

Dans la marmite de Baudelaire

Paolo TORTONESE

La théorie du comique chez Baudelaire est d'inspiration chrétienne pour une part, esthétique ou kantienne pour une autre part. Dans un précédent article, j'ai essayé de montrer que la seconde inspiration transparaît à travers la notion de *comique absolu*, et que la première inspiration, largement avouée, se compose à son tour de deux couches superposées, dont l'une, plus récente, tend à cacher l'autre, plus ancienne¹.

Il y a lieu de se demander pourquoi Baudelaire, par-delà son affichage ostentatoire d'orthodoxie catholique, a fait un choix précis à l'intérieur de la tradition chrétienne, privilégiant nettement un type de discours hostile au comique plutôt qu'un autre, également hostile mais différemment argumenté. La citation de Bossuet, inspireur dont il nous donne à deviner l'identité par un jeu de bonneteau, mêlé aux noms de Bourdaloue et de Joseph de Maistre, est à son tour piégée². « Le Sage ne rit qu'en tremblant » est une affirmation qu'on trouve bel et bien chez Bossuet, sous la forme « le sage rit à peine à petit bruit et d'une bouche timide³ », mais qui est la citation d'un verset de l'Écclésiastique, que la Vulgate traduit « *vir autem sapiens vix tacite ridebit⁴* », et qui avait déjà été cité, dans un contexte de critique du rire, par Clément d'Alexandrie : « le sage sourit à peine, parce que le sage est tout autrement affecté que l'insensé⁵. »

¹ Paolo Tortonese, « Baudelaire et la théorie du comique », dans *Baudelaire et ses autres*, éd. Jean-Paul Avice et Patrick Labarthe, Genève, Droz, 2021, p. 393-403.

² Voir l'article fondamental de James S. Patty, « Baudelaire and Bossuet on laughter », *PMLA*, vol. 80, n° 4, sept. 1965, p. 459-460.

³ Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, ch. XXXIII, dans *Œuvres complètes*, Besançon, Outhenin-Chalandre, t. III, 1836, p. 573.

⁴ *Ecclesiasticus* (également dit Siracide ou livre de Ben Sira), 21, 23.

⁵ « μωρὸς ἐν γέλωτι ἀνοησοῖ φωνὴν αὐτοῦ ἀνὴρ δὲ πανουργὸς μόλις ἤσυχῃ μειδιάσει. » Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, livre II, ch. 5, « Du Rire ».

Baudelaire fait également allusion au « roi philosophe de la Judée », en confondant peut-être deux livres : l'Écclésiastique (ou Siracide) et l'Écclésiaste (ou Qohélet), ce dernier ayant été attribué à Salomon.

Derrière les faux-semblants de ces citations, qui font surgir les paroles de Pères de l'Église emboîtés les uns dans les autres comme des poupées russes (notamment à travers l'affirmation selon laquelle le Christ n'aurait jamais ri), il faut voir deux argumentations distinctes contre le rire et le comique. L'une remonte aux premiers siècles du christianisme, l'autre à l'époque qui suit les Réformes protestante et catholique. L'une consiste en un rejet du rire comme marque de satisfaction et de bonheur, l'autre en une critique du rire comme marque de supériorité et d'orgueil. La première accuse le rire de se fonder sur le corps, l'animalité, la bassesse ; l'autre lui reproche d'être issu d'un mouvement de haine du prochain et de révolte contre Dieu.

Pour saint Paul, pour Jean Chrysostome, pour Basile de Césarée, le chrétien doit fuir le rire et les spectacles qui le provoquent, parce que d'une part ces spectacles montrent de mauvais comportements, notamment sexuels (les personnages des prostituées au théâtre, leurs clients et leurs proxénètes) et d'autre part le plaisir qu'ils procurent est à l'opposé du bonheur céleste. La *gélrophobie* chrétienne se fonde sur le renversement proposé par l'évangile de Luc : « *Vae vobis, qui ridetis nunc, quia lugebitis et flebitis*⁶ » ; et elle est profondément enracinée dans l'attitude antihédoniste ou antiedémoniste qui caractérise le premier christianisme en train de supplanter le paganisme gréco-romain. Pour le chrétien, la conversion surgit de la souffrance et ne peut s'appuyer sur le bonheur, piège du diable.

Toute la bassesse des spectacles comiques est ainsi mise en lumière par les contempteurs chrétiens du théâtre (il s'agit de théâtre populaire – faut-il rappeler qu'à cette époque les tragédies et les comédies grecques ont disparu des scènes ?), avec sa thématique lourdement sexuelle ou scatologique et ses personnages pris au plus bas peuple.

