

Baudelaire : le rêve comme méthode

Baudelaire : Dream as a method

Larissa Drigo AGOSTINHO

Professeure de l'Université de l'État de São Paulo
Júlio de Mesquita Filho UNESP, Brésil

Abstract

In *L'encre de la mélancolie*, Jean Starobinski analyzes Baudelaire's dream register, based on the observation that "the dream is itself the object of an ambivalent sentiment". On the one hand, it is closely linked to the very project of poetry; on the other, it is one of the aspects of the experience of the abyss and, ultimately, of death or the impossibility of dying. We propose here to analyze the first aspect of the dream, according to which it merges with the very idea of poetry. In a letter to A. de Calonne in March 1860, Baudelaire defines the dream as follows: "The dream that separates and decomposes creates novelty". This statement will be taken as a poetic art, a commitment that could guide the direction of Baudelaire's writing. We will thus seek to incorporate the ambivalence detected by Starobinski in Baudelaire's dream register, by analyzing the destructive aspect of Baudelaire's poetry or the decomposition effected by the dream as a creative gesture, that of allegory, theorized by Walter Benjamin.

Dans *L'Encre de la mélancolie*, Starobinski analyse la présence du rêve chez Baudelaire sous un prisme particulier : on peut reconnaître dans l'œuvre du poète « de prime abord, l'assimilation du rêve à l'idéal, selon l'antithèse qui rend l'idéalité rêvée incompatible avec la réalité. » Une formule proche du romantisme, mais à laquelle le poète aurait néanmoins donné une « intensité exceptionnelle ». (Baudelaire, 1976, 420). Cette intensité concerne l'œuvre du poète, mais surtout le registre du rêve à proprement parler, indépendamment de sa nature, de son thème ou de la signification qu'on peut lui attribuer. Starobinski prend comme exemple le « Rêve parisien » (poème CII des *Fleurs du Mal*) et « La chambre double » (pièce V du *Spleen de Paris*) qui mettent en scène un univers rêvé qui ensuite contraste avec la réalité sordide, dans une sorte de « chute ontologique » : « Baudelaire a su dire mieux qu'un autre l'effondrement du rêve », puisque « le rêve se dissipe et que la réalité est insupportable, Baudelaire pose en toute rigueur la tierce solution : la mort. » (Baudelaire, 1976, 420). Si on lit Baudelaire en pensant que la question des *Fleurs du mal* est justement celle de sortir de cette impasse, de cette opposition entre l'idéal et le réel, la mort peut apparaître

comme une issue. Mais même la mort peut faillir : Starobinski parle ainsi d'une mort impossible. Mais il doit bien y avoir une autre histoire, ou d'autres issues, pour échapper à cette opposition, pour la fuir. Cette autre histoire aurait plus de nuances que celle de la simple opposition entre spleen et idéal, considérés comme les seuls sentiments du spectre baudelairien. Ce dernier structure l'opposition qui constitue la force de cette poésie et, par conséquent, alimente les extrêmes.

La mort, le néant travaillent la matière poétique pour produire une nouvelle forme d'énonciation. Le travail de la forme consiste à laisser l'intrusion de la vie ordinaire, du banal « de la vie bourgeoise » dans l'idéalité du poème. C'est en cela que consiste l'opération destructive de la poésie baudelairienne : il s'agit d'une opération qui va transformer l'énonciation poétique, c'est-à-dire sa forme et son contenu. Une opération qui peut être pensée quand nous abandonnons l'idée que la forme est l'expression la plus adéquate à un contenu déterminé ; la forme sera ici comprise comme rapport problématique et, donc, dépliable entre l'intelligibilité et le sensible.

Il y a un au-delà ou un en deçà dans les sections *Des Fleurs du Mal*, entre le « Spleen et l'idéal » et « La mort », entre le début et la fin, les « Tableaux parisiens », « Le vin », « Révolte » et « Les fleurs du mal » elles-mêmes. Je pourrais dire que c'est justement entre les deux extrêmes que la poésie de Baudelaire fuit pour trouver une voie de sortie : ce processus est précisément à l'œuvre dans la première section ainsi qu'entre chaque poème.

