

Jean-Claude MATHIEU. Les Fleurs du Mal. La Résonance de la vie. Paris, José Corti, 2020, 615 p.

Jean-Nicolas Illouz

▶ **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Jean-Claude MATHIEU. Les Fleurs du Mal. La Résonance de la vie. Paris, José Corti, 2020, 615 p.. Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle, 2021, pp.141-143. 10.3917/rom.191.0130 . hal-03762586

HAL Id: hal-03762586
https://univ-paris8.hal.science/hal-03762586

Submitted on 28 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean-Claude Mathieu, *Les Fleurs du Mal. La Résonance de la vie*, Paris, José Corti, 2020, 615 p.

Ouvrons le livre de Jean-Claude Mathieu comme nous viendrions au concert. Écoutons-le, lui-même écoutant, comme pour la première fois, une poésie qu'il étudie et transmet depuis tant d'années. Le Maître salue d'abord, reconnaissant lointainement, dans une salle déjà obscure, ceux qui l'inspirèrent, Jean-Pierre Richard en tout premier lieu, – ceux qui furent ses collègues à Vincennes alors qu'il publiait (en 1972) sa première étude sur Baudelaire dans la même collection où publiaient Georges Raillard ou Jacques Neefs, – ceux encore auxquels sa propre lecture dit sa dette, – Georges Poulet, Jean Starobinski, Yves Bonnefoy, Michel Deguy, John E. Jackson, Patrick Labarthe, tant d'autres. Il s'assied, maintenant seul ; se met au clavier, oublieux de tout. Il se lance comme en improvisant, et soudain tout lui *revient*.

La lecture musicienne de Jean-Claude Mathieu est elle-même un exercice d'écoute, où il s'agit, en tendant l'oreille et en affinant au maximum cette acuité auditive toute *mentale* que sollicitent les livres de poésie, de délier en soi-même la « poétique immanente » d'une œuvre faite elle-même d'échos : échos des « années profondes » ; résonances et correspondances des thèmes à différents moments de l'œuvre et selon différents niveaux de sens ; vibrations des mots à l'intérieur du vers, d'une allitération à l'autre, selon une prosodie qui ravive en outre le souvenir des auteurs du passé, proches ou très lointains, tels qu'ils se sont inscrits dans la mémoire de la langue. Baudelaire est le maître des résonances, exposé aussi aux vertiges des « revenances » : « Je me suis créé écho et abîme en pensant », écrit Pessoa que Jean-Claude Mathieu inscrit dans une des épigraphes de son livre.

Cette « poétique immanente » de l'œuvre est d'abord une « poétique du vivre » (et du « *se sentir vivre* »), dans la mesure où « la profondeur de la vie » est elle-même un effet de résonance. Elle se perçoit dans l'écho, qui peut donner une « expansion » euphorisante à l'existence individuelle, comme il peut conférer à la voix lyrique le ton spectral du « revenant ». L'écho fait se rejoindre les deux bords entre lesquels le « moi » se perçoit, – entre sa « vaporisation » et sa « centralisation », – dans les « transports de l'esprit et des sens », aussi bien que dans les « métaphores » qui « transportent », autrement, le sens, et les sens, dans le poème.

Le centre *vacant* à partir duquel s'organise cette vibration de la vie est ici la mère, ou plutôt ce qui de la mère est toujours déjà *lointain*. L'écoute poétique de Jean-Claude Mathieu reprend à l'écoute flottante du psychanalyste *son bien* : « la mère est loin », – et ce lointain, où « tendrement » elle se tient, donne la mesure intime de tout écho, rapporte toute reconnaissance à un sentiment d'*inquiétante étrangeté*, toute « ex-centricité » et tout « bohémianisme » à quelque premier lieu originairement perdu. Nul doute que quelques-uns des poèmes intimistes les plus poignants de Baudelaire (« Je n'ai pas oublié, voisine de la ville […] ») sont ceux où le ressouvenir d'une proximité avec la mère, dans le retrait rayonnant du père, revêt l'intensité d'une hallucination, – tout en conférant à la langue poétique, souveraine jusque dans la dépossession, la sublimité d'une « aura ».

La « vibrativité » de la vie (selon un néologisme de Baudelaire, qui le préfère au terme de « vibratilité », comme pour y redoubler en écho le « v » de « vie ») s'entend aussi dans les formes de l'érotique baudelairienne, quand la douleur et la jouissance se découvrent réversibles. Le nu surtout, dans la profondeur que les caresses révèlent à fleur de peau, se dévoile comme une surface d'échos : les corps maladifs des muses modernes ne sont jamais aussi émouvants que lorsqu'ils contrastent avec la vigueur des corps antiques retrouvés en même temps que « le souvenir de ces époques nues » ; l'intimité amoureuse, que protègent « les soirs illuminés par l'ardeur du charbon », n'est jamais si bouleversante que lorsqu'elle contraste avec l'étreinte grelotante de « la muse vénale » aux « deux pieds violets » ; le corps « triomphant » de la femme, quand elle est parée seulement de ses « bijoux sonores », consonne déjà avec le cadavre ; et,

réciproquement, la putréfaction de la charogne éveille la mort elle-même même à quelque « nouveau corps amoureux », dirait Rimbaud, animé ici d'une « étrange musique ».