⁶ Luc, VI, 25, Vulgate.

Une tout autre argumentation se dessine dans les prêches gélophobes des Bossuet : elle doit beaucoup plus à l'augustinisme moral qu'à la peur sociale du spectacle bas. Ce qui est désormais en jeu, ce n'est pas tellement le fait de s'encanailler au spectacle de la prostituée se bagarrant avec son maquereau. C'est moins de s'abaisser que d'éprouver un sentiment de supériorité : la faute est bien plutôt dans une élévation induite et peccamineuse que dans une dégringolade dans les bas-fonds. Certes, on atteint toujours le mal, mais dans un cas par la voie descendante de la tentation sensuelle, dans l'autre par la voie ascendante de la confrontation avec Dieu. Le péché d'orgueil est finalement bien plus grave que la banale concupiscence. En tentant de se mettre sur le même plan que Dieu, on tombe plus durement qu'en cherchant son plaisir charnel. La chute du Lucifer de Milton n'est pas celle d'un pauvre diable qui va au bordel.

La double racine de la gélophobie chrétienne a laissé des traces dans les théories du rire et du comique, jusqu'à la critique littéraire du XX^e siècle, qui a fait apparaître deux tendances nettement divergentes, l'une prolongeant la pensée de Hobbes et de Descartes et considérant le rire comme la manifestation d'un sentiment de supériorité, et donc comme une forme de contrainte ou de répression, l'autre qui pense le rire comme une forme de libération, voire de révolution, par laquelle l'individu ou la foule se libèrent des contraintes du pouvoir, des normes morales imposées, etc. Le rire carnavalesque théorisé par Bakhtine, héritier direct du comique rabelaisien, me semble se configurer comme une revendication d'hédonisme ou d'eudémonisme, symétriquement contraire à la sévérité des Pères de l'Église. Bakhtine et ses nombreux disciples veulent que par le rire une force se manifeste, capable de briser les chaînes des contraintes sociales. Si de surcroît on lit Bakhtine à travers Foucault, on tend à percevoir en filigrane, dans le rire de la

foule carnavalesque, le rire du fou et de la tête de mort, qui s'inscrit en faux contre la rationalisation moderne⁷.

En revanche, le XX^e siècle s'est ouvert par une reprise de la vision hobbesienne du rire, celle qu'a élaborée Bergson. Le philosophe français pousse le rire de supériorité vers une vision qui assume pleinement sa nature répressive, en en faisant une vertu sociale. Pour Bergson, la société a raison de rire de l'individu déviant, se soustrayant à l'impératif de la vie, qui est souplesse et effort de s'adapter aux circonstances. L'opposition célèbre entre le *mécanique* et le *vivant* se résout par la « brimade sociale » du rire, qui se produit spontanément dans l'existence courante pour ramener les distraits dans le droit chemin, et qui est organisée au théâtre dans la comédie, appelant le public à punir d'un éclat de rire les avarés, les misanthropes, les conservateurs et autres inadaptes. Ainsi le sentiment de supériorité éprouvé par le rieur se présente comme une opération sociale utile et bienfaisante, en faisant prévaloir l'adaptation à la répétition, la nouveauté à la tradition, la régénération à la sclérose. Chez Bergson, le sentiment de supériorité du rieur est justifié, il n'a plus rien du péché d'orgueil ; il se sépare donc de la conception hobbesienne tout en dérivant d'elle. Hobbes constatait que le rire est l'une des manifestations de l'hostilité foncière entre les humains, le situant ainsi dans la tradition de l'orgueil chrétien et dans la perspective de sa propre vision sociale et politique. Bergson cesse de faire référence à l'orgueil chrétien et donne au sentiment de supériorité une fonctionnalité sociale et naturelle issue sans doute du darwinisme. Là où le rieur de Hobbes montrait ses dents de loup, le rieur de Bergson lève un bâton correcteur.