Les Fleurs du Mal est un recueil comme Mallarmé aimait le désigner : « architectural et prémédité ». Les images se composent entre les poèmes, à partir du dialogue entre elles et des rapports entre rythmes et contenus, entre la forme fixe, l'alexandrin, le sonnet (ou non) et le prosaïsme de la vie ordinaire. Mais ce qui nous intéresse ici et que nous soulignons, c'est le caractère polyphonique des voix qui habitent la poésie baudelairienne, voire toute son œuvre, y compris les traductions et les critiques.

Il ne s'agit donc pas d'une simple progression, même si elle est évidemment présente, tout comme il ne s'agit pas simplement d'une inversion continue entre spleen et idéal. Il y a l'idéal réel et l'abstrait, et le spleen n'est ni seulement la mélancolie, ni seulement l'ennui, il est aussi néant, gouffre, puissance de destruction et pour cette même raison puissance de transformation.

Nous supposons que dans les rapports, entre l'ascension lyrique et la chute provoquée par la réalité, dans ce processus même gouverné par l'allégorie, cette ligne dure de mort qui la

traverse, le livre fuit en trouvant d'autres chemins. Il acquiert de nouvelles couches, car ce processus de fuite provoqué par la forme destructrice est le processus même de création du nouveau, celui qui, comme le suggèrent les derniers vers de « Voyage », doit être retrouvé dans l'inconnu (Baudelaire, 1975, 134).

Pour Starobinski, le registre du rêve chez Baudelaire se résume donc au couple spleen/idéal parce que le rêve peut coïncider avec l'idéal, qui est systématiquement objet d'ironie ; et c'est justement cela qui le rapproche de la poésie. Nous chercherons à montrer que, quand cette opposition est traversée, l'opération de fuite qu'est le rêve peut véritablement commencer ou, pour mieux le dire, nous aimerions exploiter une autre hypothèse selon laquelle l'effondrement du rêve est seulement un moment d'un parcours qui ne finit pas, ou bien qui ne cesse de recommencer, et qui se dirige vers la recherche de l'inconnu.

L'effondrement du rêve ne concerne pas seulement la perte des illusions (la perte de l'auréole), la prise du pouvoir par la bourgeoisie et, par conséquent, le processus de modernisation qui rend la vie humaine inhumaine, dans un monde de marchandises dont elle fait désormais partie ; chez Baudelaire l'effondrement du rêve est toute une procédure d'écriture, de création, un processus enragé qui se tourne contre les clichés.

On s'intéressera donc à cette intensité particulière que Starobinski souligne chez Baudelaire et qui concerne directement le registre du rêve. L'intensité est justement ce qui confère au rêve un degré particulier de réalité, puisque dans son registre un geste, une action, un mot ou une image, sans parler des sentiments et des affects, peuvent être plus réels que le réel.

1. La matière du rêve

Une des caractéristiques les plus importantes de la poésie baudelairienne, inspirée par Poe et reconnue par la critique, est la concision. La poésie serait ainsi cet art de la concentration qui cherche à extraire du vécu, des parfums, des pensées ou des affects leur quintessence. En définissant l'activité du rêve, Baudelaire évoque sa capacité de décomposition et de séparation. Dans une lettre à A. de Calonne de mars 1860, il écrit : « Le rêve qui sépare et décompose crée la *nouveauté* » (Baudelaire, 1973, 243).

Ainsi, il rejoint cette idée selon laquelle le rêve doit être capable de fabriquer de la nouveauté. Cette fabrication passe par l'allégorie qui consiste en la capacité de retrouver les puissances créatrices à partir d'un processus de destruction.

Dans sa critique, au sujet du peintre Delacroix, le poète affirme : « un bon tableau, fidèle au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde » (Baudelaire, 1976, 626). Il s'agit donc de comprendre de quelle manière la poésie crée des mondes à partir des rêves en utilisant la décomposition et la séparation comme méthode.

Benjamin a défini, à son tour, l'allégorie baudelairienne en évoquant sa capacité de déformation. Ainsi, elle dépasse la condensation en créant quelque chose de fragmentaire.

