaire : l'auteur choisit de ne pas restreindre la lecture aux seuls « Tableaux parisiens » qui, comme on le sait, ont retenu depuis plusieurs dizaines d'années l'attention de la critique française et d'outre-atlantique. Il prend ainsi en compte non seulement tous les poèmes de l'édition de 1861 mais ceux qui sont antérieurs aux *Fleurs du Mal* : par exemple *Tous imberbes alors, Tout là-haut*, ainsi que les pièces ajoutées dans l'édition posthume de 1868 (de « Recueillement » bien entendu aux autres « À une malabaraise », « La

Voix », « Les Yeux de Berthe »). J.-Cl. Mathieu veut se tenir à l'écart du *Spleen de Paris*, privilégié par « la critique sociologisante et marxisante » (p. 14) — mais recourt à de nombreux renvois aux *Salons*, aux articles du poète sur ses contemporains et à sa *Correspondance* notamment avec sa mère.

L'auteur prend en compte la chronologie, pour mettre en perspective les poèmes, mais avec souplesse : d'abord parce que certains poèmes ont été composés à une date inconnue, ou ont connu des remaniements ultérieurs ; ensuite parce que, même s'il analyse trois poèmes comme représentatifs d'une poétique, à partir du mode de traitement de la sensation (p. 258-259) — « Parfum exotique », « Le Flacon », « Alchimie de la douleur » — il admet que certains traits coexistent : de toute évidence il choisit de saisir les *Fleurs du Mal* comme un tout.

Une composition par touffes

L'ouvrage comprend trois grandes parties : I. *Écouter les échos* — dont un chapitre examine les bruits de la ville (p. 45, p. 79 et p. 97) et ceux qui sont liés à la proximité et à l'éloignement de la mère ; II *Le Poème théâtre des résonances* — c'est la partie la plus importante de l'ouvrage avec plusieurs massifs comme les chapitres « Gris comme l'atmosphère de l'été », « La danse grammaticale » « Rouler, dérouler les images » ; III *Ne suis-je pas un faux-accord / Dans la divine symphonie* — vers empruntés à « L'Héautontimorouménos », la dernière partie est consacré à la voix « criarde » et aux discordances.

Mais les chapitres ne sont pas hermétiquement séparés, à l'occasion un motif attaché à un rameau migre vers un autre rameau: c'est le cas pour le motif des bruits (présent dans de nombreux chapitres), de l'atmosphérique, des inflexions de la phrase, de l'attaque des poèmes. Mathieu défend un mode de composition « par touffes » (p.17) « comme disait Gide de la phrase de Péguy ». Pour rester dans les métaphores chères à Gide, on retiendra plutôt celle qu'il emploie quand il parle de l'avancée des *Faux Monneurs*: le taillis, ses développements de bourgeons adventifs et de rejets avec enchevêtrement de rameaux. Dans ce taillis alternent des développements sur des notions et des lectures de poèmes, l'auteur n'hésitant pas à recourir à l'analyse grammaticale et à la dissémination des phonèmes, même si, au début de sa lecture des « Phares » il en confesse le côté rébarbatif (p. 463).

Il est impossible dans le cadre de cet article de rendre compte des principaux développements du livre. Pour reprendre la métaphore du taillis, on choisira de s'attarder au rameau « atmosphérique », au rameau « inflexions » et au point de vue de J.-Cl. Mathieu sur les derniers poèmes.

Dans le *Salon* de 1845, à propos du tableau de Delacroix « Le sultan du Maroc entouré de sa garde et de ses officiers », Baudelaire écrit : Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris — gris comme la nature — *gris comme l'atmosphère de l'été*, quand le soleil étend comme un crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet » (OC II, p. 357). Dans le chapitre qui porte ce titre, J.-Cl. Mathieu donne écho aux mots et aux locutions de Baudelaire, « atmosphère », « respirer », « dans l'air », sensible à la vibration de l'air dans des poèmes comme « Parfum exotique » (p. 259-266), « Le Parfum », *Que diras-tu ce soir*, « Harmonie du soir » et la première strophe des « Phares », « où la vie afflue et s'agite sans cesse / Comme l'air dans le ciel ».

