

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

MILANO

Dottorato di ricerca in

SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERARIE

Ciclo XXIV S.S.D. : L-LIN/03

LA PÉRIPHRASE

ENTRE RHÉTORIQUE ET STYLISTIQUE :

L'EXEMPLE DE CHARLES BAUDELAIRE

Coordinatore : Ch.mo Prof. Serena Vitale

Tesi di Dottorato di : Federica LOCATELLI

Matricola : 3709960

Anno Accademico 2010-2011

Table des matières

Table des matières	i
Introduction	1
1 Charles Baudelaire et le langage symboliste	15
1.1 Charles Baudelaire : précurseur ou fondateur du Symbolisme français ?	17
1.2 Charles Baudelaire et le rêve d'un langage propre	31
1.2.1 Le langage, une sorcellerie évocatoire	39
1.2.2 Le langage, l'éclosion de l'originalité	48
1.3 Les rhétoriques réclamées par l'être spirituel	55
1.3.1 La rhétorique apprise	58
1.3.2 La rhétorique profonde	71
2 L'Instrument poétique de la périphrase	87
2.1 Pourquoi choisir la périphrase ?	89

2.1.1	La périphrase : entre stylistique et herméneutique . . .	89
2.1.2	La périphrase comme instrument de manipulation lan- gagière	95
2.1.2.1	La périphrase : entre <i>necessitas</i> et <i>ornatus</i> .	98
2.1.3	La périphrase comme instrument propre à la poésie de Charles Baudelaire	101
2.2	Pour une définition de la périphrase	108
3	La périphrase des <i>Fleurs du Mal</i>	137
3.1	La périphrase et l' <i>Albatros</i>	143
3.2	La périphrase et <i>Bénédictio</i>	162
3.3	La périphrase et <i>Élévation</i>	187
4	La périphrase et les noms propres	197
4.1	La justesse du nom propre	198
4.2	Qu'est-ce qu'un nom propre ?	203
4.2.1	Du nom propre à la description définie	212
4.3	La valeur du nom dans les <i>Fleurs du Mal</i>	221
4.4	La valeur du nom propre dans les <i>Fleurs du Mal</i>	230
4.5	Les noms propres des personnages littéraires	243
4.5.1	Le nom de Don Juan dans les <i>Fleurs du Mal</i>	245
4.5.2	Le nom de Faust dans les <i>Fleurs du Mal</i>	257

4.5.2.1	À propos du nom de Faust et de l'intertextualité	268
4.5.2.2	À propos du nom de Faust et des variantes éditoriales	283
4.6	Les noms propres de la religion chrétienne	290
4.6.1	Les noms propres et l'éros sacré	295
4.6.1.1	À propos de <i>À une Madone</i>	299
4.6.1.2	À propos de <i>Que diras-tu ce soir</i>	313
4.6.2	La <i>Révolte</i> contre les noms propres	318
4.6.2.1	À propos du <i>Renierement de saint Pierre</i>	327
4.6.2.2	À propos d' <i>Abel et Caïn</i>	334
4.6.2.3	À propos des <i>Litanies de Satan</i>	341
4.6.3	De la dénomination à l'acte de nomination poétique	365
5	L'Infini temporel	373
5.1	Les deux Infinis et la périphrase	374
5.2	L'Infini temporel ou l'éternel	377
5.3	Le Temps chronologique	380
5.3.0.1	Le Temps de l' <i>Horloge</i>	382
5.3.0.2	Le Temps ou <i>Les Sept Vieillards</i>	385

5.3.0.3	Le Temps de l' <i>Ennemi</i> , du <i>Voyage</i> et du <i>Portrait</i>	396
5.3.0.4	Le Temps du <i>Rêve parisien</i>	400
5.3.0.5	La suspension du Temps chronologique . . .	404
5.3.1	L'Anté-temps	409
5.3.2	Le Contre-temps ou le Temps de la Poésie	417
5.3.2.1	Le Temps de l' <i>Harmonie du Soir</i>	422
5.3.2.2	L'éternité du Temps poétique	429
6	L'Infini spatial	437
6.1	Définir l'espace	438
6.1.1	La tentative philosophique : l'espace psychologique .	441
6.1.2	La tentative poétique : l'Infini dans le fini	446
6.2	Définir l'espace dans les <i>Fleurs du Mal</i>	470
6.2.1	La ville ou la périphrase de l'Infini	482
6.2.2	La mer ou la périphrase de l'Infini	496
6.2.3	Le "gouffre" de la périphrase	512
6.2.3.1	Le gouffre terrestre	529
6.2.3.2	Le gouffre infernal	532
6.2.3.3	Le gouffre céleste	547

6.2.4	La périphrase, ou la tentative de rejoindre le lieu de l'Idéal	561
	Conclusion	573
	Annexes	590
1.	La Synonymie	592
1.1	Les signes mono-verbaux et les synthèmes	595
1.2	Les périphrases	595
2.	Baudelaire, Rimbaud et Gautier et le langage	600
2.1	Les aspects linguistiques du texte poétique	604
2.2	Le lexique baudelairien	614
3.	Les noms propres dans les <i>Fleurs du Mal</i>	619
4.	Microlectures des poèmes des <i>Fleurs du Mal</i>	633
	Bibliographie	639

Introduction

Une fois encore, une étude critique sur Charles Baudelaire, l'un des poètes les plus lus, les plus critiqués, le plus analysés : après tant de commentaires, que dire encore sur ses *Fleurs du Mal*? Nous croyons que les exégètes illustres qui se sont dédiés à la poétique baudelairienne ont déjà mis en lumière tout ce qui a permis à ses recueils poétiques de devenir, au cours des années, des chefs-d'œuvre éternels. Cependant - et c'est la raison pour laquelle l'étude présente a été développée - il existe encore des voies à parcourir dans le terrain de la critique : ces voies concernent le niveau linguistique et le niveau stylistique qui ont été trop souvent parcourus, pour ainsi dire, sur la pointe des pieds. Il suffit d'un bref coup d'œil à l'état présent des études baudelairiennes¹, recensé par Claude Pichois, pour se rendre compte qu'un nombre incroyable de volumes et articles ont proliférés. Toutefois, comme il le note,

[...] de tous les domaines baudelairiens, celui qui a été le plus négligé est, sans doute aucun, l'étude de la langue même que le poète avait à sa disposition et du style, ou des styles, qu'il a su créer.²

Claude Pichois remarque aussi que, dans ces rares études, il s'agit très souvent d'une application stricte et méticuleuse d'une méthode (structura-

1. C. PICHOS, « Esquisse d'un état présent des études baudelairiennes », *L'information littéraire*, 1, 1958, p. 17. Voir aussi du même auteur, « Pour une prospective Beaudelairienne », *Études littéraires*, 1, 1968, p. 125-128.

2. C. PICHOS, R. KOPP, *Les Années Baudelaire. Études baudelairiennes, I*, Neuchâtel, La Baconnière, 1969, p. 161.

liste, par exemple, si l'on pense aux travaux de Roman Jakobson ou de Michael Riffaterre) et qu'on a rarement cherché à concevoir les ressources stylistiques comme des perspectives d'analyse éclairantes, alors qu'elles peuvent représenter pour le poète la dimension où se réalise l'épiphanie de la vision artistique. Considérant, pour cette raison, le langage comme la voie royale pour entrer dans la compréhension de la poétique baudelairienne, nous voudrions chercher, dans la périphrase, l'une des figures les plus caractéristiques de son style, la clé fournie par l'écrivain pour ouvrir toute grande la porte de son mystère.

Une fois le seuil de l'œuvre poétique franchi, nous exploiterons différentes ressources épistémologiques : en effet, comme l'a montré Charles Baudelaire lui-même, dans son travail de critique d'art et de littérature, aucune possibilité ne doit être négligée face à la complexité d'une création artistique. Ne trouvant aucune raison valable pour écarter *a priori* quelque instrument critique que ce soit, nous voudrions commencer notre étude par le recours à l'histoire littéraire et utiliser, par la suite, les possibilités de l'investigation philologique, ainsi que les ressources fournies par la philosophie ou par la discipline stylistique, comme l'a fait d'ailleurs le Baudelaire essayiste. Nous commencerons donc notre étude en resituant d'un point de vue historique la poétique baudelairienne, ainsi que la présence de la figure périphrastique à l'intérieur des exigences expressives du mouvement

symboliste. En soulignant la volonté de pousser le langage poétique vers ses limites et en exploitant les ressources fournies par la recherche linguistique moderne, nous fournirons avec la plus grande exactitude scientifique possible (s'agissant d'une figure créée par l'originalité poétique), une définition stylistique du trope. Cela fait, nous nous éloignerons des certitudes, pour rencontrer l'aporie, le questionnement, le doute, pour enquêter sur le rapport insatisfaisant entre l'individu-poète et l'instrument expressif. En interrogeant la réalité des textes, en puisant les arguments qu'ils conduisent à la surface, nous passerons du microcosme des poèmes dans leur individualité au macrocosme du recueil : nous nous placerons au milieu de l'ouvrage pour écouter la langue du poète, sa volonté de réussite communicative, le constat de son impuissance expressive et nous les observerons, ensuite, dans une forme visible et concrète, dans la figure périphrastique. Arrivée à ce point, ce qu'il nous sera permis de regarder, ce sera la manifestation d'une double épreuve : celle de la recherche du sens de la vie par un homme, celle du sens de l'écriture pour un poète, toutes deux vécues à la première personne. Nous chercherons ainsi à suivre le poète dans son chemin de recherche, à travers une analyse qui ne donnera pas de réponses définitives, mais qui sera, elle-même, une recherche, qui nous mettra à l'épreuve, nous

faisant trébucher « sur les mots comme sur les pavés »³.

Comme nous voudrions le montrer, la seule voie qui pourra éviter de faire violence à l'œuvre sera celle qui se méfiera des formules tranchées : au contraire, elle cherchera à ouvrir le plus d'horizons possible, en concevant chaque mot que le poète nous offre comme un petit fragment de la mosaïque qu'il a dessinée dans sa vie d'homme et d'artiste. Si l'écriture baudelairienne nous apparaît comme une recherche linguistique et poétique de ses propres conditions, il s'ensuit que la critique que nous lui dédions ne sera pas conçue comme une synthèse ambitieuse et fragile, mais, en s'inscrivant à l'articulation du linguistique et du littéraire, elle sera elle-même le récit d'une épreuve, de la tentative de s'approcher "périphrastiquement" de la parole poétique.

Un cas de synonymie : la périphrase rhétorique

Au cours de ses analyses les plus récentes, le spécialiste du Symbolisme français, Sergio Cigada, s'est dédié à l'étude du concept de "synonymie", focalisant l'attention sur la différence de fonctionnement de la relation sémantique entre "langue" et "parole" : dans les articles dédiés au sujet et dans les communications prononcées aux Colloques organisés sur la question

3. C. BAUDELAIRE, *Le Soleil, Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes, I*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 83, v. 7. Dorénavant *O.C. I*.

à Milan, à Paris et à Messine⁴, il a défini la synonymie comme le rapport de similarité sémantique obtenue par la médiation de deux signifiants divers et expliqué comment cette identité partielle de signification se réalise entre des signes mono-verbaux, tout comme entre des signes multi-verbaux. Parmi ces derniers, on inclut la périphrase, une structure syntagmatique produite librement pendant l'acte de parole, qui substitue une expression circonlocutive au terme monosémique avec une intention rhétorique spécifique. À cette occasion, Sergio Cigada, réfléchissant sur la question, a interrogé les raisons qui peuvent amener un poète à forger une expression détournée, au lieu de recourir au terme propre fourni par le code : au-delà des fonctions de bienséance, d'ornement du discours, d'*obscuritas* à tout prix, qui ont concouru à développer la mauvaise réputation de la figure périphrastique, existent d'autres intentions rhétoriques, souvent négligées, en faveur du recours au trope. Lors de la réception de son Prix Nobel, Saint-John Perse, l'un des poètes qui a trouvé dans la figure l'une des principales ressources de son style, déclare aux détracteurs de son obscurité expressive (née du remplacement du terme propre, voire simple, par une structure syntagmatique complexe) que cette obscurité

[...] ne tient pas à sa nature propre [...], mais à la nuit qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : *celle de l'âme elle-même et du*

4. Voir l'Annexe n. 1.

*mystère où baigne l'être humain*⁵.

Si l'on suit la réflexion de l'écrivain, la périphrase, qui a l'avantage de suggérer la vision de l'artiste grâce à une formule linguistique plus expressive que l'étiquetage du mot courant, semble participer au désir poétique d'explorer le "versant caché" de la réalité : le procédé substitutif s'avérerait ainsi soit parce que le mot exact pour exprimer "ce qui demeure caché" n'existe pas, soit parce que le mot qu'on lui attribue couramment est devenu comme une vieille pièce de monnaie dont l'usage a détruit le caractère précieux, soit parce que la distance entre l'idée à exprimer et le sujet pensant est trop profonde pour qu'une expression dite courante puisse en contenir la valeur. Les suggestions avancées par Sergio Cigada nous ont ainsi conduite à nous pencher, dans le travail présent, sur le poète qui, par excellence, s'est proposé de placer comme but ultime de sa poésie l'Inconnu - ce qu'il n'est pas donné à l'homme de connaître - et surtout, qui s'est donné pour mission de le traduire en langage poétique : Charles Baudelaire. À cette fin, nous croyons utile d'étudier la périphrase *de* Charles Baudelaire, et non pas *dans* l'œuvre de Charles Baudelaire, en plaçant notre étude au carrefour de deux disciplines, consciente du fait que nous toucherons au

5. SAINT-JOHN PERSE, *Discours proféré lors de l'attribution du Prix Nobel en Suède, 1960*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 445-446. Nous soulignons.

problème épineux de la légitimité épistémologique de l'application de l'analyse rhétorique et de l'analyse stylistique à la poétique. Chercher à dévoiler la vérité de l'œuvre d'un écrivain par la surface des mots qui la contiennent a souvent paru paradoxal, surtout aux esprits soupçonneux au regard de toute approche non exclusivement historico-littéraire. Cependant, il suffit de relire attentivement les réflexions critiques de Charles Baudelaire pour comprendre que "les rhétoriques"⁶ - au pluriel, c'est-à-dire la totalité des instruments, des possibilités, des potentialités inscrites au sein de la langue - ne sont pas considérées comme un obstacle à la révélation de la vérité artistique : au contraire, elles lui sont inhérentes. De plus, la justification de l'approche linguistique pour l'analyse poétique a été le fil rouge reliant les principaux représentants du mouvement symboliste, qui, de Charles Baudelaire jusqu'à Stéphane Mallarmé, ont tous recherché la vérité artistique par une nouvelle prise de conscience des possibilités de l'instrument expressif : après les réflexions baudelairiennes sur les pouvoirs magiques du mot poétique, réveillant aussi « l'aride grammaire »⁷, Arthur Rimbaud pose comme

6. « Je ne crains pas qu'on dise qu'il y a absurdité à supposer une même méthode appliquée par une foule d'individus différents. Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel ; et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai », C. BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes, II*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 626-627. Dorénavant *O.C. II*.

7. « La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme

présupposé fondamental de son activité herméneutique la volonté de « trouver une langue »⁸ ; de même, Stéphane Mallarmé, à en croire Paul Valéry, établit, comme présupposé de son élaboration théorique, que la poésie est entièrement une question de mots, que « ce n'est pas avec les idées mais avec les mots qu'on écrit de la poésie »⁹.

Étant donné que le langage, au sens propre, est le médium de la poésie, c'est bien dans son discours, dans sa matérialité verbale, que la vérité peut être découverte : ce n'est pas aux mots dans leur individualité que Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé se réfèrent, mais c'est à leur organisation, à leur disposition, à leur agencement qu'ils font allusion. En effet, s'il est vrai que la poésie est faite, avant tout, de mots¹⁰, il est encore plus vrai que la poésie est cette activité herméneutique qui se traduit dans la manière dont le poète fait coopérer les mots, crée les figures et bâtit la phrase¹¹, celle-ci à entendre d'un point de vue grammatical (la

un glapis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase », C. BAUDELAIRE, *Le Poème du haschisch*, O.C., I, p. 431.

8. A. RIMBAUD, *Lettre à Paul Demeny, mai 1871*, in *Œuvres complètes*, A. Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 346.

9. P. VALÉRY, in *Œuvres*, I, J. Hytier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1324.

10. « Un poème étant fait de mots, une démarche appropriée pour l'analyse est de partir de la surface et de l'évident, c'est-à-dire, entre autres, de la structure linguistique, en distinguant soigneusement, en un premier temps, les différents niveaux (mètres, rimes, syntaxe, etc.) en envisageant ensuite leur interaction [...] », N. RUWET, « Musique et vision chez Paul Verlaine », *Langue française*, 49, 1981, p. 92.

11. « Toute phrase doit être en soi un monument bien coordonné, l'ensemble de tous ces monuments formant la ville qui est le Livre », C. BAUDELAIRE, *L'esprit et le style de M. Villemain*, in *Œuvres complètes*, II, Op. cit., 1976, p. 197.

proposition), aussi bien que logique (l'élément de la pensée) :

Trop souvent on part de la notion de mot pour arriver à la notion de phrase, au lieu de partir de la phrase pour arriver à la notion de mot. Or on ne saurait définir la phrase à partir du mot, mais seulement le mot à partir de la phrase. Car la notion de phrase est logiquement antérieure à celle de mot.¹²

Suivant ces présupposés, nous voudrions, non pas nous arrêter sur le détail des termes eux-mêmes, mais plutôt réfléchir sur leur interaction¹³, en considérant le poème comme une architecture phrastique, coopérant au surgissement de la vision poétique. S'il est vrai que la périphrase, étant une construction syntagmatique, se réalise par l'agencement des termes divers afin d'aboutir à un mot "total", unique, ayant à voir avec le vers mallarméen¹⁴, nous croyons que l'analyse de ses réalisations, des effets qu'elle produit dans la rhétorique d'un poème, peut conduire à découvrir ce qui

12. L. TESNIÈRE, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959, p. 25.

13. Cf. « Il m'apparaît que, *en poésie* : 1. il n'y a pas de signe isolé qui, en soi, puisse être considéré comme propre à la langue poétique ou réalisant l'effet poétique [...]. 2. tout est dans la jonction. L'œuvre du poète consiste littéralement à assembler des mots en ensembles soumis à la mesure ; 3. le linguiste a donc à étudier : le principe de cette syntagmatique particulière ; les relations signifiantes ainsi obtenues », É. BENVENISTE, *Baudelaire*, C. Laplantine (éd.), Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 428.

14. « Le vers - constate Mallarmé - est une structure grâce à laquelle le son de chaque mot est associé au tout. Il résonne de quelque chose de plus que la valeur de chacune de ses parties [...]. Il s'ensuit - et c'est celle-ci la proposition profonde de Mallarmé - qui pourrait nous satisfaire, dans une manière qui n'est pas sonore mais poétique car le vers, étant un tout, comporte un sens et ce sens est peut-être, dans sa nouveauté par rapport au dire courant, analogue à la présence sonore du vers, elle-même renouvelée. Tout se passe comme si ce dernier, sens et son, formait un acte unique de dénomination du monde, ce que Mallarmé appelle le "mot nouveau" », Y. BONNEFOY, *Introduction à A. RIMBAUD, Poesie e prose*, D. Grange Fiori (éd.), Milano, Mondadori, 1975, p. 68.

demeure caché dans le langage baudelairien. Tout se passe comme si la périphrase n'était pas seulement une élaboration du travail poétique et linguistique, mais aussi la manifestation d'une emprise du poète sur le monde : le trope devient révélateur, sous la plume baudelairienne, d'une manière originale de regarder les choses de la vie, de sentir la réalité et de se sentir dans la réalité, d'une volonté indomptable de trouver la formule personnelle pour l'exprimer. Après les nécessités d'ornement du discours ou de bienséance, qui l'ont caractérisée dans son parcours historique, la périphrase apparaît, grâce à Charles Baudelaire, comme l'une de ces formes appropriées où l'idée poétique s'achève et se laisse appréhender. Marcel Proust écrit qu'un monde naît avec le style de chaque grand artiste¹⁵ : exprimant une certaine perspective du monde, une certaine vue de la condition humaine à travers certaines ressources stylistiques, il témoigne du fait que ce style et cette pensée ne sont que les éléments d'une fusion inaltérable¹⁶. Dans le style baudelairien, le mot, remis en situation de rapport avec d'autres grâce à la figure périphras-

15. « Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair [...]. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux », M. PROUST, *Le Côté de Guermantes, À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. II, p. 623.

