

DEGUY, BAUDELAIRE : LEÇON DE TÉNÈBRES

[Julien Zanetta](#)

Éditions de Minuit | « Critique »

2021/4 n° 887 | pages 344 à 352

ISSN 0011-1600

ISBN 97827073469

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2021-4-page-344.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Deguy, Baudelaire : leçon de ténèbres

Michel Deguy
La Pietà Baudelaire

}

Paris, Belin,
2012, 158 p.

L'attachement de Michel Deguy pour Baudelaire est infaillible. À travers les années, le poète des *Fleurs du mal* lui fut un appui, une relance, une espèce de totem auquel il ne cessa de revenir. Basse continue de sa production poétique, Baudelaire est un point fixe pour Deguy : il lui consacre de nombreux articles, importants ou incidents, relatifs à des problèmes techniques ou philosophiques, mais le livre les rassemblant tous se fit attendre. Plutôt que de réunir en une somme les différents moments de cette fréquentation au long cours, Deguy préféra condenser en un bref et dense ouvrage l'essentiel de sa réflexion afin de comprendre le rôle et l'importance de Baudelaire «aujourd'hui». *La Pietà Baudelaire* parut en 2012. Le défi était à la mesure du sentiment d'affinité : il s'agissait, pour Deguy, de «découvrir "l'admirable faculté de poésie"» qui douait Baudelaire «de sa "netteté d'idées" et de sa "puissance d'espérance"» (p. 7-8). Un motif emprunté à l'histoire de l'art servit d'accolade à cet ensemble : celui de la *pietà*, scène de tristesse succédant immédiatement à la déposition. De fait, le recueil se laisse lire comme une leçon de ténèbres, dont on éteindrait un après l'autre les chapitres comme autant de bougies d'une liturgie agnostique.

Il est permis, pour employer les termes de l'historien d'art Aby Warburg, de parler de la *pietà* ou de la déposition comme d'une «formule de pathos» (*Pathosformeln*), anti-thèse exacte du soulèvement récemment analysé par Georges Didi-Huberman. Mais Michel Deguy ne s'en contente pas et va plus loin : il ne convient pas seulement de suivre la langue des gestes exprimant l'émotion tragique ou la «migration des symboles» ainsi que Warburg ou Saxl l'eussent désiré,

mais de comprendre en quoi le motif d'une *pietà* est la représentation endurante de notre rapport à la poésie. La *pietà* représente concrètement «ce qui n'en finit pas»: en la considérant, Deguy nous invite à une méditation sur le temps et sur la versification, qui fait du temps sa condition. Il revient à Baudelaire, emblème «moderne» et «nihiliste» selon cette lecture, de lui servir de truchement.

Une relique

Le titre du livre retient, étonne. Formé par un syntagme nominal qui accole le substantif «*pietà*», qui désigne l'œuvre d'art (peinture ou sculpture) représentant la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Christ après la descente de croix, au nom propre Baudelaire, il pousse à se demander quel lien unit les deux mots. Or, *La pietà Baudelaire* n'est pas, selon une expression de Sainte-Beuve qui avait irrité Proust¹, la «Folie Baudelaire». Quelle est donc la relation qui unit Baudelaire à cette *pietà*? Le mot *pietà* rassemble une émotion fulgurante, la pitié, et un respect profond du sacré, la piété. Plusieurs hypothèses: la *pietà* peut qualifier un groupe sculpté, et Baudelaire, dans une relation d'appartenance, le détermine. Il pourrait en être le possesseur – on dit la *pietà Bandini* ou la *pietà Rondanini*, du nom de son commanditaire. Cependant, si l'on comprend de façon plus classique cette construction sans préposition (comme dans *La Mort le roi Artu*), il est probable que Baudelaire est sujet de la *pietà*. L'ambiguïté demeure quant aux relations qu'entretiennent le mot et le nom propre: est-ce Baudelaire qui a pitié? Est-ce sa piété qui parle? Ou encore, est-ce le couple pitié/piété qui nous saisit, indistinctement, à la lecture du poète? En d'autres termes: pourquoi ce titre? Pourquoi l'image d'une