Dans un livre récent, Francis H. Buckley a proposé la distinction entre deux théories, *positive* et *normative*, de la supériorité : la première affirme qu'on rit quand on se sent supérieur, mais ne s'exprime pas sur la justification de ce sentiment de supériorité ; la

⁷ Voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, 1972, p. 26.

seconde dit que le sentiment est justifié parce que la supériorité du rieur est réelle⁸. On voit bien que Bergson se situe dans cette deuxième catégorie, alors que Hobbes peut être placé dans la première. Quant à Baudelaire, on comprend mieux sa position si on la compare à celle de Bergson, puisqu'elle en est aux antipodes. Baudelaire, s'appuyant sur Bossuet, prolonge Hobbes dans la direction opposée à Bergson : il donne au sentiment de supériorité un caractère diabolique, même lorsque ce sentiment s'exerce sur des défauts futiles, comme dans l'exemple paradigmatique du marcheur qui trébuche et tombe. Le rire, tel que Baudelaire le voit, est une manifestation du mal ; s'il est répressif, ce n'est pas pour de bonnes raisons, puisqu'il surgit du péché, ni nécessairement en vue d'une juste correction des vices : on ne peut vraiment exclure que la victime du rire ne mérite une correction, mais on sait que le rieur la lui donne par méchanceté, non par souci de morale.

Et pourtant, il y a dans le rire baudelairien quelque chose d'utile : non pas la brimade sociale – loin de là ! –, mais la prise de conscience de la tentation diabolique qui se manifeste en chaque être humain sans exception. Le rieur, instruit par Baudelaire, saura déceler dans le mouvement qui induit les contractions bestiales de sa bouche l'impulsion peccamineuse, le besoin humain de se sentir Dieu, la cruauté qui le sépare de son prochain. Ce n'est qu'à travers cette prise de conscience qu'il pourra éventuellement commencer à compatir, à se mettre dans la peau du fautif, du faible, du souffrant, du malhabile : ainsi il cessera de rire et tendra sa main à celui qui a trébuché.

La théorie *normative* implique la *positive*, mais pas *vice-versa*, nous dit Buckley. Baudelaire et Bergson demeurent tous les deux dans le cadre de la vision de Hobbes (je n'ose pas dire qu'ils en sont les disciples, puisque Baudelaire ne semble pas avoir connu la pensée de Hobbes sur le rire), mais leur désaccord fait apparaître

⁸ Francis H. Buckley, *The Morality of Laughter*, Michigan, The University of Michigan Press, 2003.

l'énorme distance qui sépare la bonne brimade sociale de la perverse cruauté individuelle.

Dans l'arbre généalogique des théories du rire, on peut donc situer Baudelaire dans la branche des théories de la supériorité et dans la sous-branche des théories non-normatives. La branche antihédoniste avec son prolongement hédoniste lui est étrangère : ni la crainte de la contagion par le bas ni l'espoir d'une révolution par le rire lui appartiennent⁹. (Je précise encore une fois que je laisse de côté le comique absolu et je me limite aux autres formes du comique que Baudelaire envisage.)

Sublimier le méprisable

Baudelaire a donc choisi de reprendre le fil du discours de Bossuet sur le rire, en laissant de côté la polémique plus ancienne des Chrétiens contre la bassesse des spectacles comiques et des réactions qu'ils engendrent. Il est évident que le premier type de gélophobie ouvrait des perspectives d'introspection bien plus abyssales que celles un peu étroites d'une peccadille sensuelle. Mais il est également visible que Baudelaire ne pourrait souscrire à la polémique protochrétienne sur le comique sans entrer en contradiction avec son œuvre poétique, s'il est vrai que les thématiques basses y apparaissent bel et bien, et d'une manière choquante par rapport à la tradition de la poésie lyrique. Ces thèmes n'avaient jamais été touchés par la plume des poètes, sauf dans le cadre de la poésie comique : grande exception à la règle, dont l'importance ne doit pas être sous-estimée. Dans son article de 1950, Erich Auerbach a défendu la thèse d'une radicale nouveauté de la

⁹ Une tentative intéressante, mais à mon avis inaboutie, de rapprocher Baudelaire du rire bakhtinien a été faite par Arne Kjiell Haugen dans l'article « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, n° 72, 1988, p. 12-29.

poésie de Baudelaire¹⁰, précisément fondée sur la prise de possession des territoires thématiques traditionnellement réservés au comique, en vue de leur transformation en nouveaux territoires du sublime poétique. L'exploitation stylistique originale à laquelle Baudelaire soumet certains thèmes, essentiellement liés au corps, fait en sorte que la bassesse des sujets entre en conflit avec l'« intentionnalité de la forme¹¹ ». De ce conflit peut résulter une sublimation, une assomption au ciel de la poésie lyrique de ce qui était normalement confiné dans les bas-fonds des genres comiques par la règle de la séparation des styles (*stiltrennung*)¹².