16. C'est Charles Baudelaire lui-même qui le remarque, dans son essai sur Auguste Barbier (« L'idée et la forme sont deux êtres en un ») et dans celui dédié à Théophile Gautier (« L'idée et l'expression ne sont pas deux choses contradictoires »). Voir C. BAUDELAIRE, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, O.C., II*, p. 143, 152.

tique (comme des « pierreries qui s'allument de reflets réciproques »¹⁷), bénéficie du réseau sonore, sémantique et rhétorique du poème entier et dans celui-ci, il retrouve l'ambition proprement intellectuelle de connaître la chose nommée, d'exprimer la réalité du monde dans le langage : ainsi se manifeste « l'admirable, l'immortel, l'inévitable rapport entre la forme et la fonction »¹⁸.

D'ailleurs, qu'aurait pu faire d'autre un poète ayant un secret à délivrer, qui n'était qu'à lui, et disposant pour l'exprimer d'un langage courant devenu inexpressif, ne reflétant plus la chose nommée ? Le secret que Charles Baudelaire voulait nous livrer, sa vision de la réalité, ne pouvait pas être exprimée à travers les mots de tout le monde : comme un artisan savant, il a travaillé ces matériaux bruts pour créer son propre langage, souple, polysémique, quelquefois approximatif. La périphrase participe de ce langage dans la mesure où, au lieu de nommer ou de décrire, elle suggère, développe, évoque ce que l'étiquette fixe du mot "exacte" n'aurait pas pu contenir. Il ne s'agit pas d'une volonté délibérée de destruction du langage courant à tout prix ou d'une admission passive de son insuffisance¹⁹, mais d'un tra-

17. S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, in *Œuvres complètes, II*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 211.

18. C. BAUDELAIRE, *Exposition universelle de 1855*, in *O.C., II*, p. 577.

19. Cf. « Il est bien certain que le matériel linguistique dont le poète se sert est celui du dictionnaire. Sauf exception rare, tous les mots de Baudelaire et Mallarmé sont individuellement dans le dictionnaire. Il n'y a aucune forme verbale nouvelle, la recton des prépositions est la même, etc. Et cependant ce n'est pas la même langue. Pourquoi ? », É. BENVENISTE, *Baudelaire, Op. cit.*, p. 444.

vail patient de décomposition du mot courant et de l'idée qu'il contient arbitrairement, en vue de la restituer dans le "tout périphrastique" : une tentative nouvelle, personnelle et intime de l'exprimer, de l'observer et de le comprendre.

Pour expliquer son "alchimie du verbe", intimement liée à la sorcellerie évocatoire du mot baudelairien²⁰, Arthur Rimbaud écrit qu'il a écarté « du ciel l'azur, qui est du noir »²¹, ouvrant les frontières sémantique du mot "ciel" à l'accueil d'un sens nouveau, à l'épiphanie d'un ordre de vérité et de beauté découvertes par la forme poétique ; il y introduit une nouvelle présence, celle de sa propre sensibilité d'artiste, en nous offrant la plénitude de l'expression : « C'est la mer mêlée/ Au soleil », voire le mariage linguistique et poétique des éléments disjoints du réel dans un mot total, dans le "verbe" : « Elle est retrouvée. / Quoi ? L'éternité »²².

Nous posons ainsi, comme base de la présente étude, le rapport entre une figure stylistique, la périphrase, et l'herméneutique de la poésie baudelairienne, cet inexprimable, cet Inconnu, recherché insatiablement, qui ne pourra jamais être "dit", mais furtivement entrevu grâce aux mouvements sinueux du langage poétique. Notre ambition critique sera de montrer que

20. « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire », C. BAUDELAIRE, *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 117-118.

21. A. RIMBAUD, *Délires II. Alchimie du verbe*, in *Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 267.

22. *Ibid.*, v. 1-4, 21-24.

l'activité reformulative de la figure périphrastique ne doit pas être appréhendée comme une impertinence sémantique ou élocutive, mais plutôt comme le geste conscient du poète s'approchant de la vérité, comme un effort "poétique", la manifestation simultanée d'une façon d'être, d'un *ethos*, et d'une façon de dire, d'une *poiësis* :

S'il est vrai que la lumière est le langage [...] il est aussi vrai qu'elle se manifeste à l'intérieur des textes, elle se répand dans les mots, dans les syntagmes, dans les phrases, dans les images, dans les vers. Le mot n'est pas pourvu d'une expression pleine, il n'est pas un point fixe auquel faire référence, qui témoigne et fonde la tenue du réel. L'hésitation, conséquence de la conscience extrême que le poète possède du rapport entre le mot et la chose, entre la chose et l'image, entre la présence et le fait de la nommer, de la dire, faisant partie du sentir et du faire poétique, développe périphrases et sauts associatifs, quelquefois périlleux mais captivants, imbibés de l'amertume, de la douleur, de l'angoisse. Et dans cela réside, peut-être, le secret ultime de l'œuvre [de Charles Baudelaire].²³

23. M. BENEDETTI, *Introduzione a M. DEGUY, Arresti frequenti. Poesie scelte 1965-2006*, Luca Sossella Editore, Roma, 2007. Nous traduisons.

Chapitre 1

Charles Baudelaire et le langage

symboliste

Au début d'une étude visant à reconsidérer la figure rhétorique de la périphrase à travers l'usage innovateur qu'en fait Charles Baudelaire dans les *Fleurs du Mal*, il nous paraît indispensable d'esquisser rapidement le cadre de la période historique et culturelle dans laquelle se situent le poète et son œuvre. La définition particulière du langage et de la rhétorique, que l'on donne à son époque, dépend proprement d'une vision contextualisée de l'artiste et de son art, de l'individu et de la signification de l'écriture poétique : ces rapports seront plus profondément compris en admettant qu'il n'existe pas *une* Rhétorique, comme structure impérissable et inébranlable, mais *des* rhétoriques, envisageables seulement à partir des productions culturelles d'un contexte spécifique et défini. Suivant cette perspective, il semble approprié de traiter la figure périphrastique comme l'objet rhétorique de la dialectique entre le "caché" et le "montré", comme l'expression du noyau entre le poétique et le métaphysique, répondant à l'exigence mystique et cognitive spécifique de l'esthétique baudelairienne et, plus généralement, du mouvement symboliste : l'essentiel, pour l'individu déchu et souffrant d'un mal spleenétique, est de retrouver, dans un univers de correspondances voilées, la plénitude de l'harmonie brisée et de s'acheminer vers le rêve de celle-ci, à travers les tentatives d'approche qui lui sont permises. Les différentes figures périphrastiques, que nous retrouverons dans le recueil baudelairien, apparaissent comme les images de l'effort humain pour traduire l'Infini du

Sens dans le fini de la forme artistique et d'étendre les espaces de l'Indicible dans les possibilités fournies par l'expression poétique.

1.1 Charles Baudelaire : précurseur ou fondateur du Symbolisme français ?

« Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel »¹ écrit Jean Moréas dans son manifeste *Le Symbolisme*, publié dans *Le Figaro littéraire*, le dix-huit septembre 1886 : l'artiste y proclame la naissance d'une nouvelle école littéraire² composée de tous ces artistes qu'on pourrait « appeler plus justement des *symbolistes* », que des "décadents", parmi lesquels il cite Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Laurent Tailhade, Charles Vignier, Charles Morice. Cependant, un an avant l'annonce de la naissance du mouvement, en mai 1885, avaient paru *Les Délivrescences*³, une petite plaquette constituée de dix-huit poèmes satirisant

1. J. MORÉAS, « Un Manifeste littéraire : le Symbolisme », *Le Figaro littéraire*, 18 septembre 1886, cité par G. MICHAUD, *La Doctrine symboliste. Documents. Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 723-726.

2. Le *Manifeste* publié en 1886 est en réalité postérieur à une lettre de Moréas d'août 1885 (« Les Décadents », *Le XIX^e siècle*, 11 août 1885), dans laquelle ce dernier emploie, pour la première fois, la désignation de "symbolistes" : il est dirigé contre un article du journaliste Paul Bourde, dont il copie le titre, publié dans *Le Temps*.

3. Pour une étude approfondie de l'œuvre, nous faisons référence à N. RICHARD, *À l'aube du Symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961, p. 174-280 et à S. CIGADA, « *Les Délivrescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette*. Introduction », in *Études sur le Symbolisme*, Milano, Educatt, 2011, p. 43-62.

les mœurs littéraires du Symbolisme, amplifiée ensuite, au mois de juin, par la biographie de son auteur fictif, Adoré Floupette⁴, par Marius Tabora, « pharmacien de seconde classe ». Cette parodie du poète décadent et de sa production artistique témoigne d'un contact direct des deux véritables auteurs, Gabriel Vicaire et Henri Beauclair⁵, avec la tendance littéraire du Symbolisme⁶ : en effet, la connaissance des stylèmes⁷ et la fréquen-

4. Adoré Floupette se présente comme un poète décadent qui, en tant que parodiste, prend la parole pour défendre le recueil, mais il finit par se représenter comme le railleur et la victime en même temps : l'ajout ultérieur, concernant le récit de sa vie, écarte tout soupçon d'authenticité, et le transforme en une sorte de fantoche, soumis au fonctionnement rhétorique du texte. Gérard Genette note que le nom même du présumé poète décadent suffit à marquer l'intention de l'ouvrage : le contraste entre le faste artificiel du prénom ("Adoré", celui auquel on doit une adoration méritée) et la plaisanterie trop concrète du nom de famille ("Floupette", dans lequel le diminutif renvoie à la plus plate réalité) résume les traits biographiques que nous raconte son ami Tabora, dénigrant l'étrangeté recherchée de ses compositions poétiques. Voir G. GENETTE, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 146.

5. En réalité, les *Déliquescences* ont été écrites par Henri Beauclair (1860-1919) et Gabriel Vicaire (1848-1900), poètes et écrivains de l'époque, qui co-signent certains ouvrages sous le pseudonyme collectif d'Adoré Floupette. Ils sont tous deux habitués des cercles parnassiens et décadents de la fin du siècle, dans lesquels Jean Moréas relève la naissance du nouveau mouvement du Symbolisme.

6. L'œuvre se présente comme la parodie de la vie et de la production d'un poète "décadent", Adoré Floupette, et non pas d'un "symboliste". On pourrait nous objecter qu'il est impropre de parler alors des technicismes du Symbolisme, sortant ainsi de la dénomination de "Décadence" : en réalité, dans l'ensemble de la plaquette, les auteurs oscillent entre les deux termes, les utilisant parfois l'un pour l'autre. S'il est vrai qu'Adoré Floupette est qualifié de "décadent", il est aussi vrai que quand il cherche à résumer l'essence de la nouvelle poétique, il affirme : « Il reste le *Symbole* » ; dans la *Symphonie en vert mineur*, il déclare que « Le Symbole est venu » ou dans l'*Idylle symbolique*, inspiré de la *Prose pour des Esseintes*, observant le tableau du grand artiste Pancrace Buret, il avoue « sans doute, encore un symbole ». Voir H. BEAUCLAIR, G. VICAIRES, *Les Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tabora*, Milano, Cisalpina Goliardica, 1972, p. 50, 58. L'oscillation entre les deux dénominations n'est pas un trait caractéristique de cette plaquette parodique, mais elle appartient, plus généralement, au panorama culturel qui, en 1885, c'est-à-dire avant le *Manifeste* de Moréas, n'a pas encore formulé la dénomination de Symbolisme, même si le mouvement est déjà diffusé sous l'appellation plus générique de Décadence.

7. On définit le "stylème" comme une corrélation fonctionnelle entre deux éléments langagiers au moins, variables ou invariants selon les cas, de quelque ordre que ce soit : il s'agit, donc, de l'abstraction d'un caractérisème de littéarité. Une combinaison, sous

tation des œuvres littéraires apparaissent comme nécessaires à la réussite d'une satire du maniérisme et des technicismes symbolistes, bien plus qu'à l'élaboration d'un manifeste. *Les Délivrescences* font preuve de la diffusion d'une sensibilité poétique précise et marquée qui plonge ses racines dans les années de la production baudelairienne, c'est-à-dire bien avant la publication du *Manifeste littéraire : le Symbolisme* de Jean Moréas. Même si les réalisateurs de la parodie, inconscients de la réussite de leur travail, se montrent étonnés d'assister au succès extravagant de leur « bambochinnade sans prétention », comme ils le déclarent dans *La Vie moderne* du 12 septembre 1895, il apparaît que la parodie des *Délivrescences* n'est pas un simple pastiche provocateur : elle est saturée de sens, elle assure l'identité à ce qu'elle prend pour cible. La plaquette connaît, en effet, une diffusion remarquable, grâce au fait qu'elle réalise pleinement la tendance poétique de l'époque : hésitant entre l'hommage et la moquerie, elle rencontre à la fois le consensus et la critique des partisans amusés et des adversaires acharnés. Les indices du travestissement textuel contenus dans la plaquette sont multiples et, même si les pseudonymes plus ou moins antonymiques des deux grands initiateurs de la poésie de l'avenir, Bleucoton et Arsenal, ren-

forme d'algorithme, de stylèmes définit un style (comme ensemble d'instructions programmatiques) et la concaténation, également fixée, de stylèmes dans la matérialisation d'un tissu langagier donné définit un texte. Voir à ce propos G. MOLINIÉ, « Le style en sémiostylistique », in G. MOLINIÉ, P. CAHNÉ (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., 1994, p. 201-211.

voient précisément à Paul Verlaine (Vert-laine : Bleu-Coton) et à Stéphane Mallarmé (Arsenal : Mal-armé), les *Déliquescences* constituent une parodie collective, qui vise, plus généralement, le goût esthétique inauguré par les *Fleurs du Mal* baudelairiennes⁸ ; puisqu'il s'agit d'imiter une collectivité⁹, et non pas un individu-cible, il faut que le groupe soit homogène, qu'il ait une identité définie. Cette identité est bien la poétique symboliste que l'on peut parodier si l'on admet, premièrement, qu'elle existe et, deuxièmement, qu'elle possède des contours nets et des caractères stables, dérivés d'une tradition établie avant l'essai d'un travestissement textuel.

Quels sont-ils, ces indices textuels qui remontent aux principes poétiques du Symbolisme et qui nous permettent d'y découvrir le rôle fondateur de la théorisation baudelairienne ? L'intention satirique est déjà en elle-même l'un des traits essentiels de cette esthétique : il s'agit de l'humour de certains

8. Noël Richard conclut ses réflexions concernant les *Déliquescences* en affirmant que ce qui y est esquissé, c'est l'esthétique de la Décadence, laquelle « semble déjà une parfaite répétition générale du grandiose spectacle symboliste de demain », N. RICHARD, *À l'aube du Symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, *Op. cit.*, p. 268. Cependant, comme le remarque à bon droit Sergio Cigada, il serait erroné d'interpréter les *Déliquescences* comme une "œuvre prophétisant" des stylèmes métriques, rhétoriques, lexicaux et syntaxiques à venir (c'est-à-dire le Symbolisme). Il est plus raisonnable de concevoir la plaquette satirique comme un pastiche d'une tendance artistique déjà affirmée, et pour cela connue par des auteurs. Ce qui demeure problématique, c'est sa dénomination polymorphe en 1885, oscillant entre "Décadence" et "Symbolisme" mais se référant au même phénomène culturel, vu que l'on ne peut pasticher que l'existant.

9. L'intention de viser une collectivité, plutôt qu'un poète spécifique, est déclarée dans une lettre que Gabriel Vicaire adresse à Henri Beauclair, dans laquelle il écrit : « Il faudrait montrer chez Floupette l'affectation d'énervement, les prétentions au satanisme, voire au sadisme, la recherche de l'exquis dans le sale, le mépris de la bonne santé morale et littéraire, le mysticisme égrillard, le pathos, l'amour du néologisme, etc... Tout cela, si possible, par des exemples », cité dans N. RICHARD, *À l'aube du Symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, *Op. cit.*, p. 228.

poèmes de Jules Laforgue ou du rire sombre de Charles Baudelaire, de Paul Verlaine ou de Joris-Karl Huysmans, qui permet d'interroger et de s'interroger, de s'analyser en se tenant à distance de soi-même, voire d'une méthode heuristique, comme celle qui est décrite dans *L'Essence du Rire* baudelairienne. À côté de l'intention rhétorique, il y a, dans les *Déliquescences*, la mise en abîme des contenus thématiques du Symbolisme : l'opposition entre le naturel et l'artificiel, le goût du rêve, l'attention au visage pervers et morbide de la réalité, les effets du pouvoir de l'imagination sur l'esprit poétique ou le lien mystérieux entre l'amour charnel et l'amour spirituel, c'est-à-dire toutes les catégories thématiques à partir desquelles Charles Baudelaire, suivant Edgar Allan Poe, a extrait ses *Fleurs du Mal*. Finalement, les indices parodiques les plus intéressants concernent le renouvellement formel du mouvement symboliste qui, comme en témoigne sa diffusion par Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, possède déjà une existence individuelle comme paradigme poétique, avant les déclarations du *Manifeste* : de l'emploi des vers impairs, des majuscules à tout propos, de l'importance du niveau musical et phonologique des signifiants, nous remarquons le goût de la modalisation (*Scherzo*), suivant les détours circonlocutifs de Charles Baudelaire, l'emploi de la citation détournée dans la constitution des figures rhétoriques (*Sonnet libertin*), la fusion lexicale des champs sémantiques à signes opposés (par exemple l'emploi de l'oxymoron dans le poème *Andante*, qui

remonte précisément à l'*Alchimie du verbe*), fondant le langage de la sphère spirituelle avec les prosaïsmes et les allusions grivoises (*Les Décadents*), l'obscurité recherchée de l'imaginaire rhétorique (*Vers pour être conspué*), qui renvoie particulièrement à la poétique mallarméenne, et l'imaginaire floral exploité comme métaphore de la création des tropes (*Pour avoir péché*), qui fait bien certainement allusion aux *Fleurs du Mal* baudelairiennes, mais aussi à « l'absente de tous bouquets » de Stéphane Mallarmé. Enfin, ce qu'il y a de spécifique dans le grossissement des traits caractéristiques recherché par les *Déliquescences*, c'est l'attention poétique portée à l'axe syntagmatique qui se révèle avec l'exploitation de jeux syntaxiques capables d'investir les mots d'un sens nouveau : il s'agit de ce qui a été recherché avec ardeur par l'alchimie verbale de Stéphane Mallarmé et par la langue nouvelle d'Arthur Rimbaud, mais dont la première manifestation consciente remonte à Charles Baudelaire et aux manipulations rhétoriques et syntaxiques de sa prose poétique. Ce que les *Déliquescences* envisagent au centre de leur travestissement textuel, et qui fait qu'elles constituent un excellent document historique, c'est le problème linguistique, la réflexion sur le langage, le fil d'Ariane qui nous conduit de la sorcellerie évocatoire de Charles Baudelaire à la nouvelle langue rimbaldivienne jusqu'à la "Poésie pure" de Paul Valéry. Il s'agit de la postulation fondamentale de l'esthétique du Symbolisme, qui demande aux poètes du "Nouveau". Ce "Nouveau" consiste dans

la recherche d'un langage poétique propre, nouveau et adéquat à l'essence de la Poésie, aussi éloigné de l'art réaliste que d'un maniérisme exacerbé : un langage qui garantisse une perception "ultrasensible" et l'accès à une forme de vie intense, à un "surnaturalisme". Comme le déclarent les *Déliquescences*, s'appuyant sur les prémisses théoriques baudelairiennes, qui sont au cœur de notre étude,

[...] si nous sommes les Poètes, c'est que nous possédons le grand secret, nous rendons l'impossible, nous exprimons l'inexprimable.¹⁰

Exception faite du choix des structures formelles et de l'exploitation des possibilités métriques de ses poèmes - qui font de lui, formellement, un conservateur, comme Arthur Rimbaud le lui reproche dans *La Lettre du Voyant*¹¹ - Charles Baudelaire postule, une trentaine d'années avant *Les Déliquescentes* et le *Manifeste* de Jean Moréas, les prémisses de la tendance poétique de la modernité : ce qui manque à l'époque de la production baudelairienne, c'est la reconnaissance de l'appartenance à un tempérament artistique commun, c'est-à-dire à une façon nouvelle de sentir qui, pour notre

10. H. BEAUCLAIR, G. VICAIRES, *Les Déliquescentes. Poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora, Op. cit.*, p. 53.

11. « Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles », A. RIMBAUD, *Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871*, in *Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 348.

poète, signifie « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini »¹². Charles Baudelaire apparaît comme le fondateur inconscient d'une nouvelle esthétique à laquelle, même si elle s'est déjà affirmée de manière décisive dans les années précédentes, Jean Moréas ressent l'exigence d'offrir le titre de "Symbolisme" seulement en 1886 : son tort est peut-être d'avoir exploité un mot déjà lourd d'un passé qu'il ne peut jeter par-dessus bord, donnant naissance à une querelle largement débattue autour de la validité du substantif employé. La "mêlée symboliste", selon la célèbre formule d'Ernest Reynaud¹³, se rencontrait, en effet, jusque dans ses controverses, sur bien d'autres points que l'emploi des symboles, terme vague et polysémique suivant ses emplois historiques : l'effort du créateur du *Manifeste* a été critiqué par ces mêmes auteurs retenus comme faisant partie du mouvement¹⁴, ce

12. *Salon de 1846, O.C., II*, p. 421. S'il est vrai que Charles Baudelaire offre cette définition de l'art moderne à propos du Romantisme, il est aussi vrai que dans sa *Critique sur mes contemporains*, il prend nettement ses distances par rapport aux représentants de cette même tendance littéraire (voir par exemple *Victor Hugo*). Pour définir son idéal artistique, le poète préfère sortir du champ littéraire (où, exception faite pour Edgar Allan Poe, il semble chercher en vain) et tente de faire transparaître, à travers ses réflexions sur l'art figuratif d'Eugène Delacroix, sa position esthétique. Cet art nouveau, suggestif, intime et original manque chez Victor Hugo : dans ses poèmes, selon Charles Baudelaire, « il n'y a rien à deviner ; car il prend tant de plaisir à montrer son adresse, qu'il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère » ; en revanche, le peintre dans ses tableaux, que le poète définit comme des poèmes, « ouvre dans les siens de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse » : « d'où il arrive que celui-ci n'en prend que la peau, et que l'autre en arrache les entrailles », *Critique sur mes contemporains, O.C., II*, p. 431-432.

13. E. REYNAUD, *La Mêlée symboliste. Portraits et souvenirs*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918-22, v. III.

14. À cause des protestations de ces artistes définis par lui comme "symbolistes", Jean Moréas annonce la mort du mouvement le 14 septembre 1891, (avec une autre lettre-manifeste, toujours publiée dans *Le Figaro littéraire*) et la naissance d'une nouvelle école, l' "École romane" : « L'École romane française renoue la chaîne gallique rompue par le

qui nous montre bien l'impossibilité de définir le mouvement symboliste comme une école définie et encadrée se fondant sur la notion de symbole. Même si la révolte poétique du Symbolisme a constitué en France l'un des phénomènes culturels les plus conscients et les plus durables, ses manifestes et ses déclarations théorétiques n'ont jamais possédé une fermeté doctrinale semblable à celle du Surréalisme ou de l'Existentialisme. Grâce à cette absence de doctrine nettement formulée, le Symbolisme a gardé une variété et une indépendance d'interprétations (qui lui ont fourni une abondance de titres synonymiques pour le définir, oscillant entre "mouvement", "tendance", "culture", "goût", "école"), à l'intérieur d'une même conception de la poésie et de ses pouvoirs : s'il est vrai que le message poétique du Symbolisme a poursuivi ses finalités dans un voyage aux itinéraires multiples, il est tout de même possible d'en identifier la genèse et d'en délimiter les traits pertinents. C'est pour cette raison qu'en attribuant à Charles Baudelaire le rôle de fondateur du mouvement, nous entendons avec "Symbolisme" la diffusion et l'affirmation d'un message poétique, et non pas d'une doctrine : on devrait plus proprement parler de la recherche d'un Idéal artistique tacitement partagé à partir du renouvellement poétique apporté par les *Fleurs*

Romantisme et sa descendance parnassienne et symboliste. J'ai déjà expliqué ailleurs pourquoi je me sépare du symbolisme que j'ai un peu inventé. Le symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort. Il nous faut une poésie franche, vigoureuse et neuve », cité dans G. MICHAUD, *La doctrine symboliste ; documents. Message poétique du symbolisme, Op. cit.*, p. 428.

du Mal, qui sont imprégnées de cet Idéal. Comme l'affirme Marcel Raymond dans ses réflexions sur le Symbolisme, le mouvement tourne autour d'un dénominateur commun, « une volonté nouvelle de saisir la poésie en son essence »¹⁵. Il est possible de relever dans n'importe quelle étude dédiée à la question que la définition du phénomène culturel du Symbolisme apparaît comme insaisissable, car elle semble échapper aux séductions de la critique¹⁶, se présentant comme une espèce d'essence spirituelle « qu'on

15. M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme : essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, R. A. Corrêa, 1933, p. 53. Il reprend ici la formule de Paul Valéry, contenue dans *Variété* : « On voit enfin, vers le milieu du XIX^e siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la poésie de toute autre essence qu'elle-même ». Voir P. VALÉRY, *Variété, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1968, p. 95.

16. Au-delà de l'incertitude critique à séparer ou conjuguer la Décadence avec le Symbolisme, beaucoup de réflexions concernant la question ont débattu sur le fait que le mot même de "Symbolisme" s'étend au-delà des confins de la période questionnée : le "symbolisme" en tant que tel serait le présupposé de toute la Poésie, serait l'essence même de la Poésie, à partir des grands artistes tels qu'Eschyle, Shakespeare ou Dante. Il s'agit d'un symbolisme éternel, commun à beaucoup de religions mais surtout à maintes interprétations de l'Idéal artistique. Les témoignages à ce propos sont multiples : nous n'en citerons que quelques-uns, à titre d'exemples. En 1889, Georges Vanor déclare dans son *Art symboliste*, que « le titre même de cet opuscule implique un pléonasmе, puisque dans un proche avenir, art et symbole seront synonymiques », G. VANOR, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889, p. 13. En 1891, Francis Vielé-Griffin écrit dans son entretien littéraire *Qu'est-ce que c'est* : « Quoi qu'il en soit, et si nous admettions que la méthode synthétique est constitutive de la poésie, comme l'analytique est constitutive de la prose, nous pourrions conclure, non sans apparence logique, que les mots symbolisme et Poésie sont proches synonymes : pour autant que *symboliser*, c'est créer une nouvelle entité idéale et que "poiein", c'est opérer (même au sens cosmogonique) la synthèse », F. VIELÉ-GRIFFIN, *Qu'est-ce que c'est ? Entretiens politiques et littéraires*, cité par G. MICHAUD, *La Doctrine symboliste : documents. Message poétique du Symbolisme, Op. cit.*, p. 760. Toujours en 1891, Jean Thorel déclare dans *Les Romantiques allemands et les Symbolistes français* : « Le Symbolisme date de toujours, puisqu'il est le fond même de toute poésie », J. THOREL, *Les Romantiques allemands et les Symbolistes français, Entretiens politiques et littéraires*, cité dans G. MICHAUD, *La Doctrine symboliste : documents. Message poétique du symbolisme, Op. cit.*, p. 760-761. En 1900, Henri de Régnier résume l'essence de toutes ces réflexions, affirmant que « le Symbole semble bien être la plus haute expression de la poésie », H. de RÉGNIER, *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 333. Enfin Robert de Souza se dresse contre tous ceux qui

sent, qu'on respire, qu'on touche à peu près, mais qui, en même temps, se soustrait, et change sa forme, son visage, continuellement »¹⁷ ; de plus, paradoxalement, les œuvres où la poétique symboliste se manifeste avec le plus d'éclat et où elle trouve son expression la plus radicale ont été conçues bien avant la théorisation et le manifeste : les *Fleurs du Mal* en sont une sublime preuve linguistique et poétique. Paul Valéry a affirmé, à bon droit, que le mot "Symbolisme" est un « gouffre sans fond », dans lequel on s'est bien souvent englouti :

C'est que rien n'est plus tentant que de tâcher de résoudre cette nébuleuse que présente à l'esprit le sens de chaque mot abstrait. Le mot *Symbolisme* fait songer les uns d'obscurité, d'étrangeté, de recherche excessive dans les arts ; d'autres y découvrent je ne sais quel spiritualisme esthétique, ou quelle correspondance des choses visibles avec celles qui ne le sont pas ; et d'autres pensent à des libertés, à des excès qui menacent le langage, la prosodie, la forme et le bon sens. Que sais-je ? Le pouvoir excitant d'un mot est illimité. Tout l'arbitraire de l'esprit est ici à son aise. On ne peut infirmer ni confirmer ces diverses valeurs du mot Symbolisme.¹⁸

ont parlé de la mort présumée du Symbolisme et, pour défendre le mouvement, il finit par détruire la dénomination (exactement comme l'ont fait ses adversaires), en l'écrasant sous le poids de la métaphysique : « Les malheureux ! Ils ne se sont pas aperçus que le symbolisme, dont la signification n'a grandi que des œuvres, n'était qu'un mot pour garder pure et complète la poésie même, pour la distinguer des mélanges, desquels il semble qu'elle ait toujours pris plaisir à corrompre son essence divine : l'extase apollinienne ou la fougue dyonisienne », R. de SOUZA, *Où nous en sommes. La victoire du silence*, Paris, Librairie Floury, 1906, p. 118.

17. G. BERNARDELLI, *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Milano, Cisalpino Editore, 1978, p. 20-21. Nous traduisons.

18. P. VALÉRY, *Existence du Symbolisme*, dans *Œuvres Complètes, I, Op. cit.*, p. 686.

Ne voulant pas nous perdre dans la tentative de donner une définition du mot en tant que tel, nous entendons par la dénomination de "Symbolistes" l'ensemble de ces poètes qui ont recherché un même Idéal de Poésie, dans une époque qui se déploie entre la crise du mouvement réaliste et les avant-gardes du modernisme¹⁹. Il s'agit de la période qui se situe entre la première publication des *Fleurs du Mal* et les dernières traces laissées par ce message poétique, c'est-à-dire les années du renouvellement de l'esthétique baudelairienne, de la formulation du nom du mouvement, de la publication et de l'affirmation des œuvres des représentants principaux et de la fondation de

19. Pour une étude plus approfondie de la question, nous faisons référence à G. BERNARDELLI, *Il Simbolismo francese. Storia di un concetto, Op. cit.*, p. 39-78 et à l'article du même auteur, « Il concetto di Simbolismo nella storia letteraria francese », in S. CIGADA (éd.), *Il Simbolismo francese. Atti del Convegno dell'Università Cattolica di Milano, 28 febbraio-2 marzo 1992*, Varese, Sugarco, 1992, p. 11-30. Comme le remarque Giuseppe Bernardelli, il semble réducteur et insuffisant de limiter le Symbolisme aux quinze années qui s'étendent entre 1885 et 1895, c'est-à-dire à la période du manifeste et du débat de la critique militante. En effet, comme nous chercherons à le mettre en lumière au cours de cette analyse, les œuvres littéraires semblent témoigner que les racines de la nouvelle poétique s'enfoncent bien plus avant dans le passé, vers la moitié du XIX^e siècle, et se développent jusqu'au début de la Modernité : chez Guillaume Apollinaire, lequel, exception faite de ses ambitions modernistes, demeure enraciné dans l'écriture symboliste, ou chez Marcel Proust, qui, malgré les reproches qu'il adresse à une volonté d'obscurité excessivement recherchée, ne manque pas d'exploiter les stylèmes symbolistes dans son œuvre de "destruction de langue", comme il le déclare dans la célèbre lettre à Mme Strauss de novembre 1908. Ce point de vue a été particulièrement développé par la critique anglaise : voir A. SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*, New York, Dutton, 1919 ; E. FISER, *Le Symbole littéraire. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*, Genève, Slatkine Reprints, 1942 ; J. LAWLER, *The Language of French Symbolism*, Princeton University Press, 1969 ; H. PEYRE, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P.U.F., 1974. Nous ne pouvons pas négliger le fait qu'Eugenio Montale, lui-même, a identifié dans la production littéraire d'Edgar Allan Poe et Walt Whitman l'origine de la poésie moderne, de laquelle procèdent Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Jules Laforgue et Stéphane Mallarmé. Voir E. MONTALE, *Quaderno genovese*, L. Barile (éd.), Milano, Mondadori, 1983, p. 35.

revues nouvelles, lieux de la ferveur culturelle et organes de la divulgation artistique (*Mercur de France, Vogue, Revue Blanche, Plume*), jusqu'aux contaminations au début du XX^e siècle. Georges Rodenbach offre une description précise des piliers du mouvement : le père de la nouvelle poésie symboliste est Charles Baudelaire, les maîtres sont Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue et les autres poètes épigones sont à prendre en considération moins pour l'originalité de leurs œuvres - suivant une voie déjà savamment parcourue par leurs prédécesseurs - que pour le mérite d'avoir diffusé et promulgué les enseignements reçus²⁰. Guy Michaud, dans sa profonde réflexion sur le message artistique du Symbolisme, adhère à la même perspective, soulignant l'empreinte définitive laissée par l'œuvre baudelairienne sur la poésie qui a suivi et, particulièrement, sur les trois maîtres de la nouvelle sensibilité poétique :

Son expérience a tracé une route, ou plutôt une triple voie. En cherchant à saisir, par une extase presque mystique, les résonances du monde en son âme, il annonce Verlaine et le lyrisme pur. En définissant la poésie comme une sorcellerie évocatoire, il précède l'ambition d'un Rimbaud, sa recherche d'un fantastique pur et son alchimie verbale. Et déjà, dans l'une et l'autre de ces voies, il peut être à son tour considéré comme un « phare ». Mais c'est par son intuition des correspondances, de l'analogie et du symbolisme universels, en voulant déchiffrer le mystère et le hiéroglyphe de la création, qu'il fait

20. G. RODENBACH, « La Poésie nouvelle. À propos des décadents et symbolistes », in *Evocations*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924, p. 422-430.

surtout figure de précurseur.²¹

Cette définition trouve sa validité et sa confirmation dans l'observation directe des sources textuelles, des réalisations poétiques, comme Guy Michaud le démontre dans son étude. En dépit de l'honnêteté de cette méthode, le problème épineux du Symbolisme a malheureusement découlé d'une attention critique consacrée davantage aux conditions extérieures des différentes productions qu'à ces dernières en tant que matériaux de recherche. Jean Moréas lui-même s'est battu contre le mur des paradigmes de définition, cherchant à séparer nettement Symbolisme, Décadence et Romantisme sur la base d'encadrements historiques, comme s'il s'agissait de blocs temporels rigidement séparables, tentative d'où résulte, évidemment, une impossibilité de renfermer l'essence de n'importe quelle poétique ; on a regardé aux définitions, en oubliant les matériaux linguistiques et stylistiques et, en fin de compte, les œuvres elles-mêmes. S'il est vrai que le Symbolisme demeure dans la poésie, c'est là et là seulement que l'on peut espérer retrouver les sources d'une définition.

21. G. MICHAUD, *La Doctrine symboliste : documents. Message poétique du Symbolisme*, *Op. cit.*, p. 80

1.2 Charles Baudelaire et le rêve d'un langage propre

Malheureusement, peu de réflexions critiques ont suivi l'approche de l'analyse stylistique et rhétorique pour déterminer le noyau poétique du mouvement symboliste, mais celles qui l'ont fait n'ont pas manqué de relever le questionnement sur le rapport nouveau du poète au langage, dans le recueil des *Fleurs du Mal*. Entre ces dernières, deux analyses ont recherché, précisément dans les faits de style, la clé pour interpréter le message poétique symboliste : la première est celle de Svend Johansen qui, dans son ouvrage dédié au langage du *Symbolisme*, a scrupuleusement étudié les choix lexicaux, les procédés de création de l'imaginaire poétique et les figures de rhétorique qui caractérisent l'essence de cette poétique, offrant une place considérable à la périphrase²² ; nous devons la seconde à Sergio Cigada qui, dans sa réflexion à propos de l'anthropologie et de la poétique baudelairienne²³, a expliqué la raison et le fonctionnement des principales ressources stylistiques qui permettent de différencier la production symboliste, à partir de l'empreinte baudelairienne. Le critique traite de toutes ces

22. Dans son étude, Svend Johansen définit la périphrase comme une figure de la concentration des images : voir S. JOHANSEN, *Le Symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*, Copenhague, E. Munksgaard, 1945, p. 212 et sq.

23. S. CIGADA, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 1-42.

structures rhétoriques fondées sur l'agrégation de structures sémantiques différentes, qui synthétisent les éléments hétérogènes de l'expérience et redonnent forme à l'unité primitive dans l'harmonie poétique : il s'agit d'une restructuration du langage sur la base de l'élaboration "scientifique" de l'imagination. Les deux études ont développé la question en prenant appui sur une réflexion commune : si le Symbolisme s'est proposé comme une nouvelle tendance poétique - ainsi que le prouve l'effet de résonance qu'il a produit sur la modernité artistique du XX^e siècle - il doit avoir mis en œuvre des paradigmes esthétiques, thématiques, rhétoriques et linguistiques, impliqués par un tempérament poétique nouveau.

Cette nouvelle manière de sentir poétiquement tourne essentiellement autour de trois principes esthétiques. Le premier consiste dans le dépassement de la conception de l'art comme *mimesis* : les poètes symbolistes croient fermement que l'imitation du réel n'est pas le tout de l'art ; en revanche, l'observation du monde est le commencement d'un parcours de déchiffrement cognitif et de recréation artistique. Charles Baudelaire manifeste la profondeur de l'influence aristotélicienne qu'il a subie²⁴, lorsqu'il affirme que la *mimesis* ne consiste pas dans une plate imitation du réel, mais plutôt dans sa représentation rationnelle²⁵. Le deuxième, qui est au

24. Voir à ce propos P. BRUNEL, *Charles Baudelaire. Entre "Fleurir" et "Défleurir"*, Paris, Éditions du temps, 1998, p. 74.

25. « Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? », *Le Peintre*

cœur de la réflexion théorique symboliste, concerne le questionnement des pouvoirs créatifs de l'imagination²⁶ : grâce à la "reine des facultés", le poète s'immerge dans l'analyse du langage symbolique de la réalité, un langage qui est l'expression d'une unité originaire, de la fusion parfaite entre le spirituel et le matériel, entre le subjectif et l'objectif. Le troisième réside dans la conception de la poésie en tant qu'expérience cognitive : elle représente l'acte de découverte et de restitution du mystère, de l'expérience d'une métaphysique ; autrement dit, l'écriture porte en elle une certaine manière de connaître. Pour la première fois, les écrivains manifestent l'ambition de poser en termes métaphysiques l'objet artistique, en montrant l'indissolubilité du poétique et du métaphysique. Par conséquent, l'œuvre poétique devient le lieu de l'expression et du dévoilement de ce qui est chiffré, soupçonné, ressenti : « ni des psychologies, ni des collections de faits, il y aura des symboles »²⁷. Il en résulte que toute expérience esthétique, et donc spirituelle,

de la vie moderne, O.C., II, p. 717. Cf. ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.

26. On doit notamment à Edgar Allan Poe et à Samuel Taylor Coleridge, dont la théorisation poétique a été diffusée en France particulièrement à travers la réflexion critique baudelairienne, d'avoir dépassé nettement la limitation du poète au rôle de rêveur, selon l'idée romantique. En revanche, ils ont déclaré que l'artiste est naturellement doué d'une intelligence scientifique, qui s'applique à "philosopher" la poésie et sa fonction : la manière dont le poète interroge soi-même et la réalité se reflète et s'exprime à travers l'imagination créatrice, laquelle, par « des nouvelles combinaisons de ces formes de la Beauté qui existent déjà » simule la création divine dans une œuvre à la fois mystique (l'image d'une Beauté idéale) et artistique (le produit d'un calcul raisonné et conscient ». Cf. E. A. POE, *Le Corbeau, La Genèse d'un Poème, Œuvres en prose*, C. BAUDELAIRE (trad.), Y.G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 980-997.

27. « Les symbolistes estiment que tout se mêle en nous. Ce que je pense, disait à propos de l'un d'eux leur ami Jules Tellier, se teinte de ce que je fais et vois. Ce que je

passé par un triple processus de déchiffrement, d'intuition et de réagrégation, qui permet au poète de traduire « le dictionnaire de la nature »²⁸, selon la formule d'Eugène Delacroix, dans le langage du poème.