1. Citant l'article de Sainte-Beuve qui commente la candidature de Baudelaire à l'Académie française, Proust s'arrête sur l'expression «Folie Baudelaire» et s'emporte: «[...] toujours des "mots", des mots que les hommes d'esprit peuvent citer en ricanant: il appelle cela la "Folie Baudelaire". Seulement le genre des causeurs qui citaient cela à dîner le pouvaient quand le mot était sur Chateaubriand ou sur Royer-Collard. Ils ne savaient pas qui était Baudelaire»; M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1971, p. 246.

pietà, qui n'est pas un *tombeau*, accolée au nom de Baudelaire importe-t-elle? Que requiert-elle de *nous*? Il faut suivre Deguy qui, dès l'ouverture, précise l'origine du titre par une brève narration :

Une année où je cherchais à entendre ce qu'est l'âme pieuse à qui l'auteur des *Fleurs du Mal* destine son poème, et comme je contempiais la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, je me demandai ce que la pitié-piété de Michel-Ange nous avait laissé à deviner à sa *vue*. La Mère étale son fils sur ses genoux, elle le déplie, l'expose, le *donne*. Et c'est comme si elle ouvrait ainsi l'espace – où nous vivons (p. 8).

Cette courte scène engendre une autre question : *qui* reçoit cette *pietà*? Quel dépositaire constitue-t-elle? Selon un terme familier à Deguy, la *pietà* relève de la *relique* – un antique motif dont la signification, bien qu'elle ait été amenée à varier, ne cesse de nous interpeller : ce qui *reste* doit être rejoué par l'art, selon la formule de Hölderlin, récupéré de l'image à la figure, de la sculpture à la poésie. C'est un transfert d'un regard à l'autre : il revient au poète de s'approprier la relique afin de « passer les choses du passé en phrases pour aujourd'hui », selon la définition qu'en donne Deguy dans *Le Sens de la visite*². Observer ce transfert, c'est aussi se demander qui le profère et qui le reçoit : il convient d'explicitier la tension entre le *je*, ce spectateur sortant de la basilique Saint-Pierre, et le *nous*, spectateurs légataires de Michel-Ange essayant de déchiffrer un thème dont l'importance est actuelle, et à quel point Baudelaire s'en fait le vecteur idéal. Car le livre porte en son cœur cette oscillation des premières personnes, au singulier ou au pluriel : « C'est "mon Baudelaire" » (p. 9), énonce Deguy, mais c'est à *nous* qu'il s'adresse.

La vêprée

Au mot de *pietà*, les images jaillissent. La *Vesperbild*, l'image du soir, de la vêprée, que l'on trouve à la Renaissance allemande, valait comme recueillement pour la Douleur que l'on somme d'être sage. Du point de vue de l'iconographie, il existe une ambiguïté fondamentale du thème de la *pietà* : quel

2. M. Deguy, *Le Sens de la visite*, Paris, Stock, 2006, p. 272.

moment précis de la narration cette scène représente-t-elle ? Le Christ vient-il d'être déposé ? Le voit-on en chemin vers le tombeau ? Quand donc la Vierge s'isole-t-elle avec l'objet de son deuil sur ses genoux ? C'est un moment suspensif qui *fait tableau* : une immobilisation vise à représenter le dernier souffle à recueillir, le dernier battement d'un cœur exsangue, le passage d'un état l'autre où tandis que l'un part, l'autre reste et veille. Pour Deguy, de la *desolatio* à la *conso-latio*, il paraît nécessaire de passer par une *pietà*, qui vient s'ajouter aux autres gisants : entre la perte et le rassemblement, l'infinie douleur et l'impossible calme, une figure de poète relance la question de notre modalité d'attachement au monde. Celle-ci s'entretient dans la proximité, dans le cas de la pitié, ou, dans le cas de la piété, elle conjugue proximité et distance – la mort rôde et c'est à elle qu'il revient d'animer la *pietà*, c'est à elle de la poétiser et de la profaner tout également. Profaner, dans le lexique de Deguy, revient à dé-ritualiser la piété en la vouant aux poèmes, et à parachever ainsi l'exercice de « décréance » auquel il s'applique. On pense, par exemple, à la « chiffonnière de l'aube », cette « clocharde » ressemblant à la Vierge à s'y méprendre, qui avait été jadis le terme de la comparaison face à la même *pietà* de Rome dans *Aux heures d'affluence*³.