Ces thèmes corporels sont multiples, mais clairement définis : la sexualité en premier lieu, et notamment ses aspects pervers¹³, l'alimentation et les fonctions de l'organisme qui y sont associées, la maladie et la dégénérescence physique, la laideur. Dans cette gerbe de thèmes, la nourriture n'est pas marginale ; Auerbach choisit

¹⁰ L'article d'Auerbach sur Baudelaire a eu plusieurs éditions presque simultanées en plusieurs langues : « The Aesthetic Dignity of the *Fleurs du Mal* », *The Hopkins Review*, IV, Baltimore, Fall 1950, p. 29-45 ; « La dignità estetica delle *Fleurs du Mal* », *Inventario*, III, n° 2, Firenze, été 1950, p. 121-133 ; « Baudelaires *Fleurs du mal* und das Erhabene », dans *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Francke, 1951. Sa traduction française s'est fait attendre plus d'un demi-siècle ; nous la devons enfin à Robert Kahn : « *Les Fleurs du Mal* et le sublime », *Po&sie*, n° 124, avril 2008, p. 60-74.

¹¹ Erich Auerbach, « *Les Fleurs du Mal* et le sublime », art. cit., p. 63.

¹² L'article d'Auerbach a été assez peu commenté par les spécialistes de Baudelaire, notamment en France. On remarque néanmoins deux articles excellents : Daniele Giglioli, « Realismo estremo : Auerbach e Baudelaire », in *Mimesis 1946-2016. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach*, Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016, sous la direction de R. Colombo, F. Francucci, M. Quinto, Pavia University Press, 2017, p. 41-52 ; Luca Pietromarchi, « Spitzer contra Auerbach : a proposito di *Spleen IV* », in *Leo Spitzer : lo stile e il metodo : atti del XXXVI Convegno interuniversitario, Bressanone-Innsbruck, 10-13 luglio 2008*, sous la direction d'I. Paccagnella et E. Gregori, *Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano*, n° 24, 2010, p. 519-527. En revanche, la question du comique dans l'œuvre de Baudelaire est au centre de plusieurs livres importants : Michèle Hannoosh, *Baudelaire and Caricature: from the Comic to the Art of Modernity*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992 ; Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems, the Practice and Politics of Irony*, Oxford, Oxford University Press, 1999 ; Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses de l'université de Rennes, 2007.

¹³ « Le corporel-sexuel en soi appartient d'après la tradition au style léger. Et le pervers ou l'abyssal de la sexualité ne se retrouve pratiquement nulle part dans la poésie ancienne, à aucun niveau de style. Or c'est ce qui domine chez Baudelaire. », Erich Auerbach, art. cit., p. 66.

d'ouvrir son article par le commentaire d'un vers qui y fait indirectement référence, le premier vers de *Spleen* : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ».

Quel genre de couvercle sert ici de comparant au ciel, et, à travers le ciel, à l'ennui ? Auerbach s'est posé la question, et il a répondu en rapprochant ce couvercle d'un autre, qui donne le titre à un autre poème des *Fleurs du Mal* et qui ne cache pas son emploi culinaire : « Le Ciel ! Couvercle noir de la grande marmite / Où bout l'imperceptible et vaste humanité ». Il s'agirait donc bien d'une affaire de cuisine, et la condition humaine si noirement décrite par Baudelaire aurait quelque chose du ridicule qui s'attache toujours, dans la littérature, aux manipulations nécessaires à la préparation de ce qui nourrit le corps des humains. La marmite et son couvercle pourraient donc évoquer à la fois le terrible châtement que certains damnés subissent dans des représentations de l'Enfer au Moyen Age, et les banals ustensiles dont était dotée toute cuisine bourgeoise ou populaire. Du plus grave au plus léger, du plus tragique au plus comique.

En effet, rapprocher le ciel, même un ciel maussade, d'un couvercle de casserole, c'est accomplir un geste qui n'est pas anodin dans l'histoire des formes et des thèmes poétiques. Auerbach inscrit sa lecture de Baudelaire dans le cadre problématique qu'il avait défini avec *Mimésis*. En 1946, il n'avait cité le poète qu'en passant, et on dirait que quelques années plus tard il a voulu ajouter une sorte de chapitre externe à son œuvre capitale, en revenant sur *Les Fleurs du Mal* et sur leur importance dans le devenir du langage poétique moderne. Il fait observer comment Baudelaire associe un « sublime effroyable » à un « haut style » traditionnel. Après avoir commenté *Spleen*, il donne une série d'exemples où se produit une « rupture de style ». Ces ruptures peuvent être dues au brusque passage d'une image haute à une basse, c'est-à-dire représentant un objet socialement valorisé ou dévalorisé ; mais aussi au traitement d'un objet bas par un style haut : « un mélange du bas et méprisable avec le sublime, une potentialisation de l'affreux réaliste pour le