Ces trois fondements esthétiques, simplifiés ici en raison d'exigences de synthèse, ne constituent pas une doctrine rigidement proclamée : ils nous informent tout simplement sur l'évolution du "positionnement" de la Poésie, c'est-à-dire sur la manière dont elle se situe dans le plan de la création, comment elle est vécue et comment elle est justifiée. Selon ces mêmes auteurs, le Symbolisme se veut un message poétique qui doit être diffusé au moyen d'un langage "nouveau", et cela particulièrement dans l'espace du poème, comme le prouvent les *Correspondances* baudelairiennes, "théorisation lyrique" de l'esthétique du Symbolisme. C'est pour cette raison que nous définissons la poétique symboliste comme une rhétorique, et donc comme une vision et une façon de sentir la réalité, qui se traduit dans la stratégie à travers laquelle elle s'exprime dans le langage. Seul un langage de la restitution des instances disjointes, un langage de la splendeur de l'ordre retrouvé est le langage propre de la poésie. Le signe linguistique ne peut pas exprimer l'es-

fais et vois se transforme au gré de ce que je pense. Si je veux conter ma vie *réelle*, il me faudra trouver des symboles assez compréhensifs pour embrasser toute ma pensée et toute ma vision. Pour le philosophe d'aujourd'hui, il n'y a ni matière ni esprit, seulement des phénomènes. Pour l'artiste de demain, il n'y aura ni des psychologies, ni des collections de faits, il y aura des symboles », M. BARRÈS, « Jean Moréas symboliste », *La Plume*, 1^{er} janvier 1891.

28. *Salon de 1846, O.C., II*, p. 433.

sence du référent, mais il peut faire émerger son entrelacement avec l'unité du cosmos retrouvée par le poète : ainsi, tous les moyens matériels d'exécutions rhétoriques répondent, pour Charles Baudelaire avant tout, et ensuite pour Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, « aux immortels besoins de l'homme »²⁹ ; ils sont ce qui transforme la poésie en un instrument spirituel et la création en un engagement existentiel poussé jusqu'au sacrifice³⁰, et non plus une expression instrumentale.

La poésie conçue comme une aventure intellectuelle et spirituelle nous permet d'introduire l'idée de "crise du langage poétique", un phénomène collectif qui enfonce ses racines au plus profond de la pensée du siècle. Le substantif "crise" indique l'état décisif d'un changement, et non pas d'une rupture : la "crise" constitue une étape du voyage à la découverte des possibilités offertes par l'art poétique - lequel voyage, chez Charles Baudelaire, n'est certainement pas l'aventure déréglée d'un "bateau ivre", mais plutôt celle d'un "vaisseau qui souffre". Une fois pour toutes, c'est avec le poète des *Fleurs du Mal* que le langage de la Poésie commence à changer de voie et de voix : Charles Baudelaire reste, sans doute, profondément ancré dans son siècle, mais il le dépasse en se dissociant de la tradition romantique³¹

29. *Projet de Préface, II, O.C., I*, p. 246.

30. Beaucoup d'illustres spécialistes ont d'ailleurs mis en évidence que les règles esthétiques baudelairiennes manifestent un fondement éthique profond. Cf. Y. BONNEFOY, « Baudelaire contre Rubens », *L'Ephémère*, 9, 1969, p. 17-20 ; S. CIGADA, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 24-38.

31. En effet, suivant la route de la poésie française du XIX^e siècle, tourmentée par de

par une conscience nouvelle de l'instrument langagier. Le romantisme anglais³² et allemand³³ avait déjà rejoint la profonde découverte de l'existence « d'un état poétique en nous », selon les mots de Novalis, « d'une obscurité du monde intérieur dans son ensemble »³⁴ ; cependant, pour l'approfondissement de ce monde obscur, il fallait un langage propre à lui donner une forme sensible. Le dépassement poétique institué par le Symbolisme s'opère exactement dans cette direction, s'acheminant vers la re-découverte du pouvoir dynamique et magique du langage, dont la puissance suggestive saura créer les symboles des réalités supérieures, dans une poésie mystique

brusques virages, on peut remarquer, qu'entre les années '30-'40, le Romantisme a déjà commencé à s'éparpiller. D'un côté, dans l'école des intimistes à la manière de Sainte-Beuve, de l'autre dans l'école pittoresque, en suivant Théophile Gautier : n'ayant pas réussi à trouver leur unité, les uns se dirigent vers le sentimentalisme mystique et les autres vers la révolution formelle. De plus, le véritable Romantisme semble s'être dirigé vers un ailleurs et, surtout après la Révolution de Juillet, avoir concentré ses efforts sur les réalités politiques et sociales, dans les convulsions de l'industrialisme et dans la fièvre bourgeoise, se transformant quelquefois en sa propre caricature (la mode de l'immoralisme, la veine satanique, le cynisme contre les règles sociales, etc.). À propos de la fin du Romantisme, vers la moitié du XIX^e siècle, nous faisons référence à G. MICHAUD, *La Doctrine symboliste ; documents. Message poétique du Symbolisme, Op. cit.*, p. 39-40, 47.

32. Nous faisons référence à l'étude de P. ROZENBERG, *Le romantisme anglais : le défi des vulnérables*, Paris, Larousse, 1973.

33. Voir à ce propos O. SCHEFER, *Résonances du romantisme*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

34. P. VAN TIEGHEM, *Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France)*, Paris, Vuibert, 1923, p. 31. Pour l'approfondissement de la réflexion esthétique de Novalis, nous renvoyons à O. SCHEFER, *Poésie de l'Infini. Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001 ; *Novalis*, Paris, Éditions du Félin, 2011. Charles Baudelaire se montre conscient de ce que le véritable Romantisme a déposé comme trésor dans la continuité : l'idée de la poésie comme un voyage, non pas dans l'exotisme de pays lointains, mais dans la profondeur des dimensions les plus proches de la sensibilité ; cependant, il est également conscient de la nécessité de découvrir un langage apte à l'exprimer dans sa véridicité, transformant le voyage poétique en une aventure au fond des possibilités artistiques (de l'Inconnu), et par là vers la conquête de la Beauté.

et transcendantale.

« La poésie post-baudelairienne », affirme Henri Lemaître, « est une poésie de crise »³⁵, d'une véritable crise du langage ; les poètes, suivant la voie inaugurée par Charles Baudelaire, commencent à douter de l'efficacité des formes ordonnées du langage-instrument qui sert d'intermédiaire entre le sujet et l'objet, ils en explorent les limites en allant jusqu'à l'incohérence, à l'hermétisme et parfois au silence. Le présupposé de la crise, sur lequel se concentre la réflexion critique baudelairienne, est que le langage n'est plus accepté comme une donnée immuable et adéquate, les mots ne sont plus seulement des outils plus ou moins justes ; au contraire, ils deviennent des objets d'art en eux-mêmes, que le poète façonne, compose, reformule. Par conséquent, la poésie, antiparnassienne et antinaturaliste, est perçue comme le lieu de la découverte de formes expressives nouvelles, aptes à suggérer l'extension du contenu, le lieu du mystère, de l'allusion et de la suggestion, ouvrant des espaces inexplorés de résonance et de signification, au-delà du mot, en dehors du langage : suivant l'apport théorique wagnérien, « le réformateur par excellence de l'art »³⁶, si l'art sublimement suggestif est la musique, le langage poétique doit se diriger vers l'exaltation de la sonorité des signifiants, de la tonalité du vers, vers la fusion esthétique

35. H. LEMAÎTRE, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, Colin, 1965, p. 29-30.

36. B. MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunos, 1993, p. 83.

des expériences sensorielles dans une communication réciproque entre les arts, vers l'abolition des distinctions nettes entre les genres littéraires, en « rêv[ant] le miracle d'une prose poétique » :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?³⁷

Le langage poétique, à la fois évocateur (la poésie suggère sans jamais expliquer), rare (il recherche l'actualisation du sémantisme virtuel des mots), anti-descriptif (la poésie recherche l'au-delà de la matérialité), autonome (la poésie refuse tout engagement avec l'utilité réelle) et total (visant à la fusion des expériences artistiques), recherche, comme but ultime, le prolongement de l'espace du dicible et l'anéantissement dans l'indicible : c'est proprement dans la recherche de ce langage que l'ouvrage collectif du 1896 *Le Tombeau*, paru dans *La Plume*, consacre Charles Baudelaire comme le fondateur d'une nouvelle poésie.

37. *Préface au Spleen de Paris, O.C., I*, p. 275-276

1.2.1 Le langage, une sorcellerie évocatoire

Selon les présupposés esthétiques que nous avons précédemment mentionnés, toute production de poésie véritable passe à travers trois moments essentiels : l'intuition, l'agrégation et la suggestion, toutes trois gouvernées par la faculté scientifique de l'imagination. Le poète qui poursuit son Idéal se plonge dans l'observation du spectacle du monde, dont il dépasse la forme visible pour arriver à « en prendre la vie et en exprimer le *sens* en beauté, non en ses immédiates apparences, mais en ses splendeurs significatives »³⁸. En essayant de découvrir le sens mystérieux des aspects de l'existence, l'artiste s'achemine au-delà du fait poétique individuel pour atteindre à une réalité plus élevée, à une émotion poétique de sens universel : cette attitude poétique se concentre, très souvent dans la réflexion symboliste, autour de la notion d'intuition³⁹, qui définit la prédisposition intime et synthétique⁴⁰ de l'artiste face au réel. Cependant, l'intuition ne suffit pas : pour que l'œuvre d'art ne soit pas un processus de la subjectivité, elle doit se transformer en expression. À l'intuition originelle succède, nécessairement, le dessein de la

38. C. MORICE, *Du sens religieux de la poésie*, Paris, Vanier, 1893, p. 46.

39. À titre d'exemple, nous citerons quelques-unes de ces réflexions autour du concept d'intuition. Charles Morice parle « d'une intuition du génie en face de la nature », *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1889, p. 66 ; René Ghil précise la signification du mot : « Qu'est-ce donc que l'intuition, sinon le point d'une synthèse si rapide que l'esprit n'a pu en saisir les immédiats termes analytiques ? », *De la Poésie scientifique*, in *De la Poésie scientifique et autres écrits*, Grenoble, Ellug, 2008, p. 141.

40. « Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. [...] Elle est l'*analyse* et la *synthèse*. [...] Elle est la *sensibilité* [...] », *Salon de 1859, O.C., II*, p. 620-621. Nous soulignons.

faculté créatrice, une recreation de l'accord latent entre la dimension physique et la dimension psychique, qui ne se conçoit pas hors du langage : l'art suprême apparaît comme une délivrance au niveau du langage, un passage du langage hiéroglyphique du monde au langage symbolique de la poésie, fondé sur la trace étymologique du mot "symbole" qui est celui de "lien", de "réunion" de ce qui était l'unité à l'origine et qui s'est disjoint pour être retrouvé et reconnu par la poésie. Le langage obscur, énigmatique⁴¹, parfois silencieux de la nature (« le langage des fleurs et des choses muettes »⁴²), est révélé par l'artiste à travers l'expression poétique qui, étant de nature alchimique, s'exprime à l'aide de figures et de symboles : il s'agit des "fleurs de la rhétorique", lesquelles requièrent le travail de l'interprétation et du déchiffrement, étant donné qu'elles se caractérisent par « l'*obscurité indispensable* [de] ce qui est obscur et confusément révélé »⁴³.

Pour cette raison, suivant Charles Baudelaire, le langage poétique s'apparente à l'alchimie : à l'aide des ressources magiques du langage, le poète traduit les hiéroglyphes de la nature (qui sont les prolongements de l'invisible dans le visible) dans un surnaturalisme artistique. Dans l'essai sur *Théophile Gautier* et dans les *Fusées*, le poète définit « la langue et l'écri-

41. Cf. « [...] la Nature est un *verbe*, une allégorie, un moule, un repoussé [...] », C. BAUDELAIRE, *Lettre à A. Toussenel, 21 janvier 1856, Correspondance*, C. Pichois, J. Ziegler (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. I, p. 337. Dorénavant *Corr. I*.

42. *Élévation, O.C., I*, p. 10, v. 20.

43. *Victor Hugo, O.C., II*, p. 116.

ture comme des opérations magiques, des sorcelleries évocatoires »⁴⁴ : le rapprochement de la poésie et de l'alchimie (c'est-à-dire le fait que la poésie soit une opération magique et un acte de métamorphose qui présente des analogies avec la transmutation de la matière) s'explique proprement à travers la définition du magisme et de l'alchimie offerte par *Le Dogme et Rituel de la Haute magie*⁴⁵, où l'on affirme que les deux expériences spirituelles s'achèvent proprement au niveau symbolique du verbe. On y lit que l'alchimie consiste à vaincre le temps en opérant la transmutation de la réalité, en révalorisant le sacré de la parole (à travers l'imagination qui est « l'instrument de l'adaptation du verbe ») et en tirant de la nature un langage symbolique⁴⁶. Si Eugène Delacroix est selon l'avis de Charles Baudelaire « un alchimiste de la couleur », notre poète se veut lui-même « un alchimiste des figures », capable d'associer étroitement l'univers extérieur et l'univers intérieur, d'obtenir leur fusion par un acte de parole aux pouvoirs magiques sur la réalité⁴⁷, capable de déformer la vision du destinataire

44. *Fusées*, O.C., I, p. 658.

45. Georges Blin a avancé une hypothèse selon laquelle Charles Baudelaire serait entré en contact avec les sciences magiques à travers la lecture d'Eliphas Lévi : « C'est plus vraisemblablement dans la compagnie d'Eliphas Lévi et dans la pratique de ses ouvrages que Baudelaire a dû puiser toutes ses connaissances occultes », G. BLIN, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939, p. 139. En effet, le poète des *Fleurs du Mal* cite directement l'œuvre de Lévi dans une note ajoutée à *L'Imprévu* : « Voir à propos de la messe et de la fesse, la Sorcière de Michelet, la *Monographie du Diable* de Charles Louandre, le *Rituel de la haute Magie* d'Eliphas Lévi, et, en général, tous les auteurs traitant de la sorcellerie, de la démonologie et du rite diabolique », O.C., I, p. 172.

46. E. LÉVI, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, Cambridge University Press, 2011, v. I, p. 118.

47. Charles Baudelaire définit l'art pur comme « une magie suggestive contenant à

du message artistique (comme les vitres magiques du *Mauvais vitrier*⁴⁸, anticipant sur les "lunettes proustiennes"⁴⁹). Cette définition du langage inaugure une conception hermétique du code poétique, comme Sergio Cigada l'a mis en évidence dans son essai sur l'anthropologie et la poétique baudelairiennes :

Radicalisée, poussée jusqu'à ces dernières conséquences, cette écriture, ces mécanismes rhétoriques deviendront l'hermétisme (acte de conjonction fulgurante de domaines étrangers dans l'expérience mais réunis et fondus ensemble verbalement par l'intuition poétique de l'ordre universel). L'hermétisme est la forme adéquate du contenu transcendant : puisque le poète parle de réalités que personne n'a jamais expérimentées, il dit des mots que personne n'a jamais entendus (Mallarmé, évidemment, et Rimbaud encore plus, seront les protagonistes de cette radicalisation formelle ; dans la poésie du XX^e siècle, il restera, à défaut de la prémisse idéologique, refusée, la découverte stylistique, accompagnée de la recherche d'autres fondations, idéologiques - pour le surréalisme - ou formelles - pour le structuralisme).⁵⁰

la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même », *L'Art philosophique, O.C., II*, p. 598.

48. *Le Mauvais vitrier, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 285-287.

49. « Pour réussir à être ainsi reconnu, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : "Maintenant regardez". Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. [...] Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux », M. PROUST, *Le Côté de Guermantes, À la Recherche du temps perdu, Op. cit.*, t. II, p. 623.

50. S. CIGADA, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 42.

En effet, la formule baudelairienne du langage poétique en tant que "sorcellerie évocatoire", c'est-à-dire la capacité de suggérer l'indicible tout en gardant son obscurité constitutive, a laissé une trace remarquable dans la conception de la poésie, comme nous le démontre la récurrence de l'idée dans *L'Art poétique* de Paul Verlaine (sous la forme de la "chanson grise", de la "nuance"), mais surtout son enracinement dans la pensée mallarméenne, où la magie de la parole consiste dans le pouvoir des mots de suggérer l'essence du référent :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait mystère de cet usage qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements. [...] Il doit y avoir toujours énigme en poésie et c'est le but de la littérature. ⁵¹

Le désir de confier à la parole poétique le pouvoir d'évoquer (à entendre comme le pouvoir de représenter, de faire signifier ce qui autrement ne pourrait jamais s'exprimer) ⁵² constitue l'un des noyaux fondamentaux du

51. S. MALLARMÉ, *Réponse à une enquête de Jules Huret, Œuvres complètes II, Op. cit.*, p. 700.

52. C'est ainsi que dans les *Paradis artificiels*, Charles Baudelaire décrit le langage perçu sous les effets du haschich, où les mots prennent corps comme par magie et s'embrassent pour former du sens : « les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase », *Les Paradis artificiels, O.C., I*, p. 431.

mouvement symboliste⁵³, qu'on l'appelle "suggestion", "alchimie", "rêverie" ou "sorcellerie" selon les cas : c'est à travers le champ lexical de la magie et de la transformation de la matière (« la boue en or » ou les métaux vils en métaux précieux de Charles Baudelaire⁵⁴, « les mystères en or » d'Arthur Rimbaud)⁵⁵ qu'on illustre l'acte du langage qui fait de la poésie un art du verbe. Comme le démontre l'analyse d'André Barre, le Symbolisme, parcourant la voie ouverte par les ambitions du langage baudelairien, en arrive même à se définir comme l'art de la Suggestion :

La poésie n'avait plus désormais qu'un programme : exprimer le mystère auquel l'homme finissait toujours par se heurter. C'est par l'intuition seule que nous pouvons pénétrer le mystère qui nous entoure et saisir son irréductible réalité. Il est donc inutile de vouloir expliquer ou raconter les secrets de l'Invisible. Ici, la raison échoue. *D'où la Suggestion, le Symbolisme*. L'Infini doit transparaître sous les mots et sous les phrases avec une force aveuglante. L'exprimé

53. Pour un approfondissement de la question, nous faisons référence à G. BONACCORSO, « Magia della parola », in S. CIGADA (éd.), *Il Simbolismo francese. Atti del Convegno dell'Università Cattolica di Milano, 28 febbraio-2 marzo 1992*, *Op. cit.*, p. 359-377.

54. « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or », *Bribes, O.C., I*, p. 188, « Soyez témoins que j'ai fait mon devoir / Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte / Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861, II, O.C., I*, p. 192. L'extraction de l'or, opération ardue puisque les métaux se cachent dans la profondeur de la terre et appartiennent au « grand roi des choses souterraines » (*Les Litanies de Satan*), décrit proprement l'essence de l'art baudelairien, c'est-à-dire la poétique des "fleurs du mal" : il s'agit de l'extraction de la poésie du "royaume gouverné par Satan", ce dernier défini comme un « savant *chimiste* », travaillant le « *métal* de la volonté humaine ». Voir *Au lecteur, O.C., I*, p. 5, v. 11-12. Nous soulignons.

55. Le poète est, pour Arthur Rimbaud, le « maître en fantasmagories » et le « suprême savant », celui qui se propose de « dévoiler tous les mystères » et « de faire de l'or », A. RIMBAUD, *Nuit de l'enfer, Une saison en enfer, Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 256.

doit, par sa musicalité, son rythme, sa simplicité même, faire éclater l'inexprimable.⁵⁶

Ainsi, à travers la magie suggestive recherchée par le langage, on comprend plus profondément l'essence du symbole, qui a donné naissance à la dénomination du mouvement littéraire : le symbole serait le mot véritable, lequel, suivant sa signification originelle⁵⁷ représente un objet offert, un signe d'échange à partager entre le poète et son lecteur, auquel il permet ainsi de pénétrer le mystère, d'entendre la voix silencieuse des choses muettes. Dans une "poétique du partage", selon la formule de Benjamin Fondane⁵⁸, le mot-symbole représente ce geste d'échange, cette réconciliation de la dualité qui passe par la possibilité de suggérer l'indicible : il

56. A. BARRE, *Le Symbolisme*, Thèse de doctorat, Paris, 1912, p. 22-26. Cf. « Symboliser est évoquer, non dire et narrer et peindre. La chose n'est maîtresse que lorsque (elle-même mise en oubli), de par ses qualités seules de rêve et de *suggestion*, elle renaît idéalement », R. GHIL, « Notre école », *La Décadence*, 1er octobre 1886, cité dans G. MICHAUD, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995, p. 452 ; « Exprimer l'idée à l'aide des mots, *suggérer* l'émotion, par la musique de ces mots, tel est, je pense l'alpha et l'oméga de notre doctrine », S. MERRILL, *Lettre à Viélé-Griffin, 1887*, cité dans M.-L. HENRY, *La Contribution d'un Américain au Symbolisme français ; Stuart Merrill*, Paris, Champion, 1927, p. 58 ; « La *Suggestion* peut ce que ne pourrait l'expression. La *Suggestion* est le langage des correspondances [...], c'est le caché, l'inexpliqué et l'inexprimable des choses qu'elle dit », C. MORICE, *La Littérature de tout à l'heure, Op. cit.*, p. 378. Nous soulignons.