« De tous les poèmes baudelairiens, « La destruction » est celui qui contient la réalisation la plus brutale de l'intention allégorique. *L'appareil sanglant** dont le démon impose au poète la contemplation est le halo de l'allégorie : l'outil dispersé avec lequel elle a déformé et maltraité le monde matériel de telle sorte qu'il n'en reste plus que des fragments qui lui sont matière à méditation. Le poème s'interrompt abruptement : il donne lui-même – ce qui est doublement étonnant pour un sonnet – l'impression d'être quelque chose de fragmentaire. » (Benjamin, 2013, 153)

Baudelaire fait donc des débris du monde matériel, et surtout des clichés romantiques dont seule la destruction peut ouvrir le chemin vers le nouveau, son matériel poétique, sa matière première. La question de la forme est la production d'un nouveau monde sensible. Pour qu'une autre manière de sentir au-delà de l'amour des femmes et de l'ennui soit possible, il est nécessaire d'anéantir toute idéalité (tous les clichés) qui produisent l'abîme entre le désir et la réalité :

« Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes, » (Baudelaire, 1975, 111)

L'association entre l'amour de l'art et la forme « de la plus séduisante des femmes » nous indique la nature de cette perversion démoniaque que Baudelaire met en scène, d'autant plus que dans l'art ou dans l'amour de femmes il n'y a que de l'ennui. C'est justement devant les « plaines de l'Ennui, profondes et désertes » que le diable jette dans les yeux « l'appareil sanglant de la Destruction ». L'association entre l'art et la séduction des femmes est aussi démoniaque que l'ennui et apparaît en majuscules, comme l'allégorie, ou l'Art. Les clichés que la destruction vise sont donc bel et bien l'association entre poésie, art, amour, femmes et ennui. Il ne s'agit pas de la déformation de n'importe quel matériel, mais de clichés du romantisme.

Selon Benjamin, l'art, aussi bien que l'allégorie, existe sous le signe du morcellement et de la ruine. Ils ont en commun de renoncer à toute totalité harmonieuse dans laquelle l'art et

l'existence pouvaient s'interpénétrer comme c'était le cas, par exemple, dans la doctrine de l'idéalisme allemand.

L'idée d'harmonie est un des grands clichés que Baudelaire cherche à désavouer – idée que nous pouvons associer au classique et au lyrisme même. Le caractère démoniaque, ou proprement moderne de la poésie baudelairienne consiste justement à insérer un venin, une mélancolie, dans un monde faussement représenté comme harmonieux. Soit à rajouter de l'ombre à la lumière aveuglante quand elle est excessive.

Baudelaire s'intéresse à l'univers moral et comme « Au lecteur » l'annonce, il le fait critiquement, dans le but de dévoiler l'hypocrisie de son temps. Pour cette raison, il s'intéresse essentiellement aux affects et aux sentiments qui composent la grande majorité de ses allégories. Benjamin en dresse une liste : le *Plaisir*, le *Repentir*, l'*Ennui*, la *peur*, la *Douleur*, le *Mal*, l'*Espoir*, la *Vengeance*, la *Haine*, le *Respect*, la *Jalousie*, l'*Amour*.¹

Le rêve, qui s'effondre face à l'implacable réalité, représente la ruine d'une idée : c'est elle qui, aux yeux de Baudelaire, doit être montrée comme mensonge, idéal à détrôner, idée abstraite qui ne correspond ni à l'expérience de la réalité ni à celle du réel :

« L'élan destructeur chez Baudelaire n'est nul part intéressé à la suppression de ce qui tombe sous son emprise. Cela trouve son expression dans l'allégorie et constitue sa tendance à la régression. Mais d'un autre côté, l'allégorie, précisément dans sa fureur destructrice, est à mettre en relation avec la dissipation de l'apparence, qui émane de tout « ordre existant », que ce soit celui de l'art ou celui de la vie, en tant qu'apparence de la totalité ou de l'organique qui les transfigure tous deux et les fait apparaître supportables. Et c'est là la tendance progressiste de l'allégorie. » (Benjamin, 2013,150)

Il s'agit ici du poème en prose « Le mauvais vitrier » où le narrateur détruit les verres que le vitrier a osé apporter dans un quartier pauvre ; ces verres sont justement détruits parce qu'ils ne sont pas colorés et ne rendent donc pas la vie plus belle. Baudelaire utilise certes la mélancolie contre l'idée d'une poésie qui chercherait à rendre la vie plus belle, ou qui ne ferait que se pencher sur des moments de bonheur, contre le lyrisme donc, mais sans l'abandonner complètement.