symbolique¹⁴ ». L'alchimie par laquelle la « fumée du bouilli » à la table d'Emma et Charles Bovary se transformait en une très sérieuse situation romanesque se retrouve donc chez le poète Baudelaire ; mais en quoi est-elle différente de son analogue ? Elle ne s'oriente pas vers le sérieux réaliste, mais vers le sublime poétique, nous dit Auerbach. Cette orientation vers le haut (dans plusieurs échelles de valeurs, dont celle que les poétiques traditionnelles ont établie entre genres littéraires) fait en sorte que les thématiques basses ainsi relevées rencontrent la question de l'allégorie. Deux axes d'analyse se dégagent alors : le contraste entre haut style et indignité de l'objet, l'opposition entre symbolisme et réalisme des images.

C'est comme si la matière basse, une fois sortie du ghetto comique dans laquelle on l'avait enfermée, se trouvait au carrefour entre plusieurs chemins : le sérieux réaliste romanesque, le sublime poétique lyrique, le symbolique ou allégorique.

Si nous prenons l'image de la marmite, nous voyons facilement comment elle se prête à paraître dans une cuisine populaire ou bourgeoise, entourée d'autres ustensiles et d'actives maritornes, aussi bien qu'à surgir inopinément dans une métaphore hardie, choquante, dans le contexte d'une discussion morale, métaphysique, etc. Dans ce dernier cas, il est probable qu'elle soit tirée du côté d'une allégorie (le chaudron infernal) qui d'une part la déréalise (elle représente autre chose, le châtement spirituel infligé aux damnés) et d'autre part maintient sa violente réalité sensorielle (elle suscite la peur, l'horreur).

La métaphorisation, l'allégorisation n'interviennent pas nécessairement, quand un thème bas est soulevé par le style poétique. Elles sont moins fréquentes par exemple dans le cas des thématiques sexuelles, qui atteignent le sublime par l'abyssal. Les thèmes de l'alimentation sont encore plus fortement alourdis que les thèmes sexuels par le poids de la tradition comique, c'est pourquoi d'une part ils ont besoin de l'allégorie pour se soulever, d'autre part leur remontée dans l'échelle des valeurs a quelque chose de précaire, de

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

fragile. En effet, lorsqu'un objet de ce dernier genre est susceptible d'être sublimé, nous avons souvent l'impression que cette sublimation est réversible.

Encens et friture

Des exemples pris aux poèmes en prose peuvent nous aider à comprendre. Dans *Le Spleen de Paris*, la thématique alimentaire est bien plus présente que dans *Les Fleurs du Mal*, on la rencontre dans une bonne quinzaine de poèmes, sur les cinquante qui composent le recueil. Je les passerai rapidement en revue.

On peut considérer que la première occurrence d'un thème alimentaire est constituée par le « paquet d'excréments » que le poète fait flairer à son « cher toutou » dans « Le chien et le flacon ». Au plus bas de l'échelle des thèmes liés à la nourriture, les excréments sont un thème comique par excellence. Ici, ils rentrent dans la mise en scène d'une farce, et ne sortent de la lourde plaisanterie que par la possibilité d'interpréter l'anecdote comme on interprète une parabole évangélique. L'allégorie est explicitée à la clausule du poème.

Dans « La femme sauvage et la petite-maîtresse », qui s'ouvre avec l'image des « croûtes de pain » ramassées par de vieilles mendiants, la *voracité* est au centre d'une complexe comparaison entre la femme civilisée et la femme primitive, animale. Ainsi apparaissent « les lapins vivants et les volailles piaillantes » que la seconde « déchire », et dont « les boyaux dévidés restent un instant accrochés aux dents de la bête féroce, de la femme ». Ces détails rentrent dans le cadre d'une violence extrême entre les sexes, mettant en lumière les limites inférieures de l'humain : on ne sait si l'on doit en rire, en prenant le couple sauvage comme une figure abaissée du couple formé par le poète et sa petite-maîtresse, ou bien prendre au sérieux ces brutes comme des parangons de toute humanité.