57. Le mot "symbole" désigne à l'origine un fragment d'objet (par exemple un morceau de poterie) brisé en deux : c'est un geste d'hospitalité de la part de l'hôte que d'offrir l'un des deux fragments à celui qu'il a reçu, en signe de confiance et promesse de protection à l'avenir auprès de membres de sa famille ou de sa tribu, où l'étranger sera accueilli grâce à ce symbole.

58. Voir G. VANHÈSE, « Benjamin Fondane, Yves Bonnefoy et la parole blessée de Baudelaire », in G. VANHÈSE, M. JUTRIN, *Une poétique du gouffre : sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane. Actes du colloque de Cosenza, 30 septembre, 1-2 octobre 1999*, Cosenza, Rubbettino Editore, 2003, p. 139-148.

devient une force dynamique à partir de laquelle se répandent les rayons de la vérité pour le messager et pour le dépositaire de son message. L'œuvre d'art véritable se caractérise ainsi par l'effet magique qu'elle exerce à travers la force transfiguratrice de l'expression poétique : il s'agit d'un langage qui cherche à retrouver l'unité originelle dans le multiple ; c'est un langage vibratoire comme l'est la musique⁵⁹ (il fait résonner les notes du signifiant et celles de son signifié, suggérant les mêmes analogies dans des cerveaux différents)⁶⁰ ; c'est un langage qui restitue l'intuition, proprement indicible, à travers la suggestion ; c'est un langage qui permet au poète de pénétrer « dans l'infini plus profondément qu'aucune philosophie », dans lequel « il y prolonge et répercute la révélation d'un évangile »⁶¹.

Faiseur d'or, le poète est celui qui aspire à transformer le monde en mots et par les mots, grâce à la magie du Verbe : il ne s'agit pas du Verbe de la *Genèse*, le principe d'où toutes choses tirent leur origine, mais du Verbe poétique, le principe de toute poésie. Telle est la révélation de l'écriture symboliste, la volonté de faire de la poésie un langage vivant, suggérant ce

59. Comme le définit Albert Béguin, la tâche du langage est proprement « l'acte de juste restitution, de tout reprendre à la musique », *Poésie et Mystique, à la suite de Gérard de Nerval*, Paris, Stock, 1936, p. 323.

60. « Le Lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents », *Richard Wagner, O.C., II*, p. 784.

61. C. MORICE, *La Littérature de tout à l'heure, Op. cit.*, p. 36.

qui autrement demeurerait muet :

Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire⁶².

Le poète se rend digne du sacré du verbe, en répudiant le hasard, la passion, l'élan de la spontanéité et en poursuivant, en revanche, un travail patient et méticuleux de manipulation de la matière. Comme le déclare Marc Eigeldinger dans son essai sur le pouvoir magique du langage baudelairien,

[...] la "sorcellerie évocatoire" et l'alchimie verbale, bien qu'elles participent des forces obscures de l'incantation, résultent d'une distillation du langage, obtenue au prix d'un exercice volontaire et d'un travail concentré.⁶³

Cela signifie que dans la conversion de la substance du réel en substance spirituelle à travers l'intermédiaire du langage, le poète exploite les ressources infinies du code, toujours dans l'ambition de faire émerger l'analogie exacte⁶⁴. La magie réside dans l'effet, la science dans l'effort expressif.

62. *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 118.

63. M. EIGELDINGER, « Baudelaire et l'alchimie verbale », in T. BANDY (éd.), *Études baudelairiennes, II*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1971, p. 94.

64. Suivant Charles Baudelaire, l'art possède la rigueur d'une science dans la mesure où les rapports analogiques qu'elle révèle possèdent un fondement objectif : elles sont des structures de la réalité cosmique et non pas des rêveries subjectives : « [...] les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité », *Richard Wagner, O.C., II*, p. 78.

Suivant les enseignements proclamés par la *Genèse d'un poème*⁶⁵ (*Philosophy of composition*), Charles Baudelaire déclare haut et fort qu'il n'existe pas de hasard dans l'art et nous en offre un témoignage essentiel à travers le travail patient qu'il opère sur les rimes, sur les prosodies, sur les fleurs de la rhétorique.

1.2.2 Le langage, l'éclosion de l'originalité

« Depuis Baudelaire, il n'existe plus d'autre langue pour l'artiste⁶⁶ », déclare Léon Bloy, affirmant nettement que désormais la forme expressive exhibée par les *Fleurs du Mal* et par *Le Spleen de Paris* représente la langue de l'art poétique symboliste. Rémy de Gourmont insiste sur ce point, déclarant que « toute la littérature actuelle et surtout celle qu'on appelle symboliste est baudelairienne »⁶⁷. Après les contributions offertes par Edgar Allan Poe et par Charles Baudelaire⁶⁸, la poésie se présente moins

65. « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique », E. A. POE, *La Genèse d'un poème*, *Œuvres en prose*, *Op. cit.*, p. 986

66. L. BLOY, *Un breilan d'excommuniés*, in *Œuvres II*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 279.

67. R. de GOURMONT, *Notes de Laforgue sur Baudelaire*, in *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 37-38.

68. Comme le remarque Louis Seylaz, « l'influence d'Edgar Poe se manifeste bien plus visiblement dans la doctrine poétique de Baudelaire que dans les thèmes des *Fleurs du Mal*. Ce dernier avait longuement médité ce que dit le poète américain touchant le pouvoir des mots, leur puissance évocatoire magique, le courant souterrain de pensée qui doit circuler sous le sens apparent, la recherche de l'originalité en poésie ». La position du

comme un instrument qui fonctionne en tant qu'un intermédiaire entre l'artiste et la réalité que comme la seule voie permettant au poète d'aboutir à une transformation de l'ordre du monde : l'art n'étant pas un jeu de hasard et le poète n'étant pas un élu investi d'une illumination surnaturelle (ce qu'avait revendiqué l'esthétique romantique), la poésie baudelairienne trouve son origine dans un travail lent et conscient de l'intelligence et de la concentration. Le message poétique n'est pas lancé à la mer dans une bouteille, avec l'espoir que quelqu'un le retrouvera : le message est confié par l'artiste à une forme propre et nécessaire, ce que Charles Baudelaire définit comme « la vision produite par une intense méditation »⁶⁹. En effet, les rapports découverts par l'artiste, où toutes choses se révèlent comme unies dans un univers infini qui les ordonne, requièrent une forme propre à les suggérer. Selon l'écrivain, cet outil est, sans doute, le style, ce quelque chose de sacré qui investit le mot, le "Verbe", et qui se défend de l'accusation de s'être livré à "un jeu de hasard" : le travail stylistique, que l'écriture baudelairienne manifeste et auquel la génération suivante rend justice, ne doit pas être considéré comme la simple forme extérieure offerte à ces idées, si originales soient-elles. Les fleurs de la rhétorique ne se limitent pas à offrir

critique est celle-là même que nous soutenons : « c'est chez Baudelaire, chez Verlaine, chez Mallarmé, chez Villiers de l'Isle-Adam qu'il faut chercher le vrai symbolisme, c'est donc dans leurs oeuvres qu'il convenait d'étudier l'action exercée en France par Edgar Poe », L. SEYLAZ, *Edgar Poe et les premiers Symbolistes français*, Lausanne, Imprimerie La Concorde, 1923, p. 73-76.

69. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 637.

une représentation concrète de la pensée psychique ou de la vision métaphysique : elles sont le seul moyen de témoigner de la jouissance d'ordre spirituel que le poète a expérimentée dans son travail de déchiffreur. Suivant ces réflexions, on comprend, peut-être mieux, la distance que Charles Baudelaire établit entre son rôle de poète et celui de ses prédécesseurs : vers la fin du quatrième chapitre du *Salon de 1859*, à propos du *Gouvernement de l'imagination*, le poète définit les « deux camps bien distincts » qui se partagent « l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui sont voués à l'expression du Beau » :

Celui-ci qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou telles qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. » L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : « Je veux *illuminer* les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits » ⁷⁰.

Le choix de décrire le tempérament artistique à travers le mot "illuminer" (qui est central, par la suite, chez Paul Verlaine, comme nous le voyons dans le sous-titre au *Promontoire*, et bien plus sûrement encore, au sens propre, dans *Les Illuminations* rimbaldiennes) apparaît également dans toute son évidence quand Charles Baudelaire passe, dans le *Salon de 1859*,

70. *Ibid.*, p. 627. Nous soulignons.

du domaine pictural d'Eugène Delacroix à son propre art poétique, éclairant la signification qu'il confère au verbe. Il s'agit du travail subtil effectué par l'imagination dans la recreation artistique de « la matière positive et solide » :

Plus la matière est, en apparence, positive et solide, et plus la besogne de l'imagination est subtile et laborieuse. Un portrait ! Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond ? Si La Bruyère eût été privé d'imagination, aurait-il pu composer ses *Caractères*, dont cependant la matière, si évidente, s'offrait si complaisamment à lui ? Et si restreint qu'on suppose un sujet historique quelconque, quel historien peut se flatter de le peindre et de l'*illuminer* sans imagination ? ⁷¹

Cette conception de l'imagination créatrice (et non plus reproductive), que Charles Baudelaire nomme la "faculté d'illuminer", convertit l'idée du style en une perception plus aiguë et profonde ; il devient la manifestation langagière des rapports intimes et secrets des choses que le poète exprime magistralement dans la citation célèbre qui suit :

Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores, et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. ⁷²

71. *Ibid.*, p. 655. Nous soulignons.

72. *Victor Hugo, O.C., II*, p. 133.

De l'extrait ci-dessus, nous déduisons clairement ce qui constitue l'apport de nouveauté de la poésie baudelairienne et qui deviendra le "propre" de l'esthétique symboliste. Au moment du procès des *Fleurs du Mal*, Barbey d'Aurevilly remarque combien l'œuvre s'écarte de la poésie intime du Romantisme par une nouvelle conception du style : « la poésie de Baudelaire » affirme-t-il, « est moins l'épanchement d'un sentiment individuel qu'une ferme conception de son esprit »⁷³. Ouvrant la voie à une écriture attentive à la refondation de l'instrument expressif, cette ferme conception de l'esprit se révèle dans un combat avec la langue, dans un travail volontaire et obstiné de la composition (ou mieux de la rhétorique dans ses trois niveaux de l'*inventio*, de l'*elocutio* et de la *dispositio*), qui conduisent à l'élaboration d'une "esthétique du style", c'est-à-dire à l'élévation du style au rang d'Absolu :

Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel ; et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai.⁷⁴

73. *Le Procès, Articles justificatifs, O.C., I*, p. 1193.

74. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 627.

Le style n'est pas à considérer comme le fruit d'une inspiration et d'une liberté sans contrôle : il consiste dans une utilisation raisonnée et savante des règles et des conventions inscrites dans la langue, dans une combinatoire qui joue de leurs accords et de leurs réticences. Il s'ensuit que les contraintes de la norme linguistique ne semblent pas gêner Charles Baudelaire⁷⁵ : au contraire, l'absence de toute borne et de tout obstacle serait défavorable à l'essor de l'imagination la plus fertile. Pour cette raison, le poète modèle la langue française de l'intérieur, sonde ses limites, inspiré par un désir spirituel qui lui commande de faire éclore l'originalité de sa vision, l'Absolu de la jouissance artistique :

[il] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, [il] crée un monde nouveau, [il] produit la sensation du neuf [laquelle] est positivement apparentée avec l'Infini.⁷⁶

À travers la célèbre métaphore empruntée à Eugène Delacroix, celle de la nature définie comme un dictionnaire⁷⁷, Charles Baudelaire nous explique

75. « Tous ces préceptes sont évidemment modifiés plus ou moins par le tempérament varié des artistes. Cependant je suis convaincu que c'est là la méthode la plus sûre pour les imaginations riches. Conséquemment, de trop grands écarts faits hors la méthode en question témoignent d'une importance anormale et injuste donnée à quelque partie secondaire de l'art », *Ibid.*, p. 626.

76. *Ibid.*, p. 620-621

77. « La nature n'est qu'un dictionnaire, répétait-il fréquemment. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nom-

l'activité de "manipulation savante" à laquelle le bon poète soumet le code linguistique. Similairement au cosmos, une langue se présente comme un dictionnaire, c'est-à-dire un « magasin »⁷⁸, où l'on fait apparaître les différents éléments qui le constituent : les matériaux y sont énumérés, l'un après l'autre, sous l'appartenance commune à une seule origine, le code proprement dit. Cependant, en raison de la nature même du dictionnaire, les structures cataloguées ne relèvent pas d'une organisation harmonique et elles ne fournissent pas à l'usager l'explication de leur emploi créatif : rien n'indique comment les travailler, les diriger et les transformer pour aboutir à une composition dans le sens poétique du mot. Or, les artistes qui manquent d'originalité emploient les éléments du dictionnaire à travers un processus stérile de copie : ils les exploitent tels qu'ils sont, sans aucune "interrogation scientifique". Au contraire, les artistes doués de la sublime faculté de l'imagination cherchent les matériaux dans le paradigme, mais les ajustent « avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle »⁷⁹ : c'est dans ce travail linguistique que « le lexique français »

breux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots ; l'étymologie des mots ; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité [...] », *Ibid.*, p. 624-625.

78. *Ibid.*, p. 626.

79. *Ibid.*, p. 624-625.

pourrait devenir « un monde, un univers coloré, mélodieux et mouvant »⁸⁰.

On comprend maintenant pourquoi, de manière apparemment paradoxale, l'artsite réclame les règles rigides de la rhétorique et de la stylistique : elles seules lui permettent de faire ressortir son originalité ; réclamées par une exigence spirituelle, elles sont la nourriture d'une vision originale, celle de l'artiste qui transforme la nature, « cette espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer »⁸¹, dans la rhétorique profonde d'un poème. Contre toute affirmation du déclin présumé de la rhétorique, la réflexion et l'exploitation de l'art classique apparaissent à l'ordre du jour : ce qui change, c'est l'emploi qu'en font les poètes à l'époque, la rhétorique étant l'expression d'une vision du monde et, pour cela, culturellement contextuelle et historicisée.

1.3 Les rhétoriques réclamées par l'être spirituel

Comme nous venons de le relever, le *Salon de 1859* consacre une profonde réflexion au système classique des figures, lesquelles semblent sortir

80. *Victor Hugo, O.C., II*, p. 132-133.

81. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 627-628

du statut limitatif « des tyrannies inventées arbitrairement »⁸² : en effet, ces règles apparaissent comme constituant l'accord nécessaire entre la profondeur de la pensée et la suggestion de l'expression, dans un rapport qui sort de la simple exécution pour rejoindre l'espace de la réflexion sur la poésie proprement dite, sur l'idéal esthétique. Elles ne constituent pas pour Charles Baudelaire l'objet d'un culte en soi, à la manière du formalisme plastique parnassien ; en revanche, elles constituent un instrument adéquat pour atteindre le but artistique, démontrant définitivement que l'esthétique se soutient sur un fondement éthique : il s'agit d'une « collection de règles réclamées par l'organisation même de l'*être spirituel* »⁸³.

Cette déclaration est révélatrice de la formation classique de notre poète, qui a fait de lui un disciple des principes aristotéliens. Ces réflexions concernant la valeur des rhétoriques et prosodies se développent, en effet, dans le *Salon de 1859*, et particulièrement dans le *Gouvernement de l'imagination*, qui doit beaucoup à la formulation théorétique d'Edgar Allan Poe, dans laquelle Charles Baudelaire a notamment retrouvé ses idées de jeune poète parfaitement ordonnées. C'est à l'écrivain américain que l'écrivain français emprunte son art poétique, ses réflexions touchant le but de la poésie, l'exclusion du didactique et de la passion, la tâche et la dignité

82. *Ibid.*, p. 607, 627.

83. *Ibid.*, p. 627. Nous soulignons.

du métier, la valeur du travail imaginaire, l'effort de la recherche sur les choix lexicaux, les prosodies, la formulation rhétorique. Dans sa *Philosophy of Composition* (que Charles Baudelaire reformule dans son essai dédié à Théophile Gautier et dans les projets de *Préface aux Fleurs du Mal*), Edgar Allan Poe suit pas à pas les préceptes des chapitres XII^e et XXII^e de la *Poétique* aristotélicienne, proclamant le primat de l'analyse intellectuelle sur l'inspiration et l'importance de l'élaboration du langage de l'élocution, voué à offrir une confirmation de la solidité de l'architecture du message poétique. La poésie résulte d'une étroite corrélation entre l'intention et la composition raisonnée : comme le remarque Dominique Combe,

[...] de ce point de vue, la poésie et l'art relèvent bien du *poiein*, du faire, ou encore, comme le dira plus tard Valéry, "de l'action", exercée sur l'auditeur, le lecteur ou le spectateur, dont l'exemple privilégié est pour Baudelaire comme pour ses héritiers Mallarmé et Valéry, la fameuse "supercherie littéraire" du *Corbeau*, assortie de sa *Méthode de composition*.⁸⁴

Si Charles Baudelaire a été le précurseur d'une nouvelle sensibilité envers l'instrument langagier, il est certain que par sa formation, de même que l'écrivain américain, il demeure un « poète impeccable », formellement

84. D. COMBE, « Le poème épique condamné », in A. GUYAUX, B. MARCHAL (éd.), *Les Fleurs du Mal, Actes du Colloque de la Sorbonne, 10-11 janvier 2003*, Paris, P.U.P.S., 2003, p. 57.

conservateur⁸⁵. Plus généralement, l'exploitation des effets de style typiquement classiques paraît encore en vigueur à l'époque symboliste, mais elle est soumise aux exigences de la nouvelle sensibilité poétique : l'intuition des correspondances universelles qui constituent la révélation du rapport du sujet au réel ne peut pas se traduire dans une expression qui serait le fruit d'un élan de spontanéité et de passion ; au contraire, elle a besoin du gouvernement de la plus scientifique des facultés. Tel est le présupposé fondamental de la vigueur de la discipline rhétorique dans la poétique symboliste : les figures de l'*elocutio* sont envisagées, particulièrement, comme de véritables exigences propres à la sensibilité artistique, désireuse d'exprimer et donc de connaître l'Infini dans le fini à travers les pouvoirs de l'imagination.

1.3.1 La rhétorique apprise

Beaucoup d'illustres travaux⁸⁶ ont déjà mis en évidence l'importance de la discipline rhétorique, dans son acception classique, à l'époque de Charles Baudelaire : en particulier, ils ont relevé sa permanence dans le cadre de

85. À ce propos, nous faisons référence à B. de CORNULIER, M. MURAT, « Métrique et formes versifiées », in M. Jarrety (éd.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001, p. 493-502.