« À celle qui est trop gaie » en est un bon exemple, voire l'image même : la mise en scène de ce geste majeur de la poésie de Baudelaire, qui le rend moderne selon sa propre définition, comme nous le verrons ensuite.

¹ Voici la liste complète : « L'Art, l'Amour, le *Plaisir*, le *Repentir*, l'*Ennui*, la *Destruction*, le *Maintenant*, le *Temps*, la *Mort*, la *peur*, la *Douleur*, le *Mal*, la *Vérité*, l'*Espoir*, la *Vengeance*, la *Haine*, le *Respect*, la *Jalousie*, les *Pensers*. » (Benjamin, 2013, 148)

Face à la destruction des formes de vie induite par l'urbanisation et l'industrialisation, face au déclin de l'expérience, Baudelaire plonge dans l'expérience vécue et dans le domaine des sentiments et affects, soit dans l'espace même de la poésie romantique, espace des cœurs et des âmes qui étaient jusqu'alors un domaine presque exclusif du christianisme :

« Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
-Hélas ! tout est abîme – action, désir, rêve,
Parole ! et sur mon poil tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité. Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! » (Baudelaire, 1975, 142-143)

Selon Starobinski « Baudelaire parle ici d'un espace (« affreux et captivant »), un espace-temps plutôt, un gouffre ou « un *laps* indéfini qui s'ouvre entre la vie frappée à mort et la mort définitive : c'est l'intervalle entre ce qui annonce à la vie sa condamnation et la véritable mort. » (Starobinski, 2012, 444)

L'auteur associe ce désir d'insensibilité à la mort, comme si le poème visait justement le néant, le gouffre entre une mort désirée et son retard à venir. Cet intervalle prend la dimension d'une éternité : « J'habite *pour toujours* un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète. » L'angoisse consiste, selon le critique, à éprouver tous ensemble la défaillance de la vie et le retard de la mort, inexplicablement différé ». (Starobinski, 2012, 444)

Dans le poème, cette « source d'angoisse » est la peur du sommeil, (« J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou »). Elle est le rêve et son univers sans fin, « multiforme et sans trêve ».

Cet abîme « en dehors des nombres et des êtres » qui se dessine ici est celui du désir et du rêve qui néanmoins ne peuvent pas être simplement confondus avec l'abstraction vide, comme « Parole » semble l'indiquer, parce qu'ils sont côte à côte avec l'action. L'action ouvre ici un abîme vertigineux comme les espaces infiniment ouverts par le rêve, le désir et le langage (Parole : mouvement des mots prononcés destinés à se dissoudre en l'air).

Le fait que l'action soit ici à côté du rêve et que celui-ci apparaisse aussi à côté du désir peut exclure l'opposition trop simple entre idéal et réel ; car l'action peut aussi ouvrir un gouffre devant nous, un espace d'imprévisibilité qui nous éloigne de la réalisation de nos désirs. Ce gouffre est aussi réel que notre imagination et notre sensibilité, d'autant plus large qu'il est immatériel, comme le vent et les paroles.

Tout est abîme pour celui qui sent, ressent, agit et pâtit : le gouffre ici est celui qui s'installe entre les mots et les choses. Il est de la même nature que celui qui sépare les êtres et les nombres du monde des événements. Baudelaire attire notre attention vers ce monde immatériel et potentiel qui est celui du rêve et du désir aussi bien que celui ouvert par l'action menant on ne sait où.

L'espace-temps qui diffère de la nature des êtres et des nombres, cette réalité autre est celle de l'esprit, de l'intelligible ou des idées, mais aussi de la sensation et de l'imagination. L'infini inconnu est le vrai cauchemar multiforme : comme il a été l'objet même du désir dans les voyages baudelairiens. Ce qui provoque la peur ici est justement la sensibilité, d'où la jalousie de l'esprit face à « l'insensibilité » du néant.

D'autre part, en ce qui concerne le rêve de Baudelaire cité par Starobinski, nous pouvons voir la source d'angoisse dans la destruction imminente qui réside dans l'intuition de cette maladie secrète qui provoque la ruine « *pour toujours* ».

« Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre, des appartements, des chambres, de temples, des galeries, des escaliers, des coécums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. Fissures, lézardes, Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel. – Comment avertir les gens, les nations ? – avertissons à l'oreille le plus intelligents. » (Baudelaire, 1975, 372)

Le poème, à l'intérieur du livre n'est-il pas cet avertissement à l'oreille ? Baudelaire est grand dans la catastrophe, il exagère le décor et prolonge ainsi son drame. Il l'éternise. La destruction n'est-elle pas irrésistible ? Le plaisir du prolongement de la description est une évidence.

Une colonne craque, « rien n'a encore croulé. Je ne peux retrouver l'issue. » Il s'amuse ensuite à calculer le désastre. Pour finir, il déclare craindre de s'endormir à cause de la nature de ses rêves.

2. Irrésistible destruction

L'effondrement du rêve, qui apparaît dans le contraste entre idéal et réalité, a un rôle important à jouer dans une critique d'un certain romantisme, plus exactement d'un lyrisme que Baudelaire jugeait classique, en opposition au moderne. En suivant la manière dont Baudelaire définit, dans un article consacré à Theodor de Banville, le lyrisme ou le classique en opposition au moderne, nous pouvons retrouver cet espace inconnu entre le spleen et idéal et ainsi mieux cerner le rapport entre la poésie et le rêve.

Banville est « décidément et volontairement lyrique », « en pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait *classique* » (Baudelaire, 1976, 166). Ce classicisme de Banville est dû à une définition et distinction que Baudelaire établit au sein même du lyrisme. D'une part, la Lyre est « expressément chargée de traduire les *belles heures* » (Baudelaire, 1976, 164), tandis que la lyre « exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, comme l'oiseau et la mer. » (Baudelaire, 1976, 164)

L'inspiration, la vivacité et la nature ne se confondent pas avec le classicisme qui implique cette Lyre, en majuscule, traduction des « belles heures » uniquement. Comme la poésie lyrique a une ampleur particulière, « L'âme lyrique fait des enjambés vastes comme des synthèses » (Baudelaire, 1976, 165). Baudelaire se demande si le poète, si lyrique qu'il soit, peut sentir le courant de la vie ambiante.

« Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés. » (Baudelaire, 1976, 168)

Beethoven dans la musique, Poe dans le récit et la poésie, Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, tous ont commencé à « remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme ». Pour cette raison, « l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque » et cette partie infernale de l'homme ne cesse d'augmenter « journallement comme si le Diable s'amusaient à la grossir par des procédés artificiels, (...) » (Baudelaire, 1976, 168)

Nous pouvons observer le même mouvement quand il s'agit de Delacroix. Ce qui le rend définitivement moderne, c'est justement la présence de la mélancolie dans ses œuvres.

« Il me reste, pour compléter cette analyse, à noter une dernière qualité chez Delacroix, la plus remarquable de toutes, et qui fait de lui le vrai peintre du XIX^e siècle : c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur. » (Baudelaire, 1976, 440)

Le style de la couleur, comme nous le verrons, est aussi essentiel pour le Baudelaire poète et peintre de la vie moderne, passionné d'images.

Baudelaire a créé une anti-lyre en approfondissant ce qu'est l'ennui, qui apparaissait certes déjà chez Lamartine et Poe (1951, 985), mais sous la forme de la mélancolie. La mélancolie est un sentiment qui plaît au grand public comme aux critiques ; Baudelaire lui donne d'autres contours, plus particuliers, plus raffinés, ambigus et ironiques. Il a créé un anti-lyrisme en théorisant la modernité comme cette oscillation entre spleen et idéal, ou comme cette plongée abyssale dans l'ancre de la mélancolie.

L'issue dont Baudelaire rêve serait peut-être une alternative, une fuite devant les oscillations entre lyrisme et anti-lyrisme, le bonheur éphémère ou le plaisir passager, l'épiphanie, le vol lyrique, le mouvement d'ascension et d'élévation, la promesse, l'horizon, la foi même et l'abîme, le néant, le prosaïsme, la violence de la vie ordinaire, le néant de la vie bourgeoise, la chute de l'idéal, la plongée dans le réel, la vie qui n'est pas sœur du rêve.