Dans la phrase « Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête » du « Vieux saltimbanque », le mouvement de bascule est bien plus

accentué, et plus évidemment symétrique. Faut-il rire d'un milieu où le seul parfum connu est l'odeur épaisse de la friture, ou bien comprendre que cette odeur vulgaire a dans ce monde la même fonction qu'un parfum dans les milieux élevés ? La friture entraîne-t-elle l'encens vers le bas ou bien l'encens élève-t-il la friture vers le haut ? Il n'est pas imprudent de pencher vers la seconde hypothèse : l'élévation domine la première partie du poème, avant que la parabole du vieux saltimbanque, image du poète, ne soit mise en place. Et nous jetons sur le « peuple en vacances » un regard qui suit spontanément la dynamique envisagée par Auerbach. L'odeur de friture *est* « l'encens de cette fête » ; la voie opposée serait que le seul parfum de cette fête *ne soit que* la mauvaise odeur de friture.

La même alternative se présente avec le couple pain/gâteau, dans « Le Gâteau ». « Et je l'entendis soupirer, d'une voix basse et rauque, le mot : *gâteau* ! Je ne pus m'empêcher de rire en entendant l'appellation dont il voulait bien honorer mon pain presque blanc, et j'en coupai pour lui une belle tranche que je lui offris. » Mais ici la voie du comique est celle qui nous invite plus fortement : ce pain qui aux yeux du poète est de médiocre qualité devient dans le regard du pauvre une friandise succulente : décalage entre ce qu'il imagine et la réalité, erreur de l'ignorance... avant qu'encore une fois la parabole ne vienne donner du sens au morceau de pain dans la lutte fratricide. Mais *in extremis* le poète peut un instant, tout attristé qu'il est par le spectacle de l'égoïsme, se dire que le monde « où le pain s'appelle du *gâteau* » est « un pays superbe » ! Comment entendre ce dernier adjectif ? Comble de l'ironie ou ennoblissement secret du pays des enfants qui se battent ?

Dans « Un hémisphère dans une chevelure », au verbe *manger* est attribué un complément d'objet direct bien immatériel : « Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs. » Je ne sais si techniquement on peut parler de *zeugma*, mais ici le verbe exprimant une action matérielle, et renchérissant sur

mordre et sur *mordiller* qui le précèdent, s'applique à une nourriture spirituelle, alors que dans le zeugma à effet comique nous avons d'habitude l'inverse : un verbe qui s'applique d'abord à un objet spirituel, puis à un objet matériel, en produisant un effet de chute. Voilà le renversement qui paraît à Auerbach si déterminant dans la physionomie de l'univers poétique de Baudelaire.

Le chemin ascendant est également emprunté par la nourriture et les ustensiles de cuisine dans « L'invitation au voyage » : dans le tableau resplendissant du pays de Cocagne on remarque que « la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois », que les soleils couchants colorent entre autres « la salle à manger », et surtout que « tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine ». À trois reprises les lieux, les instruments et les produits de la cuisine apparaissent, et l'inflexion comique qu'ils pourraient apporter à l'univers évoqué est neutralisée par un flux valorisant. Et cela se conclut par la comparaison à double entente entre un objet matériel et un objet spirituel partageant les trois qualités de la richesse, de la propreté, de la luisance.

Nettement plus comique, le poulet jeté à la tête du maître d'hôtel dans « Le crépuscule du soir » par l'ami du poète : il a soulevé son ire parce qu'à la faveur du crépuscule l'ami croyait voir en lui « je ne sais quel insultant hiéroglyphe ». La comicité du geste est indiscutablement accrue par l'incongruité du projectile. Au beau milieu de la folie – rien de plus sérieux – s'élançait un objet mangeable, dans lequel le fou voit un hiéroglyphe, c'est-à-dire qu'il lit on ne sait quel message chiffré dans quelque chose qui ne signifie rien. Erreur ridicule, certes, mais également mise en abyme de l'allégorisation des choses basses, qui finit par gêner « les choses les plus succulentes ».

Dans « Les projets », la nourriture apparaît fugacement au troisième domicile rêvé par le poète : après le palais et après la case en bois dans un merveilleux paysage exotique, nous avons « l'auberge proprette », « la première auberge venue », où la faïence

remplace la porcelaine idéale, le souper n'est que « passable » et le vin « rude ». Faut-il sourire de cet accommodement, ou bien le considérer comme le choix de la sagesse ?

Bien plus succulent nous apparaît le ragoût de « La Belle Dorothée » : « la marmite de fer, où cuit un ragoût de crabes au riz et au safran, lui envoie, du fond de la cour, ses parfums excitants. » Ces effluves répondent aux mets riches et gras de « L'invitation au voyage » : une nourriture qui semble entièrement cohérente avec tout ce qui se recueille autour d'elle, mais qui intervient néanmoins juste après la consonance entre la rêverie de Dorothée et le bruit que fait la mer sur la plage. De la mer on tombe dans la marmite, comme du ciel sur la terre. Mais ce détail culinaire est si strictement enserré dans le tableau d'une indifférente beauté, puis, en conclusion, dans la brutale réalité de l'esclavage, que ses potentialités comiques en sont anéanties.