Fille de ton fils ?

Traditionnellement, si la *lamentation* rassemble un groupe, la *pietà* maintient une paire : la mère et son fils. D'ailleurs, au risque d'une lecture biographique, les dernières minutes de Baudelaire furent, à en croire sa mère Caroline, une véritable *pietà*. On tient de sa main une lettre où elle livre ce détail de « Madone transpercée » : « Je le tenais embrassé depuis une heure, voulant recueillir son dernier soupir, je lui disais mille tendresses, persuadée que malgré son état de prostration et de mutisme, il devait me comprendre et pourrait me répondre. Aimée [domestique de Caroline Aupick, autre servante au grand cœur] qui était avec moi, me confirmait dans cette idée, elle me disait : ô

3. M. Deguy, *Aux heures d'affluence*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 30.

*madame, comme il vous regarde, bien sûr il vous entend, et vous sourit*⁴.» De la bouche même de ces âmes pieuses, nous tenons le motif.

Ce motif pourrait bien rencontrer un regret de Michel Deguy qui écrit, dans ses *Poèmes en pensée* :

- Que regrettez-vous ?

- De n'avoir pas connu ma mère.

Car je n'étais pas assez vieux, mais trop niais – âgé d'à peine plus de cinquante ans – au moment de la perdre : elle est morte avant la sagesse de mon amour. Qui fut-elle⁵ ?

Si le lieu narratif de la *pietà* contribue, dans son instabilité, à la dégager d'une astreinte au temps, le sentiment qu'elle prend en charge de représenter se révèle indécis à son tour. Michel-Ange lui-même admit sa volonté de séparer les âges des sujets représentés : le fils défunt aux traits tirés tranche sur la Vierge si jeune, si belle – plus jeune même que son fils, car vierge : l'âme pure, n'ayant « connu » que l'esprit, a préservé ses traits de l'altération. Lorsqu'on reprocha cette anomalie au sculpteur, la légende veut qu'il répondit d'un vers de Dante ouvrant le trente-troisième et dernier chant du *Paradis* : « *Vergine Madre, figlia del tuo figlio* » (« Ô Vierge Mère, fille de ton fils⁶ », vers que Deguy cite dans *Desolatio*⁷). La discordance des temps est rassemblée en un groupe. Dans une *pietà*, le temps de la vie s'unit au temps de la mort : le dernier souffle enfui, le *rigor mortis* s'empare des membres du cadavre, mais il reste un spectateur pour assister à l'agonie, veiller le corps tout en laissant le sillon de ses larmes graver ses joues, et rassembler en un regard les multiples temps du groupe. Telle est la situation que décrivait Walter Benjamin : le monde de Baudelaire était, selon lui, « saisi par la rigidité cadavérique⁸ » – Baudelaire alors n'était pas le fils,

4. Cité par Cl. Pichois et J. Ziegler, *Charles Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 704.

5. M. Deguy, *Poèmes en pensée*, Libourne, Le Bleu du ciel, 2002, p. 13.

6. Dante, *La Divine comédie – Le Paradis*, trad. J. Risset, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 307

7. M. Deguy, *Desolatio*, Paris, Galilée, 2007, p. 52.

8. W. Benjamin, *Zentralpark, Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 241.

mais le *témoin* et ses vers traduisaient les derniers sursauts de vie d'un monde transformé qui allait finir.