Le romantisme « expression actuelle du beau » ne se définit pas par un choix thématique déterminé ni par une vérité exacte, mais par une « manière de sentir ». Il ne signifie pas une « expression parfaite », mais consiste en une « conception analogue à la morale du siècle ». Pour cette raison, il faut avant tout « connaître la nature et les situations de l'homme que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connu ». (Baudelaire, 1976, 420)

Ainsi, le romantisme est la manière de sentir d'un temps déterminé, la nouveauté du présent, les clichés et lieux communs inclus, puisqu'il s'agit aussi de morale.

L'esthétique de Baudelaire comprend l'humanité comme le produit d'une nature et d'une situation : la subjectivité¹ est l'espace même sont malléables. Le lieu de circulation de ses manières de sentir et de vivre les situations, c'est l'espace même du changement : « Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts. » (Baudelaire, 1976, 421). Cette

¹ Voir Michel Collot, « Le cœur-espace : aspects du lyrisme dans Les Fleurs du mal ». Revue Alea 9 (1), juin 2007. Disponible sur : <https://www.scielo.br/j/alea/a/8t58KvcZ6B5xhHSwPCqVymf/?lang=fr>. Consulté le 29/05/2023.

définition peut être une première délimitation des enjeux et du champ d'expérience vécue que le rêve aussi bien que la poésie ou l'art en général recouvrent.

Le rêve se situe entre « intimité » et « spiritualité ». Il nous renvoie à un moi plus profond que celui de la vie ordinaire, inconnu de nous-mêmes, universel, mais également obscur. Il recouvre le domaine incorporel, produit des rapports entre corps. Il appartient au monde de la sensation, de la perception, de l'imagination et se situe dans un autre espace-temps. Un domaine non couvert par la religion qui n'est pas non plus le terrain du sentimentalisme ou de l'amour, où le premier romantisme (catholique et réactionnaire) a voulu enfermer non seulement le sentiment et l'émotion, mais la poésie elle-même, en tant qu'aspiration vers l'infini.

3. Grande rêverie

Baudelaire évoque les impressions suscitées en lui par l'audition de l'ouverture de *Lohengrin* en rapprochant justement le rêve et la poésie :

« Je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec *un immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. (...) Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux (...). » (Baudelaire, 1976, 784).

La rêverie est l'immensité, le sans mesure et non l'indéterminé. Elle est plutôt l'épar, l'immense horizon, la lumière diffuse qui semble s'élargir comme l'espace. C'est le geste même de dispersion et sa grandeur. Cette immensité est le miroir où se reflète une autre : « le ciel intérieur de l'homme ».

Cette grande rêverie, celle qui ouvre un horizon, est l'ouverture même : lumière diffuse, vision, image, non pas une simple image d'ouverture, une métaphore, mais une image *en* ouverture. C'est une plongée à l'intérieur de l'homme, vers ses cieux infinis, et une plongée dans le dehors du langage et de l'homme, également en expansion.

Dans « Chambre double », d'autre part, la rêverie est immobile. Elle est située dans un espace fermé. C'est donc l'intimité qui gagnera ici de nouveaux contours : « Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu. » (Baudelaire, 1975, 280)

L'intimité, l'espace personnel de la chambre, acquiert des contours « spirituels ». Dans cette chambre, chambre-atmosphère qui est rêve et rêverie, « L'âme [prend] un bain de paresse,

aromatisé par le regret et le désir. – C’est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse. » (Baudelaire, 1975, 280)

D’une phrase à l’autre, l’atmosphère change. De « légèrement teintée de rose et bleu », elle devient rugueuse dès l’arrivée d’un arôme de regret et de désir. Cette atmosphère baignée par les couleurs et les sentiments qui leur correspondent devient âpre, les couleurs « rose » et « bleu » deviennent « bleuâtres », « rosâtres » ; quelque chose de crépusculaire envahit l’atmosphère jusqu’alors légère. L’âme baigne dans cette atmosphère comme les sentiments et les couleurs.