86. Voir F. DOUAY-SOUBLIN, « La Rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions », A. COMPAGNON, « Éclipse de la Rhétorique », in M. FUMAROLI (éd.), *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, P.U.F., 1999, p. 1071-1214, 1215-1250. Voir aussi J. MOLINO, « Quelques hypothèses sur la Rhétorique au XIX^e siècle », *R.H.L.F.*, 79, 1980, p. 181-194.

l'enseignement scolaire, malgré les réformes qui l'ont bouleversé⁸⁷ et qui l'ont fait changer de nom ou de statut, par rapport à une volonté de renouvellement inaugurée en 1795 et préparant à la grande refonte de 1902. C'est spécifiquement à travers la formation scolaire que les poètes du XIX^e siècle continuent à se montrer conscients et maîtres de la discipline classique. Particulièrement, celle-ci marque fortement les premières manifestations de leur rapport à l'écriture ; en ce sens, Théodore Zeldin a souligné l'importance de la rhétorique dans la caractérisation du contexte culturel, influençant une certaine "façon de penser" proprement française :

Pour les Français, l'apprentissage de leur langue était plus que l'acquisition d'un simple outil ; il impliquait également la formation de l'esprit et le développement de certaines façons de penser qu'ils apprécieront. Ceci les portait à tenter d'encourager une approche intellectualiste de tous les problèmes susceptibles d'être examinés par le langage ; ils essayaient d'obtenir de leurs élèves qu'ils découvrent les principes généraux dissimulés sous les détails, et qu'ils placent leurs arguments sous la protection de lois universelles. Ils insistaient

87. Entre 1821 et 1840, on assiste en France à une série de réformes de l'enseignement secondaire : sous la Restauration, le programme du baccalauréat, allégé par Napoléon en 1803, s'alourdit progressivement, comportant deux épreuves nouvelles, dont l'une consiste en des questions de rhétorique. Voir à ce propos C. FALCUCI, *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle*, Toulouse, Privat, 1939, p. 137 et sqq. En revanche, vers la fin du siècle, on assiste à une crise grave de l'enseignement classique et la rhétorique en subit les conséquences, car elle était liée à l'apprentissage de la langue latine. En effet, on débat à propos de l'importance des langues anciennes, dont certains voudraient se débarrasser : pour cette raison, l'enseignement de la rhétorique, au lieu de disparaître, se cache sous d'autres formes, comme nous le verrons par la suite. À propos du démantèlement du cadre de l'enseignement scolaire entre 1880 et 1900, nous faisons référence à A. COMPAGNON, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983 ; E. RENAN, « L'instruction supérieure en France », *Revue des deux mondes*, premier mai 1864.

par conséquent sur la nécessité de prêter une grande attention à la présentation des arguments, à leur agencement, logique et clair.⁸⁸

Dans cette perspective, la rhétorique est envisagée comme l'une des méthodes fournies aux élèves français pour acquérir la maîtrise de leur langue et de leur culture et, en même temps, la compétence linguistique et discursive nécessaire pour atteindre à l'expression cohérente de la pensée. La classe de rhétorique, qui suit celle de poétique et précède celle de logique⁸⁹, se présente, pour les lycéens, comme l'étape à franchir pour comprendre, d'un côté, les possibilités de l'instrument poétique et, de l'autre, la réflexion philosophique sur la poésie, en tant qu'expérience cognitive et non plus élan spontané de la subjectivité : elles constituent, ainsi, les trois ressources où l'on trouve l'origine de la figure du poète dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'importance d'une telle formation scolaire, malgré les différentes tentatives de la réorganiser qui se sont succédé, nous est témoignée par la continuité de la publication des œuvres concernant la discipline rhétorique : dans son étude approfondie, Françoise Douay-Soublin dresse l'inventaire

88. T. ZELDIN, *Histoire des passions françaises (1848-1945)*, Paris, Payot, 1995, t. II, p. 272.

89. Nous soulignons que l'enseignement de la philosophie, bannie des sciences par Napoléon, va retrouver son autorité en 1825 et que, à côté de la métaphysique et de l'histoire de la philosophie traditionnelles, on ajoute deux formations anciennes, la logique et la morale, mais surtout deux nouveaux domaines, la psychologie et l'esthétique. Ce renouvellement du cadre de l'enseignement philosophique ne doit pas être méprisé au profit d'autres typologies de formation plus proprement littéraire car, en fait, il est d'une importance cruciale dans la formation de la pensée baudelairienne.

de plus de trente études universitaires parues dans la seconde moitié du XIX^e siècle et, particulièrement, l'édition de cent manuels de rhétorique de quatre-vingts auteurs différents⁹⁰ ; en considérant la quantité remarquable de publications, le mot de "survivance" à propos de la discipline classique à l'époque « peut être écarté d'emblée comme trop faible »⁹¹.

Parmi la vaste gamme de manuels ayant vu le jour dans la période qui nous intéresse, nous en mentionnerons quatre qui ont une importance remarquable pour nos perspectives d'analyse. Le premier est l'œuvre du recteur de l'académie de Poitiers, Antelme-Edouard Chaignet, *La Rhétorique et son histoire* : l'ouvrage ne se présente pas proprement comme un manuel dogmatique, mais plutôt comme une proclamation de la dignité de la discipline à l'intérieur du débat contemporain sur la formation scolaire. Suivant l'auteur, la rhétorique, au-delà de l'enseignement aux jeunes de l'art du bien dire, se situe à l'opposé des "rhétoriques restreintes" de Pierre Fontanier⁹²,

90. F. DOUAY-SOUBLIN, « La Rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions », in M. FUMAROLI, *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, *Op. cit.*, p. 1104-1105, 1129-1130.

91. *Ibid.*, p. 1074.

92. Nous soulignons le caractère central, dans la réflexion de l'époque, des ouvrages de rhétorique des « deux grands stylisticiens d'aujourd'hui », César Chesneau Dumarsais et Pierre Fontanier, comme les a définis Gérard Genette. Une première étude de Fontanier paraît en 1818, dans l'édition Bélin-Le Prieur, sous le titre *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné, destiné à rendre plus utile que jamais l'étude de la grammaire, de la littérature, et de la philosophie [...] par M. Fontanier, Ancien Professeur de Belles-Lettres et de Philosophie dans les Collèges royaux* ; suivent, en 1821, le *Manuel classique pour l'étude des tropes ou Éléments de la science du sens des mots*, et encore, en 1825, *La clef des étymologies pour toutes les langues et pour la langue française en particulier* et, finalement, en 1827, le *Traité des figures du discours autres que les tropes*. Ce que nous devons retenir de ces analyses concernant notre réflexion, c'est que le stylisticien, à côté de la rigueur taxinomique de ses ouvrages, suscite l'intérêt critique sur des

elle sort d'un cadre proprement formel pour révéler sa nécessaire relation avec la dimension éthique (que d'ailleurs Aristote avait déjà proclamée). Le deuxième est l'ouvrage publié en 1822 par Joseph-Victor Le Clerc, éditeur de Montaigne, professeur d'éloquence à la faculté de Lettres de Paris en 1824 et doyen de la même faculté en 1832, qui porte le titre célèbre de *Nouvelle Rhétorique* : même si le choix du sujet semble introduire à une reformulation nouvelle de la discipline, en réalité le savant emprunte proprement aux sources classiques (Aristote, Cicéron, Quintilien) et, comme nous le montre la table des matières⁹³, il reprend et donne sa confirmation au schéma traditionnel du bien-dire ; la nouvelle rhétorique qu'il expose n'est autre que l'application au panorama culturel contemporain du savoir classique, contrastant avec la "restriction" présumée de l'usage de celui-ci, en vogue dans la formation de ces artistes qui se dirigent vers la modernité poétique. Le troisième est celui de Félix Deltour, *La Littérature française*,

questions de grammaire, de syntaxe et de morphologie lexicale, montrant l'importance pré-saussurienne du double plan des sons et des sens. Dans cette perspective, il emprunte sa méthode à l'excellente analyse d'Antoine Isaac Silvestre De Sacy, *Principes de grammaire générale, mis à la portée des enfants et propres à servir d'introduction à l'étude de toutes les langues, et notamment de la langue française*, parue en 1799 et rééditée, chez Belin, en 1805, 1815 et 1824. Pour l'approfondissement de la question, nous renvoyons aux analyses de B. SCHLIEBEN-LANGE, *Idéologie, révolution et uniformité de la langue*, d'E. NÉGREL, J.-P. SERMAIN, *Une expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution*, Oxford, SVEC, 2002, de B. VINATIER, « Un intellectuel dans la Révolution du Cantal : Pierre Fontanier », *Revue de la Haute-Auvergne*, janvier-septembre 1989, p. 181-245 et F. DOUAY-SOUBLIN, J.-P. SERMAIN, *Pierre-Emile Fontanier, la rhétorique et les figures de la Révolution à la Restauration*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2007.

93. F. DOUAY-SOUBLIN, « La Rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions », dans M. FUMAROLI, *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, *Op. cit.*, p. 1154.

principes de composition et de style, dans lequel l'auteur semble préférer lui-aussi, à la traditionnelle dénomination de rhétorique, les notions synonymiques de "composition" et de "style", car il les définit comme étant le choix, l'arrangement, l'expression des idées et des sentiments; il les divise selon les trois étapes de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*, dont il bouleverse l'ordre en "style", puis en "invention" et en "disposition", pour mieux s'adapter aux exigences des jeunes lycéens. Enfin, nous mentionnons l'ouvrage de Jules-Amable Pierrot-Desseilligny de 1820-22, *Cours d'éloquence française* et celui de 1836, *Choix de compositions françaises et latines [...] des meilleurs élèves de l'Université moderne, avec les matières et les arguments*. Le maître de Charles Baudelaire au collège Louis-le-Grand accorde une importance remarquable à l'exécution et aux modèles textuels, plutôt qu'aux préceptes purement théoriques : pour cette raison, il traite de poétique et de rhétorique, qu'il entend dans leur acception aristotélécienne, avec les dénominations de "langue" et de "style" et il fait tourner autour du paradigme esthétique de l'unité architecturale de l'œuvre littéraire.

Fils de cette culture néo-aristotélécienne, Charles Baudelaire est un pur produit de la rhétorique enseignée au XIX^e siècle, soumettant non seulement la dimension figurale du langage, mais aussi ses ressources sémantiques et grammaticales aux fins poétiques, comme il l'a appris dès sa jeunesse. L'at-

tention portée à la formation rhétorique dans le cadre de la scolarité, offrant l'intuition de ce qu'était l'éducation partagée par un grand nombre de futurs artistes, nous permet d'attester de ce qui demeure enraciné dans la culture qui a fait de Charles Baudelaire un poète : suivant cette perspective, nous avons remarqué que la discipline rhétorique, à l'époque, doit encore beaucoup à son élaboration aristotélicienne. Comme le philosophe grec l'avait mis en lumière, la rhétorique est intimement liée à la dimension éthique du destinataire et du destinataire et, pour cela, elle implique la dimension stylistique d'un texte ou d'un discours dans son ensemble, en ce qui concerne l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*, cette dernière recevant, à l'époque, le titre de "style". À partir de cette réflexion proprement théorique, développée lors de ses années d'études, Charles Baudelaire devenu poète élabore une nouvelle conception de la rhétorique au niveau textuel et phrastique, en s'appuyant sur les différentes ressources langagières, de la grammaire à l'étymologie. Lorsque le talent manque, les préceptes de la rhétorique la plus académique sont à peu près inutiles ; en revanche, ils sont très propres à éclairer le génie et à développer les dispositions fécondes. L'art d'écrire cesserait d'être un art s'il n'avait pas de méthode rigide, ce dont Charles Baudelaire a toujours été parfaitement conscient.

Excellent en vers latins⁹⁴, comme Sainte-Beuve et Arthur Rimbaud, l'élève Charles Baudelaire, dès sa jeunesse, « avait fait merveille, composé les vers latins, les plus brillants, brodé des développements éblouissants »⁹⁵. Composer des vers latins à cette époque consiste à détourner habilement des citations célèbres (le plus souvent données par le *Gradus*) et à les déguiser⁹⁶ en s'appuyant sur sa propre habileté et son originalité. L'exercice a pour but de se familiariser avec un art rhétorique des plus classiques, dont l'imprégnation linguistique est confirmée par l'œuvre ultérieure de notre poète. En effet, l'instruction scolaire consiste à conduire les élèves de l'institution à la profession littéraire, en les imprégnant d'une langue stylistiquement pure : il s'agit d'un cours véritable de "littérature poétique", comme le déclare la préface du *Gradus*⁹⁷. C'est pour cette raison que Ferdinand Brunetière s'est vigoureusement battu pour la défense de la rhétorique dans le cadre de l'instruction, en affirmant que sans cette discipline

[...] on peut être assuré que l'enseignement classique français dé-
générera promptement en un "enseignement des choses", et ce n'est

94. L'habileté de Baudelaire est attestée par son condisciple au lycée Louis-le-Grand, Louis Ménard. Voir L. MÉNARD, *Tombeau de Charles Baudelaire*, cité par C. Pichois dans *O.C.*, II, p. 1083.

95. E. Deschanel, conférence faite à Paris en février 1866, cité par C. PICHOSIS, J. ZIEGLER, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987, p. 108.

96. Voir à ce propos C. SAMINADAYAR-PERRIN, *Modernités à l'antique : parcours vallésiens*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 59-62.

97. F. NOËL, *Gradus ad Parnassum ou Nouveau Dictionnaire Poétique Latin-Français, fait sur le plan du Magnum Dictionarium Pœticum du P. Vanière, enrichi d'exemples et de citations tirées des meilleurs Poètes anciens et modernes*, Bruxelles, Comité de Liquidation de la Société Nationale pour la propagation des Bons Livres, 1852, p. VII.

pas sans doute ce que l'on veut - ou du moins ce que l'on nous promet.⁹⁸

L'effort de Ferdinand Brunetière avait pour but de développer l'idée que la rhétorique mérite une place privilégiée dans le programme idéal de l'enseignement supérieur, comme objet d'étude et non plus comme modèle⁹⁹ : la rhétorique devient un instrument d'interprétation sûre des textes autant qu'un ensemble des règles pour l'art d'écrire correctement.

Grâce à ses études de rhétorique, Charles Baudelaire a développé un esprit critique très fin dans le jugement des textes littéraires contemporains et classiques, mais surtout, il a assimilé la méthode pour reformuler, à partir des paradigmes figés et d'une éloquence gratuite (celle que Paul Verlaine, dans son *Art poétique*, déclare vouloir "prendre pour lui tordre son cou"), un art du bien-dire voué à l'éclosion de l'originalité. Il ne manque jamais de porter une attention méticuleuse aux faits de style, à la richesse lexicale, à la prosodie et même à l'exploitation du lieu commun¹⁰⁰ ; inversement, comme

98. F. BRUNETIÈRE, « Apologie pour la rhétorique », *Revue des deux Mondes*, 1890, p. 698.

99. Gérard Genette a relevé une conversion pédagogique et épistémologique du statut du texte littéraire à l'époque : « la littérature a cessé d'être un modèle pour devenir un objet », ce qui justifierait la position de Brunetière qui prend la défense de la discipline rhétorique comme l'instrument nécessaire pour continuer à apprécier la littérature, dans une époque de changements idéologiques. Voir G. GENETTE, « Enseignement et rhétorique au XX^e siècle », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 21, 1, mars-avril 1966, p. 292-305.

100. « Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis », *Fusées, O.C., I*, p. 650.

le note notre poète, la non-connaissance des sources classiques de la part des écrivains comporte l'impuissance à saisir, voire à comprendre, le Beau, comme c'est le cas pour les Belges qui, n'ayant pas étudié les grandeurs anciennes, ont été conduits à la "haine de la poésie" ¹⁰¹. En particulier, dès ses études scolaires, Charles Baudelaire manifeste une profonde admiration pour l'œuvre de Lucain ¹⁰², en raison de l'accent mis par ce dernier sur les pouvoirs magiques du langage, auxquels notre poète fait souvent référence à travers la métaphore des "morts ressuscités" ou des "sorcières thessaliennes" ¹⁰³. Il est révélateur que, dans les *Fusées*, l'écrivain offre une définition des qualités littéraires de la modernité (le surnaturalisme et l'ironie) à partir d'une métaphore empruntée à Lucain :

Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie.

[...] De la magie appliquée à *l'évocation des grands morts*, au rétablissement et au perfectionnement de la santé. L'inspiration vient toujours, quand l'homme le veut, mais elle ne s'en va pas toujours, quand il le veut. De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire. ¹⁰⁴

101. « Pas de latin, pas de grec. Études professionnelles. Haine de la poésie. Éducation pour faire des ingénieurs ou des banquiers. Pas de métaphysique », *Sur la Belgique*, O.C., II, p. 873.

102. Claude Pichois souligne les indices de cette admiration littéraire : il rappelle que le numéro-spécimen du *Mouvement*, journal projeté par B. Saint-Edme, a annoncé en 1846 *Les amours et la mort de Lucain* par Baudelaire-Dufays. Il souligne encore que, dans *L'Orphéon* du premier janvier 1860, Albert Glatigny a prévu une traduction de *La Pharsale* par Charles Baudelaire. Voir O.C., I, p. 1356.

103. Cf. *Le Tonneau de la Haine*, O.C., I, p. 71, v. 7-8 ; *Le Désir de peindre*, O.C., I, p. 340 ; *Lettre à Jules Janin*, O.C., II, p. 236 ; *Salon de 1859*, O.C., II, p. 637.

104. *Fusées*, O.C., I, p. 658. Nous soulignons.

De la rhétorique classique, d'Aristote à Lucain, notre poète semble avoir hérité la conscience que les pouvoirs magiques du "surnaturalisme du langage" doivent passer par une maîtrise savante des ressources stylistiques appliquées aux mots eux-mêmes et, plus généralement, à la structure phrasique. À partir de sa formation scolaire, Charles Baudelaire montre qu'il a également pris conscience de l'affinité "mystique" qui relie la langue latine à la langue française : souvent, il exploite les possibilités offertes par ce rapport intime en suivant les traces d'un patrimoine étymologique ou la musicalité de la prosodie classique¹⁰⁵. Nous relevons en particulier, chez Charles Baudelaire, une nouvelle exploitation des ressources latines dans la création adjectivale. Maintes fois, il recourt à des adjectifs d'origine latine, dont il réactive les racines culturelles et les contextualise dans ses poèmes : l'on peut citer l'adjectif "lucide" de *Bénédiction* (v. 55-56), du latin *lucidus*, qui signifie "rayonnant de lumière spirituelle", celle des premiers vers du poème ; l'adjectif "occulte" du *Crépuscule du Soir* (v. 17), qui traduit littéralement de la formule virgilienne *occultas egisse vias* ; l'adjectif "turpide" de la première version du *Vin de l'assassin* (v. 31), qui contient une allusion aux nuits morbides ; le participe "invétéré" qui qualifie le musc du *Parfum*, pour donner l'image d'un arôme de jadis, qui se fortifie avec le

105. Comme le déclare Charles Baudelaire, la poésie française possède une prosodie mystérieuse, comme les langues latine et anglaise. Voir *Projets de Préface, III, O.C., I*, p. 183.

temps. Charles Baudelaire fusionne les deux langues afin de réussir l'extraction de l'image à travers le mot, comme si le code français ne suffisait pas : parfois, il emploie expressément le mot latin, comme si sa propre langue ne lui offrait pas la vision recherchée¹⁰⁶. À ce propos, Patrick Labarthe note que

[...] la fascination pour le latin semble tenir à l'ambivalence suivante : d'une part, en tant que langue morte, le latin est, à l'instar des ruines, le vestige d'une grandeur perdue. [...] Simultanément, le latin est la langue de l'origine, il a donc la valeur préservée des commencements [...]. Tout se passe comme si cette présence tutélaire [du latin] ne cessait pas de rappeler au poète que tout berceau est déjà une tombe et, l'invitait, par avance, à privilégier ce point de vue panoramique et distant qui appréhende en toute chose la ruine qu'elle sera.¹⁰⁷

Cette tension interne du français, qui, par sa prosodie et son lexique, renvoie incessamment au foyer originel de sa signification, cache un rapport dialectique, comme la critique Corinne Saminadayar-Perrin l'a mis en lumière :

Si la latinité habite indéniablement la chair verbale du français, c'est sur le mode de l'ambiguïté qu'emblématise le titre *Duellum* : cet archaïsme (Baudelaire utilise la forme ancienne de *bellum*) renvoie à la fois au caractère originel de la violence qu'évoque le poème, à

106. Claude Pichois le remarque à propos des *Paradis artificiels*. Voir *O.C.*, I, p. 437.

107. P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 339.

la vigueur native que la latinité rend au français « duel », enfin à la tension intralinguistique dont le latin est l'indice autant que le révélateur.¹⁰⁸

Le rapport baudelairien à la formation classique nous indique une volonté plus générale de refondation sémantique, d'une remotivation en profondeur de la langue destinée à donner "un sens plus pur" aux mots dégradés par l'usure : le poète cherche à porter à la surface un réseau d'incompatibilités idéologiques qui sont au cœur même du langage. Pour cette raison, il exploite, par exemple, la langue sacrée des dogmes de l'Eglise comme le détournement privilégié du discours érotique (*Moesta et errabunda* ou *Franciscae meae laudes*), exactement comme il prend appui sur l'imaginaire biblique pour constituer ces figures détournées de l'Inconnu. Au lieu de s'asseoir sur les prestiges des savoirs d'autres temps, Charles Baudelaire exhibe sa volonté d'interroger la légitimité du langage et de ses ressources pour les élever à la hauteur des exigences imposées par une ambition spirituelle : exactement comme il le fait pour la trace originelle de l'étymologie des mots, le poète inscrit ses poèmes dans une rhétorique de la subversion qui, forte des instruments de la tradition, se plonge dans la profondeur d'une double lecture : cette dernière ouvre un espace inconnu et fascinant entre l'hermé-

108. C. SAMINADAYAR-PERRIN, « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, 113, 2001, p. 101.

neutique et la poétique, inséparable de la "rhétorique profonde" de l'œuvre d'art capable de réduire la fracture qui sépare, dans la réalité de l'existence, ce dont on fait l'expérience de ce qu'on recherche véritablement.