Le temps de la pietà

Les strates de temps qui composent la *pietà* sont nombreuses et, loin de s'exclure, elles *coexistent*, unies en une figure. La temporalité du thème sculpté correspond à celle des vers du poète dont Deguy veut écrire le «*dernier souffle*». Le temps du vers est soudé, uni et concentré par la métrique, mais pouvant aussi s'étendre, s'étirer et gagner des fragments de temps qui excèdent la simple mesure de l'instant. L'«élastique ondulation» de la métrique baudelairienne, analysée jadis par Deguy, offre au lecteur une structure tripartite déployant l'attente, la perception et la mémoire de la même façon que le chant chez saint Augustin (la *distentio animi*). Chez Deguy, le poème instaure une temporalité nouvelle, rend le temps non pas comme une portion de durée retranchée à l'homme, mais comme une succession continue de contractions et de dilatations auxquels le lecteur est soumis. Nous sommes traversés par le poème, par le temps qu'il nous impose. Ce temps qui n'a pas de bornes devient, dans son expérience même, le proche parent de l'«infini» dont l'efficacité est restituée et figurée par la diérèse. L'exemple le plus éloquent de cette figure, selon Deguy, se trouve dans le centième poème des *Fleurs du mal*, qui s'interroge sur l'«âme pi-euse», Mariette, «la servante au grand cœur».

Mais Deguy adjoint à la réflexion sur l'extension du vers, celle sur le couple pitié/piété – ou plutôt, il voit la possibilité d'entendre les deux significations distinctes de ce couple assemblées en un mot étiré par la diérèse: «percevoir la refonte de piété et pitié en train de fusionner dans l'«infinisation» diérétique «pi-eu-se»» (p. 136). Le vers bute sur le décompte des syllabes, la langue le fait fléchir, l'infini s'y infiltre et l'élasticité de la matière poétique s'étire. La «foudroyante pitié⁹» qui nous saisit en un éclair se conjugue à l'infinie piété qui est *déposée* dans le temps que la diérèse exige:

9. L'expression est de Giuseppe Ungaretti, traduite par Philippe Jaccottet. Voir M. Rueff, *Foudroyante pitié. Aristote avec Rousseau, Bassani avec Céline et Ungaretti*, Sesto, Mimésis, 2018.

on voit le déploiement de l'image dans un ralenti visuel, on entend son exténuation intensifiée selon la mesure d'un *ritardando*. Mais il est aussi possible de comprendre le temps de manière extensive : réaliser une *pietà*, c'est écrire, à nouveau, une fin du monde qui n'en finit pas. C'est l'éternelle déploration d'un futur annulé par le toujours-déjà. Déploration sur les « pauvres morts », déploration de la mère qui perd son fils, certes, mais déploration plus vaste qui est incessamment recommencée par la question-leitmotiv du centième poème des *Fleurs* : « Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse ? », demande le poète à sa mère ; « Que pourrais-je répondre à ces âmes pieuses ? » nous demande le poète, mû par la « piété agnostique » de l'homme de peu de foi. La responsabilité qui incombe à celui qui répond détermine bien, selon Michel Deguy, rien moins que l'enjeu d'une poétique.

Cependant, comme l'historien d'art Hans Belting l'a bien montré, la *pietà*, dérivée de l'*imago pietatis* médiévale, avait pour fonction première de toucher celui qui la regardait, de lui rappeler que Celui qui avait *pris pitié* de nous devait être digne de notre *piété* : sa représentation valait en tant que station propice à notre méditation¹⁰. Cette représentation paraissait détachée du temps, car elle rassemblait en elle l'ensemble de l'histoire : à Sa Passion répond la compassion, à la pitié la piété s'adjoint et se lie indissolublement. Deguy le rappelle : « La piété va équilibrer la relation, comme si le *pieux* allait, en provenance de l'autre, cette âme pieuse, passer du côté du désespéré – égalisant la pitié, la répartissant... *en entier* de chaque côté » (p. 140). Pitié et piété sont deux termes qui se contrebalancent, leur compénétration pondère leur force réciproque. Il n'y a pas un mouvement qui l'emporte sur l'autre : comme chez Aristote, il est besoin d'autant de force pour compenser le mouvement que pour l'accomplir. D'où la *dynamique*.