Pour Baudelaire, un Delacroix « laisse toujours une impression profonde, dont l’intensité s’accroît par la distance » (Baudelaire, 1976, 433). La couleur et le geste sont les responsables de cette intensité. La vitalité de sa pensée est analogue à son « agilité merveilleuse à couvrir une toile ». (Baudelaire, 1976, 433)

La couleur est forme même d’occupation de l’espace de la toile, et l’on voit bien que le but de cette occupation est surtout de créer du mouvement, de dissoudre les frontières, les lignes, de produire un espace en expansion à travers les couleurs.

« La sculpture, à qui la couleur est impossible et le mouvement difficile, n’a rien à démêler avec un artiste que préoccupent surtout le mouvement, la couleur et l’atmosphère. Ces trois éléments demandent nécessairement un contour un peu indécis, des lignes légères et flottantes, et l’audace de la touche » (Baudelaire, 1976, 434).

Baudelaire désavoue la symétrie. La couleur est justement garante de la création de systèmes multiples de contrastes, de tout un processus donc d’individuation et de singularisation qui s’ouvre dans un espace ouvert à l’imagination. Ce territoire est immense comme le territoire ouvert par la musique de Wagner, les profondeurs de la nature et la diversité des situations, toute une cartographie d’affects et d’émotions que la poésie permet. D’où la définition du peintre comme poète de la nature. C’est comme si la couleur était une propriété de la poésie avant d’être le matériel même des arts plastiques. Le goût de Baudelaire pour les images l’attire donc par prédilection vers le monde matériel et ses conditions. Le poète déchiffre cette langue des symboles de la nature.

L’emploi des ressources, pour cette même raison, ne peut pas être « froid », « académique » : Baudelaire oppose la froideur à la passion, et ainsi il suppose l’excès et la naïveté contre la modération et l’harmonie.

Baudelaire distingue les purs dessinateurs des coloristes. Les premiers « sont des philosophes et des abstraiteurs de quintessence. », Les coloristes « dessinent comme la nature » ; ils sont de véritables « poètes épiques » (Baudelaire, 1976, 426).

La couleur dissout les contours entre intérieur et extérieur et elle le fait en évoquant la passivité, par exemple, des meubles. Dans son immobilité, ils sont néanmoins dans un mouvement d'expansion (ils rêvent, se transportent) – ce qui les rapproche de la vie naturelle.

« Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver ; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants. » (Baudelaire, 1976, 426).

La sonorité est âpre et les meubles soulignent le caractère stagnant de l'atmosphère : ils délimitent et circonscrivent un espace fermé. Nous sommes loin des « immensités bleues », néanmoins le geste est encore horizontal, car ces meubles en rêvant, « alanguis », s'allongent. De l'immobilité des meubles, Baudelaire passe en dehors du décor urbain vers l'univers végétal et minéral en quête d'une langue muette, comme celle des fleurs.

Dans ce contexte il est important de rappeler que la Beauté, dans le sonnet ainsi nommé, apparaît comme fascinante, car elle a les « yeux aux clartés éternelles », miroirs « qui font toutes choses plus belles », en tant que « rêve de pierre » elle inspire « au poète un amour/ Éternel et muet ainsi que la matière » (Baudelaire, 1975, 21). Comme la nature et les objets, la beauté a donc une langue muette.

Dans « Élévation », on trouve la même aspiration et ce n'est pas un hasard si le poème précède les « Correspondances » : « Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse/ S'élancer vers les champs lumineux et sereins », celui qui sans effort peut comprendre « Le langage des fleurs et des choses muettes ! » (Baudelaire, 1975, 10). Ce sont les parfums qui transportent, des parfums comme des vers « ayant l'expansion des choses infinies », « Qui chantent les transportent de l'esprit et de sens ». Les « transports » évoquent le transport du rêve, le transport de l'esprit pendant les rêves, les transports et mutations du sentir et du réfléchir ainsi que leur trajet.