Pour rendre ces « résonances de la vie » – dans une époque qui voit toute résonance disparaître –, le poète, comme au reste les peintres qu'il se choisit comme « alliés » et auxquels Jean-Claude Mathieu consacre de nombreuses pages, doit d'abord *rendre* poétiquement une « atmosphère », – à mi-chemin de la *stimmung* romantique, toute de profondeur subjective, et de l'« ambiance », simplement environnante, ou encore du « temps qu'il fait », tout d'extériorité, comme les traits éphémères que « le peintre de la vie moderne » saisit sur le vif, parmi « les foules ». Baudelaire est le poète d'une « atmosphère », singulière et changeante : il est, écrit Flaubert, « résistant comme le marbre et pénétrant comme un brouillard d'Angleterre » ; ses vers font courir, écrit Hugo, un « frisson nouveau » dans la poésie ; il mêle « la lueur et la fumée » dans un recueil de prose qui se place sous le signe des « nuages qui passent » ; la teinte générale qui émane de certains *Tableaux parisiens* serait le « gris », – un « gris comme l'atmosphère de l'été », note Baudelaire à propos d'un tableau de Delacroix.

Les peintres savent que « la couleur pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille » ; le critique, face aux tableaux, s'exerce à ressentir à son tour ce qui émane ainsi des couleurs, pour en tirer un savoir proprement *esthétique* ; tandis que le poète, à l'exemple des peintres et dans la continuation de la réflexion critique, profite des sollicitations des mots indépendamment de ce qu'ils nomment, non pour fermer le signifiant sur lui-même, mais au contraire pour prolonger dans la langue, et « potentialiser » au second degré, ce qui s'est d'abord inscrit dans les impressions premières et les sensations vives. Baudelaire est à la recherche de cette « justesse », toute classique et absolument romantique, d'un accord trouvé entre le *vivre* et le *dire*, unis dans une même vibration, allant de l'un à l'autre en s'amplifiant.

Cette recherche conduit à un dépassement de l'impassibilité parnassienne, célébrée sans doute dans « La Beauté », mais aussitôt contredite dans une œuvre qui tente plutôt de concilier l'architecture et le mouvement, le dessin et la couleur, aussi bien que l'éternel et le transitoire, pour jouer des contrastes et sonder de nouveaux échos, mais aussi pour risquer des déséquilibres, déplacer les lignes, et « dépasser les limites assignées à la poésie ». Le poète de « À une passante » est lui-même *en partance*, et c'est ce déchirement *en acte* que l'écho fait entendre, – et que le poème redouble quand il donne à la langue la plus nourrie d'héritages classiques l'accent de « l'étranger ».

Baudelaire connaît toutes les ressources de la langue qu'il fait servir à la création d'un espace verbal d'échos, afin que la forme poétique, toute finie qu'elle soit, contienne l'infini. Il ne faut pas seulement que les figures de cette « rhétorique profonde » consonnent avec les « confuses paroles » qui émanent de la Nature et résonnent en l'âme ; il faut aussi qu'elles s'incarnent davantage, qu'elles touchent plus concrètement au corps, et s'arriment à sa finitude, plus poignante : « La voix de l'adjectif me pénétra jusqu'aux os », écrit Baudelaire. C'est en ce sens que le poème s'apparaît comme un « théâtre de résonances » : la surimpression métaphorique fait se rencontrer, dans la déchirure du symbole, le réel et l'allégorie ; le rythme du vers fait saillir dans l'alexandrin le phrasé plus bouleversé d'un sujet, – comme dans l'apostrophe inaugurale du « Cygne » (« Andromaque, je pense à vous […] ») où le déplacement de la coupe à la huitième syllabe entrouvre dans le vers la place plus intime d'un sanglot tourné vers la mère ; la syntaxe, harmonieuse et complexe, crée des « effets de retardements », selon une diction à la fois souveraine et sidérée ; les allitérations disséminent des *mots sous les mots* qui « plissent » davantage « le déroulé » du vers ; les images donnent au *dire* une puissance de *voir* sans pareille, qui s'actualise en outre dans le temps, faisant de la poésie moins une synthèse de la peinture et de la musique, que leur *condensation* rêvée. Et, partout, ce sens d'abord intuitif de la langue, perçue comme un corps vivant, se double d'une conscience de soi de la poésie, qui l'expose, et qui l'intensifie.

Mais Jean-Claude Mathieu montre aussi comment les derniers poèmes insinuent dans cette poétique une dissonance, de plus en plus marquée, qui met en question les anciennes harmonies romantiques : un « râle épais » se substitue aux chants de « la cloche au gosier vigoureux » ; le

« cri » des « Phares » s'arrache à la profondeur hypnotique des images ; « l'étrange musique » de « La Charogne » fait de la Mort un espace nouveau de vibrations ; « la criarde » ironie ajoute à la « divine symphonie » « le faux accord » de l'âme moderne. Parallèlement, Baudelaire recherche des discordances stylistiques inédites, des ruptures tonales, des prosaïsmes, qui changent la nature même du lyrisme en délivrant la poésie du narcissisme de la forme pour l'ouvrir aux « chocs » de l'altérité aussi bien qu'à « l'inconnu » de la Mort et au « Nouveau ».

Jean-Claude Mathieu écoute et interprète une poésie considérée ici comme une « échographie ». Comme le poème selon Michel Deguy, la critique de Jean-Claude Mathieu est un *ouï-dire* : elle se joue à mi-chemin de l'oreille et de la bouche, entre l'écoute et la parole, dans l'intervalle aussi de la pensée et de l'écriture. Comme Jean-Pierre Richard, Jean-Claude Mathieu, en chacune des œuvres qu'il étudie, a l'art de se placer à ce point où tout vibre en effet, résonne, revenant vers un centre et se propageant en mille lignes de fuite. Il est admirable que cette interprétation musicienne de Baudelaire, savante et libre, toute de *virtuosité*, rassemble ici tout un pan du travail d'une vie, et qu'elle apparaisse ainsi comme le *chef-d'œuvre*, joué devant nous, et offert, d'un fabuleux lecteur de poésie.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Professeur à l'Université Paris VIII