Rappelant les deux derniers vers de l'hommage de Mallarmé « un poison tutélaire/ Toujours à respirer si nous en périssons », J.-Cl. Mathieu est conduit à faire apparaître les composants de l'impression atmosphérique qui imprègne les poèmes des *Fleurs du Mal*, en s'appuyant sur l'ouvrage de Tellenbach *Goût et Atmosphère*. On se souvient que pour cet auteur, la catégorie de l'atmosphérique, liée à l'oralité, comprend le goût et les odeurs, ce qui se goûte et se respire et nous affecte⁵. L'atmosphérique, avec ses effets simultanés, efface l'opposition proche/lointain et entretient des liens étroits avec le passé — évidents pour « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...* », selon Y. Bonnefoy « l'un des plus beaux poèmes qui soient [de qui] a laissé au paradis de l'enfance le privilège de l'acte mystérieux⁶ ».

Le rameau « atmosphérique » resurgit dans le chapitre « Je me suis contenté de sentir ». À la notion de sensation J.-Cl. Mathieu associe la question de la complication (p. 231-233) comme le retardement syntaxique (par exemple dans la seconde phrase de « *La servante au grand cœur* »), qui nourrit également l'approche des *Fleurs du Mal* par la notion d'inflexion chère à Jaccottet.

On peut rappeler ce qu'écrivait ce dernier :

[...] Ce qui me manque, chez les poètes français contemporains : [...] ces « inflexions » singulières comme il y en a dans la musique, notamment à de certains moments d'airs de Monteverdi ou de Mozart qui labourent la terre du cœur, qui semblent faire tourner les gonds de l'espace – et tout l'être en frémit – et que la poésie donne aussi quelquefois, par exemple chez Rimbaud : « L'automne déjà⁷... ».

⁵ PUF, 1983. Curieusement à aucun moment l'auteur n'y inclut le sonore : il parle du parfum de la mère mais jamais de sa voix.

⁶ « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, Idées/ Gallimard.

Inflexions, passages, modulations : Valéry y voyait la propriété spécifique de la poésie qu'il opposait à la recherche des images et des effets de détail, quand chanter et parler pouvaient encore en poésie se conjuguer⁸.

Ce choix justifie que l'accent soit mis moins sur le vers (sauf la coupe lyrique et la syncope rythmique après les quatre syllabes d'Andromaque dans le premier vers du « Cygne », bien commenté par Antoine Compagnon) que sur les inflexions de la phrase. Le rameau de l'inflexion est suivi dans le chapitre « La danse grammaticale » (formule de Baudelaire dans *Fusées* (Projets et notes : Œuvres posthumes). D'heureuses remarques (p. 352 sq) sur la dramaturgie de l'énonciation et les modalités d'interpellation (J. Jackson) ; sur le « soulèvement de la parole », l'élan retenu » (Richard), l'attaque du vers par un « et » initial et plus généralement l'attaque du poème dont les formes variées avaient déjà été répertoriées dans le chapitre « Le nu perdu », à partir, cette fois, d'une réflexion sur le temps suivie du motif du défilement (p. 160-162). Retiendront également l'attention les nombreuses remarques sur la ponctuation de Baudelaire et en particulier les décrochements discursifs dus aux tirets, tantôt ajoutés tantôt retirés par le poète.

Outre les analyses des poèmes de l'année 1859 (les plus beaux) l'intérêt de la dernière partie « Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie » c'est que l'auteur y précise un point de vue nuancé quant à la spécificité de ces poèmes ultimes. Avec en ouverture l'analyse des « Phares » et précisément des trois derniers quatrains, qui « déchirent les toiles et libèrent des plaintes » (p. 466), où « une force intérieure déforme l'image intensifiée par l'art, la soulève, expulse en ondes sonores ce qu'avait refoulé le représentable » (p. 469). Dans l'épithète « criard » Baudelaire entend « le faux accord », la voix d'une époque « qui fait crier l'art ».