Nous célébrons tous quelque enterrement

Deguy nous invite à poser avec plus d'attention une série de questions : qui déplore ? Et que déplore-t-on ? Et quelle

10. H. Belting, *L'Image et son public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 55.

part peut prendre Baudelaire à cette scène? À condition de l'extraire de son contexte et de lui faire porter une autre livrée qu'un habit noir «tant victimé», c'est la formule du *Salon de 1846* qui est probablement la plus appropriée pour répondre: «*Nous* célébrons tous quelque enterrement¹¹», écrit Baudelaire à la fin de son compte rendu. Deguy, à sa suite, demande: «Quel est ce *nous* qui nous instancie?» *Nous*, pronom multiple, *nous*, triangle impliquant le poète, son exégète poète et le lecteur qui les suit. *Nous*, hydre complexe. C'est *nous* qui déplorons, certes, mais, corollairement, c'est aussi le *nous* qui est déploré. Dans le même *Salon de 1846*, après avoir éreinté la peinture militaire d'Horace Vernet, Baudelaire, bien conscient de sa provocation, précisait ce que désignait ce *nous* elliptique:

[...] il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait, quand à chaque phrase le *je* couvre un *nous*, *nous* immense, *nous* silencieux et invisible, – nous, toute une génération nouvelle, [...] – sérieuse, railleuse et menaçante¹²!

Michel Deguy parle donc pour *nous*. Le «nous» qu'il décrit n'est pas celui d'une théorie agoniste – un nous qui ne prendrait sa forme qu'en fonction d'un «eux», «extérieur constitutif» vis-à-vis duquel se forme l'identité du collectif. Il n'y a pas, dans son cas, de «figures absentes», mais plutôt un rassemblement, dans ce «néant commun», des «semblables» et des «frères» où le *je* affleure dans le *nous*. À la manière d'une phrase-*mana*, une formule résume bien cette tension qui parcourt la *Pietà Baudelaire*: «Dirons-nous que le monde est devenu pour moi inhabitable¹³». On retrouve l'interrogation (modalité de la question-prétérition), le futur (temporalité qui précède le dire tout en le disant), le transfert du *nous* au *je* (multiplicité des personnes qui du pluriel génère un singulier), et le site nécessaire de «notre habitacle transitoire».

11. Ch. Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1976, t. II, p. 494.

12. *Ibid.*, p. 471.

13. Ch. Baudelaire, *Pauvre Belgique!*, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 821.

Comme Deguy l'annonçait avec l'apologue initial de sa visite à Saint-Pierre, face à la statue de la Vierge, c'était une « ouverture de l'espace » du *nous* qu'il lui était donné de voir. Une des questions du poème « Conversions », dans les *Poèmes de la presqu'île* (1961), introduisait ce thème : « "Qu'est-ce qui nous donne l'espace ?" Mauvaise question ; scolaire – Pas de réponse. La vraie question c'est : "Qu'est-ce que nous donne l'espace ?" »¹⁴ L'espace ouvert de la *pietà* nous offre l'amalgame entre pitié et piété, figure cohérente du *nous* enlacé à la temporalité de la pierre : Baudelaire ne finit pas. La *Pietà* de Saint-Pierre demeure une des seules sculptures que Michel-Ange ait signées. Seulement, comme pour prolonger son inachèvement, il omit le « t » final du verbe faire (*facieba[t]*). L'imparfait gravé sur le bandeau qui ceint la poitrine de la Vierge est, aujourd'hui encore, toujours ouvert. Deguy réalise, chez Baudelaire, une même opération : « signer la pierre ou le poème de pitié »¹⁵, comme disait un vers des *Heures d'affluence*, mais aussi défaire, par autant de « flèches décisives » qui le guident, l'astreinte de Baudelaire au passé : pour le poète des *Fleurs* et du *Spleen*, l'imparfait est également ouvert et le présent peut s'y glisser, en se faisant vivre comme passé. Après la lecture de Baudelaire par Michel Deguy, peut-être qu'« on y voit moins clair »¹⁶, comme cette leçon de ténèbres nous l'apprend, mais on voit mieux pourquoi la *pietà* est l'autre nom de ce que Baudelaire appelle une « rhétorique profonde », en ce qu'elle s'adresse tout à la fois au poème, à la poésie et à la poétique.

Julien ZANETTA

14. M. Deguy, « Conversion », *Poèmes de la presqu'île*, Paris, Gallimard, 1961, p. 109.

15. M. Deguy, *Aux heures d'affluence*, op. cit., p. 30.

16. M. Deguy, *Desolatio*, op. cit., p. 40.