Ce système de communication muet s'étend comme les horizons et figure l'errance subjective en dissolvant les frontières entre intérieur et extérieur, « dans un autre monde » où les choses s'enivrent. Le mot de fin de « Correspondances » est « sens ». Il laisse entendre aussi bien l'intelligible que la sensation, l'univers immatériel du langage et le monde sensible. La

langue muette des fleurs est cette autre langue « accessible à tous les sens ». (Rimbaud, 2003, 263)

Le terrain où il plonge en quête de l'inconnu est le « ciel intérieur de l'homme », la vive inspiration qui contraint à chanter l'arbre, l'oiseau. Le rêve décompose les clichés et ouvre la voie vers la découverte et la production d'un nouveau matériel, la nature, le sensible, mais il est d'abord nécessaire de le libérer du langage, de la grammaire sociale des affects, de leur classification, de leur nomination et définition, mais aussi de l'univers romantique qui a circonscrit ou enfermé la poésie lyrique dans la poésie d'amour, qui a enfermé l'expérience vécue dans un certain nombre d'affects qui ne font sens que dans un certain univers moral.

L'allégorie est ainsi une tentative de trouver une sortie entre ces couples opposés, ces extrêmes. Elle est capable de produire ainsi, dans son processus de destruction, un autre matériel, un matériel nouveau. La sortie de Baudelaire passe par la nature et le sensible. Dans ce qui relève du sensible, ce qui ne passe pas dans le langage, le choc que Baudelaire produit concerne la forme même, c'est-à-dire le rapport entre l'intelligible et le sensible. L'allégorie les sépare définitivement, elle introduit une brèche, une fente entre ce qui est de l'ordre du sensible et ce qui est de l'ordre de l'intelligible. Une sortie du langage, donc, qui le mène vers les images et leur production : invention d'une autre langue.

Les images offrent ainsi un univers sensoriel qui ne dépend pas de la signification. L'exploitation de la musique et de la typographie, surtout pour le symbolisme, casse la syntaxe, abolit les adverbes, les adjectifs ; avec les avant-gardes le langage verbal est mené au-delà de ses limites, de la signification au signifiant, du signifiant à l'a-signifiant. La poésie sera pure pratique.

Ainsi, le processus de démolition mis en place par l'allégorie ne se dirige pas seulement vers les affects réifiés, l'univers sentimental romantique et catholique, ou l'alternance entre plaisir et ennui, la différence entre idéal et réalité. Ce qu'elle remet en question, c'est la possibilité du passage entre sensible et intelligible : elle accentue leur différence de nature en instaurant une fissure entre eux.

Le chemin vers l'inconnu pris par Baudelaire trouve dans la nature la voie vers une sortie du langage qui est aussi une plongée dans le sensible. C'est à partir de ce moment que l'art assume la tâche de rompre avec les barrières censées le séparer de la vie ou du vivant en nous et autour de nous.

Les rêves de Baudelaire nous guident vers une langue nouvelle, à la hauteur du territoire inconnu de la poésie, territoire nouveau, seul devenir possible, chemin sans fin ni but qui est celui d'une praxis qui est la nature elle-même.

« Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom ! » (Baudelaire, 1975, 130)

Bibliographie

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975, 1605p.

——— *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, 1691p.

——— *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1943, 1168p.

BENJAMIN Walter, *Baudelaire*, [Agamben Giorgio et all. Éditeurs], Paris, La fabrique, 2013, 1038p.

BUTOR Michel, *Histoire extraordinaire*, Paris, Gallimard, 1961, 160p.

COLLOT Michel, « Le cœur-espace : aspects du lyrisme dans Les Fleurs du mal ». *Revue Alea* 9 (1), juin 2007. Disponible sur :

<https://www.scielo.br/j/alea/a/8t58KvcZ6B5xhHSwPCqVymf/?lang=fr>. Consulté le 29/05/2023.

POE Edgar Allan, *Œuvres complètes*, Traduction : Charles Baudelaire, Paris, Gallimard 1951, 1110p.

RIMBAUD Jean-Arthur. *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2003, 1100p.

STAROBINSKI Jean, *L'ancre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, 678p.

Notice bio-bibliographique de l'auteure

Larissa Drigo Agostinho est professeure de l'Université de l'État de São Paulo (Unesp) au Brésil, maître et docteure en Lettres à l'Université Paris IV-Sorbonne ; Elle a publié deux livres au Brésil, *A linguagem se refletindo : introdução à poética de Mallarmé* (Annablume, 2020) e

Desejos ingovernáveis : Rimbaud et la Commune de Paris, essai suivi d'une traduction d'*Une saison en enfer* (n-1, 2021). **larissa_drigo@yahoo.com.br**

Version numérique