Le décalage comique revient au contraire dans un détail du poème « Les yeux des pauvres » : sur les murs du café étincelant, on voit défiler la représentation de personnages historiques et mythologiques, pour ensuite dériver sans solution de continuité vers des images mixtes, où le personnel du café présente les mets aux clients : « les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier, les Hébé et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées ; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie. » Pâtés, gibier, bavaroises, glaces nous font tomber de la rêverie amoureuse dans les basses exigences de l'estomac, avant que l'intervention des trois pauvres ne repousse ces besoins vers le sérieux qu'appelle la compassion.

De même, dans « La Corde », la goinfrerie (« goût immodéré pour le sucre et les liqueurs » qui pousse l'enfant au « larcin », comme un quelconque Arlequin) nous met sur la fausse piste d'une légèreté anecdotique, qui sera démentie par l'issue tragique du récit. Le comique sera stoppé net et rencontrera sa limite dans le sentiment de compassion du peintre narrateur.

On évoquera en passant le « de vin, de poésie ou de vertu » du poème « Enivrez-vous », qui permet soit l'assimilation du spirituel au physique, soit la justification du physique par le spirituel. Et on remarquera l'analogie avec le poème suivant, « Déjà », qui se joue sur l'alternative entre la mer et la terre. Les passagers gémissent et grognent : « Quand pourrons-nous manger de la viande qui ne soit pas salée comme l'élément infâme qui nous porte ? Quand pourrons-nous digérer dans un fauteuil immobile ? » Ces désirs qu'on peut qualifier de *terre-à-terre* attachent ceux qui les éprouvent à leurs corps besogneux, alors que le protagoniste du poème s'en détache par la souffrance spirituelle que lui impose l'abandon de la mer. Mais le dernier paragraphe nous empêche encore de dénigrer les valeurs de la terre à la faveur de celles de la mer.

Dans « Portraits de maîtresses », la goinfrerie touche à son comble. Le troisième homme qui participe à la « causerie sur le sujet des femmes » raconte l'histoire de la maîtresse « monstre polyphage », du « *phénomène* vivant » qui se donnait en spectacle dans les restaurants : « Elle mangeait, mâchait, broyait, dévorait, engloutissait, mais avec l'air le plus léger et le plus insouciant du monde. Elle m'a tenu ainsi longtemps en extase. Elle avait une manière douce, rêveuse, anglaise et romanesque de dire : “J'ai faim !” » L'amant de cette femme prodigieuse explique lui-même que son récit veut nous avertir du « comique dans l'amour, et d'un comique qui n'exclut pas l'admiration ». L'exclusion réciproque de ces éléments, amour et admiration d'une part, thème alimentaire d'autre part, est précisément ce qui fait problème : le mélange poétique des appétits qui s'excluent arrive-t-il à les rendre compatibles ?

Ce mélange revient dans « La Soupe et les nuages », où l'on tombe brusquement du ciel dans la soupe, par un effet de surprise qui est tout comique. Le « coup de poing » de la bien-aimée interrompt le mouvement d'élévation vers les « mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs », pour les remplacer par la voix rauque, hystérique, « enrouée par l'eau-de-vie », et par la nécessité de

manger la soupe. Les paroles de la maîtresse insultent le poète, « sacré bougre », et du rêveur devant « les merveilleuses constructions de l'impalpable » elles font un « marchand de nuages ». Ce dernier mot peut être pris comme une vérité sur la condition du poète, mais ne renverse pas la structure comique du poème. En revanche, le tableautin idyllique réunissant les amants autour d'un simple repas serait susceptible de bien de développements et de lectures ; on peut penser aux hypothèses que fait Baudelaire au sujet du tableau *Amour et Gibelotte* dans le *Salon de 1859*¹⁵.

La nourriture fait deux brèves apparitions dans « Assommons les pauvres ! », là où « le goût passionné des mauvaises lectures » engendre « une grande soif », et où le « sexagénaire affaibli » est battu « avec l'énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteak. » La violence du geste est assortie à celle de ce propos, qui assimile la chair à la viande, animalise l'homme ou encore plus le réifie.