« Le goût du néant », « Alchimie de la douleur », « Horreur sympathique », « L'irréparable » font entendre les discordances de l'ironie, font voir « les apparences sans arrière-monde enregistrant la défaillance de la profondeur », « une émeute de détails » (selon les mots de Baudelaire, « la volonté de détonner en choisissant un ton inadapté, des changements brusques d'isotopie lexicale, des cassures de rythme. Mais J.-Cl. Mathieu qui souligne, après Auerbach⁹, que ces discordances existaient déjà ponctuellement dans le recueil, en particulier dans les poèmes postérieurs à 1855-1856, parle seulement de convergences qui produisent ces pièces ultimes.

⁷ *La Semaïson*, Gallimard, 1984, p. 259-260. « L'automne, déjà ! » est l'incipit d'« Adieu » dans *Une saison en enfer*.

⁸ Voir dans les *Cahiers* ses nombreuses réflexions sur ce sujet. *Cahiers II*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1076, p. 1088-1089, p. 1091-1092, p. 1100, p. 1122.

⁹ *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire et le sublime [1951] traduit par R. Kahn, *Po&sie* 2008/2, n° 124, p. 60-74.

Les poèmes des *Tableaux Parisiens* peuvent apparaître comme une poésie critique, une critique du lyrisme idéalisant, et illustrer le dépassement de l'esthétique par l'éthique [...] interprétation proposée par Yves Bonnefoy¹⁰ et par Jérôme Thélot. (p. 555)

Cette formulation un peu distante donne à penser que J.-Cl. Mathieu adopte une position mesurée par rapport à la notion de poésie critique, qui précéderait les *Petits Poèmes en prose*.

On sait que Baudelaire lui-même jugeait insuffisants certains de ses vers. Claudel et Valéry ont souligné l'inégalité des poèmes, Albert Cassagne la faiblesse de quelques rimes ; Benjamin Fondane dans son livre *Baudelaire et l'expérience du gouffre* pointe le malencontreux « comme on » dans le vers du « Gouffre » « J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou » mais dit préférer les vers « imparfaits » de Baudelaire aux vers « parfaits » de Hugo ou de Mallarmé. J.-Cl. Mathieu à l'occasion admet avec Thibaudet que les vers de « *J'aime le souvenir de ces époques nues...* » « sont singulièrement plats » (p. 149), que les poèmes des années 1845 ne sont pas « haletants » (p. 155-156), mais n'est pas choqué par le retour de « un de ces » (typiquement balzacien !), « de ce que », « il en est », « on ne sait d'où » (« Pour entendre un de ces concerts riches de cuivre », « de ceux que le hasard fait avec les nuages » ou « il en est qui jamais n'ont connu » « fantôme vagissant, on ne sait d'où venu » — qu'il se contente de catégoriser par l'orientation vers l'impersonnel.

Se tenant à l'écart moins des réflexions de Benjamin que des commentaires inlassables qu'elles ont suscités, à l'écart des points de vue qui opposent systématiquement *Les Fleurs du Mal* (« apothéose d'une spiritualité idéaliste et romantique » mais « déclinante ») au *Spleen de Paris* (« premier monument de la poésie et de la conscience modernes¹¹ »), à l'écart aussi des tentatives pour affirmer la résonance de certains poèmes de Baudelaire avec des événements tragiques de notre époque, avec une grande attention aux textes et aux inflexions de leur parole, l'ouvrage de Jean-Claude Mathieu marque un certain retour aux études baudelairiennes classiques, mais enrichies des fines remarques de l'amateur de poésie convoquant Dante, Leopardi, Mallarmé, Valéry, Reverdy, Char, Michaux, Ponge, Mandelstam, Jaccottet — et du lecteur critique qui a décidé d'aborder les *Fleurs du Mal* « comme un tout indécomposable ».

¹⁰ Bonnefoy dans son cours au Collège de France adopte semble-t-il une position plus nuancée (voir *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, p. 101-111)

¹¹ Ces formules sont de Martine Bercot, « Miroirs baudelairiens », *Dix études sur Baudelaire*, Honoré Champion, 1993, p. 135.

PLAN

- [L'horizon de lecture](#)
- [L'ouverture de l'angle de lecture](#)
- [Une composition par touffes](#)

AUTEUR

Michel Sandras

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : sandras.michel@wanadoo.fr