« Les Bons Chiens » clôt le recueil par une complexe construction autour du comique. Le poète déclare vouloir parler des animaux non pas à la manière sérieuse de Buffon, mais à celle de Sterne, le *farceur*. Mais le regard qu'il porte sur eux est assimilé à celui du pauvre, le seul humain qui éprouve un sentiment fraternel à l'égard des « chiens crottés », des représentants de la classe inférieure dans la race canine. Le mot « Je chante le chien crotté » porte à son comble la rencontre entre le style haut et la matière basse, et nous laisse devant le dilemme entre la lecture comique (le bas détruit le haut) et la lecture sérieuse ou poétique (le haut relève le bas). L'évocation de l'Arétin, poète *divin* de la débauche, met une autre puce à l'oreille du lecteur. Les chiens pauvres ont déjà reçu l'éloge de leur intelligence et le don d'une juste affection quand la nourriture entre en scène, dans la description des chiens de saltimbanques :

¹⁵ « *Amour et Gibelotte !* Comme la curiosité se trouve tout de suite en *appétit*, n'est-ce pas ? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour et l'idée d'un lapin dépouillé et arrangé en ragoût. » Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », t. II, 1976, p. 614.

habillés somptueusement ou grotesquement, ils « surveillent, avec une attention de sorciers, *l'œuvre sans nom* qui mitonne sur le poêle allumé, et au centre de laquelle une longue cuiller se dresse, plantée comme un de ces mâts aériens qui annoncent que la maçonnerie est achevée. » Encore une marmite ! Elle contient la juste récompense du travail de ces humbles comédiens, mais elle fait allusion aux sorcières de Macbeth et à leur effrayant mélange de morceaux de corps humains, ici rapproché au plus modeste des pots-bouilles. Les chiens ont le droit à ce « peu de sensualité », puisqu'ils doivent « affronter tout le jour l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse part et mange à lui seul plus de soupe que quatre comédiens. » Dans ce poème tout est bas, mangeurs et mangeailles, mais la sympathie s'oppose au rire d'abord, puis se justifie et s'élargit dans la comparaison implicite entre le destin des chiens et la condition des poètes.

Ce rapide passage en revue du thème alimentaire dans *Le Spleen de Paris* visait à mettre en lumière la duplicité de la position de Baudelaire en ce qui concerne le comique. Bien plus présents que dans *Les Fleurs du Mal*, les thèmes de la nourriture, de la digestion, de la faim, de la goinfrerie offrent une résistance au lyrique encore plus forte que les thèmes sexuels, pour lesquels était possible l'assimilation aux thèmes amoureux. Dans les poèmes en prose se joue très clairement une confrontation conflictuelle entre comique d'une part, sérieux, poétique, allégorique d'autre part.

Baudelaire participe en protagoniste à la tendance à traiter de manière sérieuse les thématiques basses, traditionnellement confinées dans les genres comiques, tendance qu'Auerbach considère comme la destruction de la *Stiltrennung*. L'opération est complexe et apparemment contradictoire : l'étude du thème alimentaire montre deux aspects. La négation du comique passe par son évocation, parfois une évocation outrée, qui d'une certaine façon le relance. En s'emparant de certains objets couverts de poussière comique, Baudelaire ne peut les en débarrasser qu'en les secouant fortement, et en nous jetant cette poussière aux yeux.

Le lecteur voit ce geste de renouvellement, et vit simultanément l'expérience de la distanciation comique et de l'identification sérieuse, compassionnelle, voire tragique. Baudelaire alterne les revirements brusques et les moments où l'ambiguïté s'installe. Parfois il crée les chocs, parfois il fait traîner la duplicité. Il oriente la lecture vers une contextualisation sociale qui mène au sérieux, vers une compassion partagée ou vers une lucidité cynique, vers l'affectivité lyrique ou vers une allégorisation qui déréalise et situe tout en haut de l'échelle des valeurs.

En plaçant Baudelaire au carrefour où les styles et les matières se croisent, Auerbach soulève à sa manière la vieille question du réalisme de Baudelaire. Comme les réalistes, Baudelaire prend au sérieux la matière comique. Mais qu'est-ce qui le sépare, malgré tout, des réalistes ? sans aucun doute, l'allégorie. La seule fois où Auerbach applique le schéma historique de *Mimésis* à un poète lyrique, il insiste sur l'opération de symbolisation ou d'allégorisation accomplie par Baudelaire, qui soulève la matière basse par un effort de style aboutissant précisément à une modalité de signification symbolique. Cela donne à Baudelaire une place singulière et le fait en même temps l'initiateur d'une orientation nouvelle de la poésie.