1.3.2 La rhétorique profonde

Il n'est pas fortuit que, dans les *Projets de Préface*¹⁰⁹, Charles Baudelaire demande, pour première qualité à son œuvre, de posséder une "rhétorique profonde", une organisation cohérente dans l'expression du message poétique qu'il a appris de son professeur Jules Pierrot-Desseilligny¹¹⁰. Cette notion, sur laquelle maintes études se sont interrogées, peut être mieux comprise si l'on relit les *Notes diverses sur l'Art philosophique*, dans lesquelles le poète distingue, à propos de Paul Chenavard, entre "fausse rhétorique" et "vraie rhétorique"¹¹¹, sujet d'ailleurs central dans le propos de notre analyse. La "fausse rhétorique", ou l'éloquence à tout prix, se trouve reléguée au rang du stérile et conventionnel travail de l'*ornatus*, voué à un maniérisme de la forme, détaché de la véridicité du contenu : elle appartient proprement à l'hérésie manipulatrice et séductrice du discours persuasif¹¹²,

109. Nous faisons particulièrement référence au *Projet de Préface IV, O.C., I*, p. 185.

110. Cf. J.-A. P.-DESSEILLIGNY, *Cours d'éloquence française*, Paris, Journal des Cours Publics, 2 vol., 1820-22.

111. *Notes diverses sur l'Art philosophique, O.C., II*, p. 607.

112. « Mais il est une autre hérésie, qui, grâce à l'hypocrisie, à la lourdeur et à la bassesse des esprits, est bien plus redoutable et a des chances de durée plus grandes - une erreur

ayant pour but, non pas la Beauté, seule raison de l'Art, mais la dialectique entre le Vrai et le Faux, entre le Bien et le Mal. Comme le déclare notre poète, suivant de près la réflexion de la *Neuvième leçon, Du Vrai, Du Beau, Du Bien* de Victor Cousin¹¹³, il ne possède ni le « désir de démontrer, ni d'étonner, ni d'amuser, ni de persuader » : en tant qu'artiste, il n'a « soif que d'une liqueur inconnue sur la terre »¹¹⁴. La "vraie rhétorique" apparaît ainsi comme intimement liée à une dimension ontologique et, par conséquent, à une finalité esthétique : créée par l'imagination artistique, cette rhétorique recherche les « rapports intimes et secrets des choses »¹¹⁵ et les transforme en langage. Elle se définit comme profonde, dans la mesure où elle inscrit

qui a la vie plus dure - je veux parler de l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend comme corollaires inévitables l'hérésie de la passion, de la vérité et de la morale. Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile. [...] La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs - qu'on me comprenne bien - que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires; ce serait évidemment une absurdité. Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même », *Études sur Poe, O.C., II*, p. 333.

113. La réflexion de Victor Cousin sur l'autonomie de l'art passe proprement par une constatation du déclin de l'éloquence tout court : « L'éloquence, l'histoire, la philosophie sont assurément de hauts emplois de l'intelligence; elles ont leur dignité, leur éminence que rien ne surpasse, mais, à parler rigoureusement, ce ne sont pas des arts. L'éloquence ne se propose pas de faire naître dans l'âme des auditeurs le sentiment désintéressé de la beauté. Elle peut produire aussi cet effet, mais sans l'avoir cherché. Sa fin directe, celle qu'elle ne peut subordonner à aucune autre, c'est de convaincre, c'est de persuader », V. COUSIN, *Du Vrai, Du Beau, Du Bien*, Paris, Didier, 1854, p. 191.

114. *Projet de Préface IV, O.C., I*, p. 185-186.

115. *Études sur Poe, O.C., II*, p. 328.

« le trope dans l'être », ¹¹⁶ et dans la mesure où l'image offerte par la poésie est travaillée sous l'impulsion de l'exigence éternelle du Beau de l'artiste. Elle doit s'adapter « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » ¹¹⁷ et pouvoir monter « à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur » ¹¹⁸. La "rhétorique profonde" baudelairienne trouve son origine dans les réflexions aristotéliennes contenues dans le troisième Livre de la *Rhétorique*, où le philosophe explique que le but de la rhétorique véritable est de « mettre sous les yeux » ¹¹⁹ : il s'agit de montrer la vision de celui qui a l'exigence d'exprimer son point de vue, en s'étayant sur des opérations sémantiques propres à l'œuvre d'art véritable, qui, au lieu de vouloir élucider, visent à susciter le mystère et la fascination. Ce sont proprement les figures de rhétorique, parmi lesquelles il donne une position privilégiée à la métaphore et au détour périphrastique qui, par l'énigme qu'elles créent, poussent le destinataire à s'y plonger.

Suivant cette perspective, la rhétorique profonde concerne l'organisation du macrotexte, mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse dans ce cas spécifique, la structuration du microtexte : le poème et l'unité phrastique,

116. P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'Allégorie*, *Op. cit.*, p. 400.

117. *Dédicace à Arsène Houssaye, Spleen de Paris, O.C., I*, p. 275-276.

118. *Projet de Préface III, O.C., I*, p. 183.

119. Nous faisons référence à l'onzième chapitre du Troisième Livre de la *Rhétorique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 477-486.

régies par les possibilités sémantiques de l'élocution figurale. La rhétorique véritable constitue, dans les différentes stratifications textuelles, une architecture du sens, profonde mais non pas secrète - comme le relève Henri Meschonnic¹²⁰ - précisément parce qu'il s'agit d'une rhétorique, donc de l'art du discours poétique voué à faire ressortir un effet de vision. Cette vision fait que le hasard de l'existence devient une nécessité dans la phrase poétique : celle-ci est définie comme "spirituelle" dans la mesure où elle révèle l'accord entre la sensibilité artistique et les moyens matériels de l'exécution¹²¹, grâce à un travail d'agencement obtenu aux différents niveaux linguistiques. Tout poème, comme tout ce qui est "noble", d'après Charles Baudelaire est « le résultat de la raison et du calcul »¹²² produit en vue d'un certain effet : autrement dit, il s'agit d'une rhétorique profonde vouée à la production d'une transformation alchimique de la matière du réel en substance spirituelle. L'alchimie poétique dont traite le poète n'est pas encore à proprement parler l'alchimie verbale rêvée par Arthur Rimbaud ou par Stéphane Mallarmé, puisqu'on ne peut pas négliger l'attachement de notre poète à une formation essentiellement classique. Pourtant, à partir de son intérêt pour la valeur féconde de l'imagination, la rhétorique baudelairienne développe une alchimie

120. « Les poèmes sont les figures d'un texte orienté. [...] L'architecture, comme on dit, des *Fleurs du Mal*, n'est pas secrète. Elle est sa rhétorique », H. MESCHONNIC, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1970-73, p. 228.

121. Cf. *Salon de 1846, O.C., II*, p. 433.

122. *Le Peintre de la vie moderne, O.C., II*, p. 715.

de l'image obtenue au moyen des figures de l'élocution, suivant les préceptes aristotéliens : la valeur d'une figure de rhétorique réussie réside dans sa capacité de prolonger l'étendue invisible de la réalité dans la profondeur visible du vers poétique. Comme le relève Patrick Labarthe, la rhétorique profonde de la poésie baudelairienne transmue en forme et en expression l'Inconnu dont il fait l'expérience, la béance qui le sépare de la recherche d'un Idéal, dont il éprouve, quelquefois, la sensation de plénitude : « il ouvre le fini de la représentation à l'Infinie profondeur du Sens »¹²³.

D'après ces réflexions, il paraît évident que, chez Charles Baudelaire, il existe un lien indissoluble entre la poétique, l'éthique et la rhétorique, toutes trois concourant au même but ultime : la recherche d'une beauté éternelle. L'apport singulier du poète des *Fleurs du Mal* au développement de la poésie est d'avoir conduit la sensibilité néoplatonicienne de l'analogie universelle (celle du Romantisme allemand et d'Emanuel Swedenborg particulièrement) à un plan proprement esthétique, grâce à une nouvelle conception de l'art rhétorique et du style. La profondeur de cet art rhétorique, le noyau central du mouvement symboliste, consiste dans la volonté d'unifier, ou plus précisément selon le lexique baudelairien, d'"agréger"¹²⁴, dans

123. P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'Allégorie*, *Op. cit.*, p. 289.

124. À propos des habitudes de style d'Abel-François Villemain, Charles Baudelaire explique comment les rhétoriques, employées avec justesse et maîtrise, concourent à la construction du "monument" de la phrase, permettant d'atteindre à la vraie poésie : « Sa phrase est faite par *agrégation*, comme une ville résultant des siècles, et toute phrase doit

l'unité du vers, ce qui demeure décomposé dans l'univers de l'expérience. Les aspects hétérogènes de la réalité (physique et psychique) se rejoignent, au niveau linguistique, au moyen du rapprochement textuel des figures de rhétorique qui offrent l'alliage de la vision : la synesthésie, l'association thématique, l'allégorie, l'oxymoron et la périphrase sont toutes fondées sur un rapport de réciprocité et d'illumination mutuelle entre une réalité désagrégée et une poésie de la réunion syntagmatique, sur l'exploration du domaine des possibilités du langage poétique d'exprimer ce qui, dans l'expérience, ne possède pas de "nomination propre", voire ce qui est indicible. Camille Mauclair, dans ses *Causeries sur la cité intérieure*, fournit un exemple excellent de l'innovation rhétorique apportée par Charles Baudelaire et, plus généralement, par le mouvement symboliste. Il explique la distance entre les intentions poétiques à l'œuvre dans la production d'une figure de rhétorique chez un écrivain réaliste et chez un écrivain symboliste :

Un naturaliste écrira : « ses souvenirs étaient comme des fleurs fanées ». Un symboliste dira : « Les fleurs de son souvenir se fanaient ». Voilà la comparaison et l'allusion. L'un prend la matière intacte et la juxtapose à un sentiment : l'autre transpose le sentiment en un médiateur plastique, qui n'intervient que pour lui prêter symboliquement sa forme. Il établit ainsi une harmonie entre le sujet et l'objet

être en soi un monument bien cordonné, l'ensemble de tous ces monuments formant la ville qui est le Livre », *L'Esprit et le style de M. Villemain, O.C., II*, p. 197. Nous soulignons.

- expression même de l'esthétique.¹²⁵

Comme l'enseigne Aristote, l'art rhétorique véritable consiste à offrir une vision subjective, cachant l'artifice du moyen et introduisant le destinataire dans le procédé de *translatio* sémantique : la figure de l'écriture symboliste surpasse l'établissement de la comparaison et présente la fleur, élément de l'expérience sensible, ressentie dans l'âme de l'artiste comme élément de l'expérience psychique. Autrement dit, l'artiste ne se trouve pas devant la fleur : il possède la fleur en soi, il la fait agir en soi. Charles Baudelaire interroge la profondeur du réel et, au moment où « chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir/ [et] Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir », il recueille tout « le vestige d'un passé lumineux » et le souvenir luit dans son âme « comme un ostensor »,¹²⁶ entraînant une fusion encore plus absolue des éléments, une fusion proprement spirituelle. Si la réflexion baudelairienne s'est plongée si profondément dans la recherche du langage de la synthèse de l'hétérogénéité de l'univers, il nous apparaît stimulant de découvrir nous-mêmes l'alchimie syntagmatique du texte baudelairien, à partir de l'une de ces fleurs stylistiques, la périphrase, dont le poète a véritablement modifié le statut, pour essayer, sinon de définir, du moins de

125. C. MAUCLAIR, *Éleusis - Causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin et Cie, 1884, p. 98-99.

126. *Harmonie du Soir, O.C., I*, p. 47, v. 1-2, 14, 16.

pressentir la rhétorique profonde de sa vision.

Comme nous avons essayé de le mettre en lumière jusqu'ici, aucun terme rigide employé pour désigner un mouvement, une tendance littéraire ou un style poétique ne pourrait offrir, une fois pour toutes, de la profondeur de leur signification, comme si le rigorisme de l'effort de dénomination le condamnait à ne saisir que des contours indéfinis, extérieurs à l'œuvre d'art. Cette réflexion concerne particulièrement la définition du courant symboliste, dans lequel la notion de "symbole", qui en constitue la racine étymologique, ouvre à une interprétation polysémique dont il serait réducteur de ne souligner qu'un seul aspect. L'emploi du mot garde en soi l'épaisseur d'une telle stratification historique, dérivant de la mythologie et de la théologie anciennes, qu'aucune tentative d'éclaircissement ne pourrait conduire à une compréhension satisfaisante : le substantif a reçu, au cours du temps, des nuances sémantiques différentes, comme nous pouvons l'apercevoir dans la distance qui sépare la signification offerte par les poètes de la deuxième moitié du XIX^e siècle et celle qui a été proposée par le philosophe Henri Bergson au début du siècle suivant. Cependant, dans la notion de "symbole", des critiques illustres ont cherché la clé pour interpréter la poétique baudelairienne, démontrant que les qualifications de "déchiffreur des correspondances et des hiéroglyphes", de "théoricien de l'analogie universelle", souvent appliquées

au poète, conduisent à l'identifier comme le fondateur ou du moins comme le précurseur du mouvement symboliste, ce qui paraît d'ailleurs évident au vu de l'œuvre satirique des *Déliquescences* et des éloges qui lui sont attribués dans son *Tombeau*. Autour de la signification du symbole littéraire, Jean Pommier¹²⁷ a profondément réfléchi sur les éléments analogiques et synesthésiques de la poétique baudelairienne ; Pierre Moreau¹²⁸ a interprété la symbologie baudelairienne selon une perspective très intéressante pour nos propos, comme un moyen d'expression indirecte ou oblique dominante dans son écriture. Lloyd James Austin¹²⁹, qui a fait suivre son étude sur *L'Univers poétique de Baudelaire* du sous-titre *Symbolisme et symbolique*, définit la poésie baudelairienne comme un déchiffrement de la réalité extérieure dans l'univers du poème. Suivant la notion de "symbole", les trois critiques sont tous tombés sur une question spécifiquement linguistique, attestant que c'est dans la réflexion sur l'instrument proprement langagier que l'on pourra trouver la clé pour accéder à l'univers de l'écriture symboliste et, avant tout, baudelairienne :

[...] nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance

127. J. POMMIER, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

128. P. MOREAU, « Le Symbolisme de Baudelaire », *Symposium*, 5, 1, 1951, p. 89-102.

129. L. J. AUSTIN, *L'Univers poétique de Baudelaire : symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956.

native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ?¹³⁰

Pour notre part, nous avons défini Charles Baudelaire comme le plus attentif et le plus réfléchi des esthéticiens symbolistes, dans la mesure où il a commencé à enquêter sur l'essence même de la poésie : le langage. Il n'est pas fortuit que, à la suite de l'extrait que nous venons de citer, le poète définisse l'artiste à partir de la fécondité de sa productivité langagière :

Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.¹³¹

Charles Baudelaire est entré définitivement dans le panorama littéraire à vingt-quatre ans, en réfléchissant dans son essai *Qu'est-ce que le Romantisme ?* au statut de l'art moderne : sa réponse est qu'il est « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts » ; cependant, il regrette d'une façon lucide qu'il y ait « une contradiction évidente entre le romantisme et les œuvres de ses principaux sectaires »¹³². Obligé de laisser cette interrogation ouverte, il

130. *Victor Hugo, O.C., II*, p. 133.

131. *Ibid.*, p. 133.

132. *Salon de 1846, O.C., II*, p. 421.

prolonge sa critique dans la nécessité de sortir de ce cadre de définition, évitant toute autre tentative doctrinale d'offrir un nom à l'art moderne. Il déclare que l'art moderne est une façon de sentir poétiquement, qu'il est l'expression la plus actuelle du Beau et il s'aventure dans l'expérience de l'artiste. Au réalisme et au positivisme, il oppose le surnaturalisme, à l'élan de la passion spontanée, la science rigoureuse de l'imagination ; face à la conception utilitaire de l'art, il oppose la métaphysique de la Beauté et à l'idéalisme de la *catharsis* morale, la *catharsis* spirituelle de la création poétique ; enfin, il rejette la poésie plastique, en lui préférant la poésie-musique et la sorcellerie évocatrice. Avec la boue il fait de l'or, grâce à l'alchimie du langage poétique, visant à opérer la transmutation de la réalité naturelle dans la surnaturalité du poème achevé. Il s'ensuit que, dans toutes les questions d'esthétique posées par Charles Baudelaire, la poésie est située *dans* la langue : on ne parle plus de "forme", mais proprement du "Verbe" ou du "langage", à entendre comme l'unité de toutes les dimensions de l'expression, du lexique à la syntaxe, de la phonologie à l'*elocutio*, de l'étymologie à la grammaire. Dans cette aventure visant à explorer un langage propre au but sublime de la poésie, l'aride technique stylistique devient l'organisation analogique de l'âme et du monde dans l'harmonie recomposée du tableau poétique.

Nos réflexions se développent précisément à partir de cette perspective :

nous allons parcourir la voie de l'exploration de l'une de ces figures stylistiques, la périphrase, ressentie comme une exigence du poète pour faire entendre « le langage des fleurs et des choses muettes ». Conférant aux figures de la rhétorique le statut innovateur de formes requises par une volonté d'ordre spirituel, le "parfait chimiste" en modifie la validité, les élevant au rang d'instruments de la quête perpétuelle de l'expérience artistique, dont l'objet est la suggestion de l'Infini.

Le Thyrses et les fleurs de la périphrase

On pourrait nous objecter qu'il demeure improbable de découvrir dans un cliché de l'*elocutio* ornementale, la périphrase, le statut d'exigence spirituelle envisagée par Charles Baudelaire pour les "rhétoriques et les prosodies" : cependant, tout au long de son expérience d'artiste, le poète s'est adonné à une pratique de la réhabilitation et de l'adaptation des formes classiques à la manière nouvelle de sentir poétiquement. Pour répondre aux reproches éventuels sur la légitimité de l'étude présente, nous voudrions maintenant expliquer notre point de vue par une relecture rapide de l'articulation métaphorique du poème en prose intitulé *Le Thyrses*¹³³, paru dans

133. *Le Thyrses, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 335-336.

la *Revue nationale et étrangère* le 10 décembre 1863. Dans la composition poétique, Charles Baudelaire fait que le thyrses, suivant l'exemple de Thomas De Quincey¹³⁴, devient « l'image mythologique qui figure exactement son art »¹³⁵ : le rapport du code (le thyrses) aux instruments linguistiques répondant à l'esthétique du Nouveau (les fleurs) transfère, sur le plan de la structure du vers, la dualité fondatrice de l'âme humaine¹³⁶, en faisant ainsi coïncider, dans l'œuvre d'art, les dimensions éthique, poétique et rhétorique.

Le poème en prose baudelairien débute avec une explication du titre du texte, par une interrogation sur la définition de thyrses, à laquelle Charles Baudelaire répond promptement : « Physiquement ce n'est qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit ». Le thyrses apparaît ainsi comme un tuteur rigide, stable et sec qui, dans une interprétation métaphorique, renvoie au fondement conventionnel du langage, le code. Par la suite du poème, l'écrivain réfléchit sur le fait qu'autour de ce "tuteur du langage", « [...] se jouent et folâtroient des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches

134. Cf. *Un mangeur d'opium*, O.C., I, p. 444, 515. À ce propos, nous faisons référence à M. EIGELDINGER, « Le Thyrses, lecture thématique », in G. ANTOINE (éd.), *Études baudelairiennes*, VIII, Neuchâtel, A la Baconnière, 1976, p. 172-183.

135. H. LEMAÎTRE, « Introduction » à C. BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en Prose, Le Spleen de Paris*, Paris, Garnier, 1997, p. XLVIII.

136. « Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité », *Le Thyrses, Le Spleen de Paris*, O.C., I, p. 335

ou des coupes renversées » et que ce jeu fascinant et complexe « de lignes et de couleurs, tendres ou éclatantes » se déroule dans « des méandres capricieux »¹³⁷. Il nous semble possible de découvrir, dans ces tiges et dans ces fleurs, l'image des effets lexicaux, rhétoriques et prosodiques propres à l'écrivain, qui "folâtrent" autour de la rigidité aride des contraintes du code linguistique : si nous interprétons la périphrase comme l'une de ces fleurs, nous pourrions affirmer qu'elle est appelée tout naturellement par le style baudelairien, étant apte à « suivre la ligne courbe et la spirale », exécutant « un mystique fandango autour du bâton hiératique », c'est-à-dire le mouvement vers la découverte du Sens entreprise par la poésie. Ainsi, le « bâton sec, dur et droit » pourrait conquérir à nouveau son « sens moral et poétique »¹³⁸, rappelant la lance enguirlandée de lierre d'Euripide, le signe privilégié de l'initiation aux rites et aux mystères dyonysiaques, l'instrument sacré qui « résonne à travers les airs, qui fait jaillir l'eau et produit le miel »¹³⁹.

Le rapport que Charles Baudelaire entretient avec les formes classiques de l'écriture se joue dans ce mouvement séduisant : celles-ci et le code seront mutuellement « [la] ligne droite et [la] ligne arabesque, [l'] intention et [l']

137. *Le Thyrses, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 335-336.

138. « Qu'est-ce qu'un thyrses ? Selon le sens moral et poétique, c'est un emblème sacerdotal dans la main des prêtres ou prêtresses célébrant la divinité dont ils sont les interprètes et les serviteurs », *Ibid.*, p. 335.

139. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, Paris, Payot, 1923, p. 53.

expression, [la] roideur de la volonté, [la] sinuosité du verbe, [l'] unité du but, [la] variété des moyens », en un seul mot un « amalgame tout-puissant et indivisible du génie » que seul un analyste aveugle « aura le détestable courage de diviser et de séparer ». Particulièrement la périphrase, avec son mouvement ondulant, sinueux autour du mot rigide peut nous conduire vers la « promenade de la fantaisie » poétique, dans l'exploration de « la Beauté mystérieuse et passionnée »¹⁴⁰.

140. *Le Thyrses, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 335-336.

Chapitre 2

L'Instrument poétique de la périphrase

Quelques lecteurs se sont peut-être étonnés du choix du sujet de la présente étude, car il pourrait évoquer une analyse à double visée : d'une part, un commentaire rhétorique et stylistique sur le fonctionnement d'un trope et, de l'autre, la compréhension d'un recueil poétique comme *Les Fleurs du Mal*, dont l'influence sur l'histoire littéraire est ressentie encore aujourd'hui comme stimulante. De plus, notre étude choisit de se concentrer sur l'une des figures de l'*elocutio* classique, la périphrase, qui a subi un destin cruel de désaffection à travers les temps, réduite désormais à la stérilité expressive de l'embellissement formel, de l'ornement à tout prix, dans un détachement présumé entre la forme et le contenu. En réalité, il serait impossible de retrouver une telle esthétique du langage dans l'œuvre du poète des *Fleurs du Mal*, étant donné que Charles Baudelaire a inauguré la réflexion méta-poétique moderne sur l'instrument langagier, précisément à l'époque où l'on assistait à la naissance de la linguistique actuelle. Pour balayer les doutes qui pourraient être soulevés, il nous faudra répondre aux différents questionnements, en explicitant notre perspective épistémologique, qui entrelace, d'une manière "nécessaire", les deux dimensions de l'analyse.

2.1 Pourquoi choisir la périphrase ?

2.1.1 La périphrase : entre stylistique et herméneutique

Tout d'abord, on doit considérer le sens et l'intention de l'analyse littéraire, en définir le programme pour qu'elle sache enfin ce qu'elle veut. Nous pourrions nous demander si l'étude d'une figure de rhétorique risque de limiter l'analyse critique aux faits de style proprement dits, au langage tout court : le fait d'analyser la fonction des figures, leur structure et leur recurrence aux différents niveaux linguistiques concentre l'attention critique sur la "surface" de l'œuvre ; cependant, cette "surface" relève d'un usage *poétique* du langage, c'est-à-dire d'une adaptation des matériaux fournis aux raisons profondes de l'impulsion artistique. Si l'expérience poétique de Charles Baudelaire déborde largement toute analyse stylistique et rhétorique - et plus généralement toutes les analyses - la révélation de ce qu'est spécifiquement l'essence de la poésie aux yeux de son créateur se reflète dans le style : en effet, la communication poétique consiste dans un travail savant sur les ressources expressives, visant à transmettre l'incommunicable *dans et à travers* le langage, « le fini dans l'Infini », en termes plus sublimes.

Il est certainement impossible d'attribuer la révélation du charme mys-

térieux de Mona Lisa à l'analyse aux rayons X, réalisée en 1987, par l'Américaine Lilian Schwartz : le regard ensorceleur fascine depuis le seizième siècle, sans qu'on en ait jamais expliqué scientifiquement la raison ; ses admirateurs auraient pu continuer à rester indifférents à ce que les innovations technologiques ont dévoilé du chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci. Cependant, même dans le domaine de la recherche littéraire, la passion et la fascination ne suffisent pas : il faut une analyse détaillée et méticuleuse, forte d'instruments le plus exacts possible, de laquelle on puisse faire dériver des conclusions vérifiées par le seul témoin : l'oeuvre elle-même. N'étant pas affectée par un romantisme "idolâtre" envers la figure poétique, mais plutôt par un désir d'honnêteté critique envers l'oeuvre littéraire, oeuvre de langage avant tout, nous ressentons l'exigence de suivre les enseignements offerts par Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Paul Valéry, Gaston Bachelard, Jacques Derrida ou Roland Barthes qui invitent à une analyse littéraire certes subjective, mais toujours effectuée au moyen d'instruments objectifs et solides, et qui refusent de rechercher des réponses hors du texte lui-même. Comme le relève Georges Mounin dans son étude sur *Sept poètes et le langage*¹, si le contenu de la Poésie est irrationnel par sa nature, les méthodes pour y accéder ne peuvent qu'être de nature ratio-cognitive, spécifiquement linguistiques, étant donné qu'il s'agit d'un agrégat savant de mots, d'un travail d'algèbre

1. G. MOUNIN, *Sept Poètes et le Langage*, Paris, Gallimard, 1992, p. 11-12.

combinatoire, dont aucun décrypteur habile ne saurait établir l'équation : on peut seulement, en analysant les composantes, essayer d'envisager la compréhension du parcours entrepris.

Au lieu de retenir une telle approche critique comme la volonté de décoriquer la parole poétique en schémas et paradigmes *a priori*, nous préférons l'interpréter comme la démarche requise par l'œuvre d'art en question, *Les Fleurs du Mal*, qui ont paru à l'époque où l'on venait d'ensevelir définitivement le mythe de la création irrationnelle, de l'inspiration divine : au *vates*, on oppose victorieusement le poète sachant ce qu'il fait, le poète conscient de son travail jusqu'à la manie épistémologique d'Edgar Allan Poe (qui décrit pas à pas le raisonnement de la création), le poète maître de son instrument expressif, le grammairien, le linguistique et le rhétoricien. D'un savoir de l'objet (le Naturalisme) à un savoir du sujet (le Romantisme), nous entrons, avec Charles Baudelaire, dans le savoir du langage et c'est précisément par là que nous pourrions accéder à l'herméneutique profonde de l'œuvre poétique. Dans son introduction au *Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes nous rappelle ce qu'a été le détournement de l'attention littéraire au carrefour du Symbolisme :

L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel [...]. Cette transparence vient se troubler : [...] on ne sent plus la Littérature comme un mode de circulation

socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme menace.²

S'il est vrai que le rapport entre la forme et le contenu à exprimer est une liaison qui varie avec l'histoire même, s'il est vrai qu'au lieu de traiter du monument monolithique de la Rhétorique, il serait préférable de déclarer l'existence de plusieurs rhétoriques, c'est-à-dire d'approches différentes de la réalité créées par le temps et dans le temps, on devra tenir compte du fait que l'œuvre poétique préserve en soi les structures de la solution au sein de laquelle elle s'est formée : elle porte en elle les traits caractéristiques, les valeurs, les thèmes, les préoccupations du milieu nourricier où elle a été conçue ; par conséquent, la démarche méthodologique, dans l'analyse des *Fleurs du Mal*, nées au moment où la poésie devenait un questionnement des possibilités expressives, peut à bon droit procéder à partir du langage et, suivant les voies qu'il ouvre toutes grandes, s'aventurer dans une réflexion plus ambitieuse sur la poésie.

En France, la tentative de réhabilitation des figures de rhétorique, comme principe de réflexion herméneutique sur l'œuvre d'art, a été proposée, en 1959, par Gérard Antoine, qui a interprété subtilement des œuvres de grands

2. R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens, 1942-1961*, Paris, Seuil, 1992, t. I, p. 172.

écrivains à partir de leurs procédés stylistiques les plus caractéristiques, que ce soit la répétition chez Paul Claudel ou la coordination chez André Gide³. La validité épistémologique de cette approche consiste dans une interprétation plus profonde des faits stylistiques : le critique explique comment la répétition chez Paul Claudel est moins une affaire de rythme tout court qu'un procédé exprimant un contenu à fondement métaphysique, le rôle du poète étant de répondre à la Parole, au Verbe divin. Suivant ces présupposés théoriques, plusieurs illustres critiques ont parcouru l'œuvre baudelairienne suivant le chemin de l'analyse stylistique, afin de démontrer que la voie d'entrée en poésie, par le langage, est la voie royale, ouvrant au cœur de son essence : les résultats auxquels ils sont parvenus nous semblent témoigner de la légitimité d'une telle perspective méthodologique. Dans un très bel article de 1965 paru dans les *Cahiers internationaux du Symbolisme*, Léon Cellier a essayé de montrer la "rhétorique profonde" de Charles Baudelaire à travers une figure de style, l'oxymoron, interprétant le trope comme la clé d'accès à la métaphysique poétique⁴. Dans son œuvre magistrale, Patrick Labarthe a sondé la profondeur de la vision éthique baudelairienne à travers l'instrument figuratif de l'allégorie, ce genre si spirituel, cette « figure des

3. G. ANTOINE, « La Stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes », *La Revue de l'Enseignement supérieur*, 1, 1959, p. 61 et sq. ; *Les Cinq Grandes Odes de Claudel ou la Poésie de la répétition*, Paris, Lettres Modernes, 1959.

4. « Bref, le poète est celui qui, en usant [de] l'antithèse et [de] l'oxymoron passe d'un univers tragique à un paradis, de la dualité à l'unité », L. CELLIER, « Baudelaire et l'oxymoron », *Cahiers internationaux du Symbolisme*, 8, 1965, p. 3-14.

mystères de la révélation » dont l'exégèse peut révéler « un rapport intime et indissociable entre la "rhétorique et la théologie du secret" »⁵. Pour sa part, Pierre Dufour, dans un article intitulé « *Les Fleurs du Mal* : dictionnaire de mélancolie »⁶, a expliqué pour quelles raisons et comment le texte poétique baudelairien est un langage susceptible d'être décrypté à travers les figures de sa rhétorique. La méthode interprétative trouve d'ailleurs la justification de sa pertinence dans les analyses critiques baudelairiennes sur ses contemporains : dans un article paru dans la *Revue fantaisiste* le 15 août 1861, Charles Baudelaire, réfléchissant sur la poétique de Théodore de Banville, pose au cœur de ses considérations les figures rhétoriques de l'hyperbole et de l'apostrophe. Au lieu qu'elles soient envisagées comme les formes les plus agréables pour le poète, il les définit comme les formes pour lui les plus "nécessaires", puisqu'elles « dérivent d'un état exagéré de la vitalité »⁷, puisqu'elles sont intimement dépendantes de l'empreinte de la subjectivité du poète sur le réel, de la manière dont il perçoit le monde. Ce faisant, Charles Baudelaire s'aventure dans la compréhension de la rhétorique profonde de l'œuvre de Théodore de Banville à travers une analyse stylistique apte à dévoiler les structures mêmes de l'imagination artistique⁸.

5. P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p.15-17.

6. P. DUFOUR, « *Les Fleurs du Mal* : dictionnaire de mélancolie », *Littérature*, 72, 1988, p. 30-54.

7. *Théodore de Banville, O.C., II*, p. 164.

8. Dans cet article, Charles Baudelaire ne se limite pas à la mise en relief des structures

Comme nous le montre le poète, une étude des figures de rhétorique peut ouvrir à un parcours herméneutique capable de révéler les rapports internes de l'œuvre d'art, de l'éclairer du dedans et à partir du "gouffre" de sa profondeur.

2.1.2 La périphrase comme instrument de manipulation langagière

Quel est par ailleurs l'intérêt critique d'une figure telle que la périphrase, méprisée très souvent au profit de tropes retenus comme bien plus stimulants et fertiles ? Pour répondre à cette question, nous proposons, comme point de départ de nos réflexions, la déclaration esthétique contenue dans *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe : le poète américain y souligne la valeur du principe poétique de l'*obscuritas* qui se distingue du défaut de l'illisibilité pour devenir profondeur et ampleur de vision. Par rapport aux figures "énigmatiques", telles que la périphrase, les mots dans leur emploi courant

[...] comme les enseignes et les affiches à lettres énormes, échappent à l'observateur par le fait même de leur excessive évidence.⁹

rhétoriques, mais, suivant une méthode d'analyse lexicale proposée par Sainte-Beuve, il recherche les mots que Théodore de Banville a utilisés le plus fréquemment, le lexique traduisant les visions obsessionnelles du poète, « un retour très volontaire vers l'état paradisiaque » (par exemple le mot "lyre"). Cf. *Théodore de Banville, O.C., II*, p. 164.

9. E.A. POE, *La Lettre volée*, dans *Œuvres en prose, Op. cit.*, p. 61.

Suivant cette perspective, l'emploi de la figure périphrastique dans la poétique baudelairienne apparaît comme une nécessité expressive du langage de « l'Infini dans le fini », d'une poésie capable de suggérer l'existence de ce territoire obscur de l'expérience humaine qui, en tant que tel, est appelé indéfiniment "Inconnu" : ce langage n'exhibe pas la quête de l'Idéal "en manifeste", mais l'approche dans ses détours, lui "tourne autour" comme le fait une périphrase. Il n'est pas fortuit que Baudelaire, en 1861, choisisse de remplacer les espoirs de *La Mort des artistes* par le poème du *Voyage* : le recueil des *Fleurs du Mal* se clôt, ainsi, avec le "nom" de ce qui n'est pas connu et n'a pas encore reçu un mot apte à le décrire, puisqu'il ne répond à aucune catégorie ni existante ni esthétique. « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *Nouveau* »¹⁰ n'est-ce pas la formule circonlocutive et détournée du questionnement de la poésie de Charles Baudelaire ? Qui saurait la traduire dans la fermeté d'un substantif unique, doué d'un pouvoir discrétionnaire sur l'objet ?

Comme cet exemple emblématique en témoigne, si le langage est pour notre poète l'objet d'une vénération particulière, ce n'est pas uniquement parce qu'il est un instrument pour lui indispensable, mais surtout parce qu'il « contient les ferments du sacré » et parce qu'il « peut satisfaire aux

10. *Le Voyage*, O.C., I, v. 143-144.

exigences de la rhétorique profonde »¹¹. Si le "nouveau" poétique est la voie recherchée par la modernité afin de poursuivre la quête métaphysique de l'Inconnu (Charles Baudelaire : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *Nouveau* »¹², Jules Laforgue : « Du nouveau, du nouveau et indéfiniment du nouveau »¹³, Charles Morice : « Créer du nouveau »¹⁴, Arthur Rimbaud : « Demandons aux *poètes* du *nouveau* - idées et formes »¹⁵), nous pouvons affirmer que ce *nouveau* se réalise aussi dans les détours d'un langage cherchant à proférer l'objet périphrastiquement, « [à] le susciter *ex nihilo* »¹⁶. Au moment où l'objet de la poésie change de statut et où la sensibilité poétique se pousse au-delà de l'expérience, dans « ce qui n'a pas été dit, vu, fait », (précisément l'Inconnu selon le *Litttré*), il advient que le langage modifie son rapport à lui-même en répondant aux fonctions nouvelles qui lui sont conférées. De l'*Art poétique* de Nicolas Boileau à l'*Art poétique* de Paul Verlaine, on assiste au passage de l'esthétique du mot juste, envisageant la coïncidence entre le référent (connu et identifié) et son expression

11. M. EIGELDINGER, « Baudelaire et l'alchimie verbale », in T. BANDY (éd.), *Études baudelairiennes, II, Op. cit.*, p. 94.

12. *Le Voyage, O.C., I*, v. 143-144.

13. J. LAFORGUE, *L'art moderne en Allemagne*, in *Mélanges posthumes*, cité par R. BIÉTRY, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Genève, Slatkine Reprints, 2001, p. 30.

14. C. MORICE, *La Littérature de tout à l'heure*, cité par R. BIÉTRY, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, *Op. cit.*, p. 54.

15. A. RIMBAUD, *Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 149.

16. Cf. C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, J. Crépet, G. Blin (éd.), Paris, J. Corti, 1942, p. 221.

- ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement - à l'esthétique de la suggestion développée par Charles Baudelaire, visant l'inaccessible, qu'il soit de l'ordre de l'expérience ou du langage - la parole poétique doit dire ce qui ne se conçoit pas. Essayant de vaincre les frontières de l'expérience de l'homme et du poète, voulant faire chanter les choses muettes, Charles Baudelaire recourt à la figure périphrastique qui embellissait le style autrefois, qui évitait les répétitions et rendait noble l'élocution : mais il en transforme radicalement l'emploi, exploitant sa nature de figure dotée du pouvoir de détourner, d'évoquer et de suggérer ce qui reste impossible à bien concevoir et à énoncer clairement : l'Inconnu.

2.1.2.1 La périphrase : entre *necessitas* et *ornatus*

Le processus rhétorique de la périphrase se révèle immédiat, instinctif et très productif dans les efforts de manipulation langagière. Nous recourons au même procédé tous les jours, dans notre langage courant, quand nous hésitons dans l'expression, quand nous ne connaissons pas le nom d'un objet, quand nous ne savons pas comment l'exprimer et l'expliquer (il s'agit de l'emploi de la périphrase comme *necessitas*), ou parfois quand nous voulons volontairement éveiller de l'ambiguïté discursive (il s'agit de l'emploi de

la périphrase comme *ornatus*¹⁷) : nous exprimons un référent à travers une tournure qui établit un partage avec notre interlocuteur, auquel nous demandons une coopération interprétative. Le langage est rarement direct, ne serait-ce qu'en raison des nécessités pratiques des situations, où l'on ne peut pas exprimer les choses dans leur objectivité : le problème qui se pose à nous tous, dans notre vie quotidienne, tout poète se l'est posé, une fois au moins dans sa vie, à propos de la "dicibilité" et de l' "indicibilité" référentielle, pour le résoudre ou pour le rejoindre de multiples manières, en exploitant la souplesse, l'approximation, la polysémie du langage. En réalité, "en disant", l'écrivain suppose déjà que rien n'est indicible en mots et en phrases, qu'elles appartiennent au langage usuel ou à quelque nouveau langage élaboré expressément : même s'il admet qu'il y a des contenus si sublimes qu'ils ne peuvent pas devenir dicibles en mots et en phrases, il découvre qu'ils pourraient l'être par le recours à l'interaction expressive avec d'autres formes d'art, selon une esthétique toute wagnérienne, par les suggestions de la musique ou de la peinture¹⁸.

17. Sur la différence entre la périphrase comme *necessitas* et la périphrase comme *ornatus*, nous renvoyons à H. LAUSBERG, *Elementi di Retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 109-11. En l'absence de traduction française, nous choisissons de faire référence à la traduction italienne revue par Lea Ritter Santini.

18. Non seulement Baudelaire a fait connaître Wagner en France, non seulement il a mis maintes fois en évidence les analogies entre la poésie, la sculpture, la musique et la peinture (Voir à ce propos P. LACQUE-LABARTHE, *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgeois Éditions, 2007 ; H. LEMAÎTRE, *La Poésie depuis Baudelaire*, *Op. cit.*, p. 22) mais surtout, il déclare que c'est « par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau » et il le fait dans son essai sur *Théophile Gautier*, précisément à propos du langage-musique

En effet, chez Charles Baudelaire, la redécouverte de la périphrase ne se limite pas aux possibilités, fournies par la figure, d'élargir les contraintes expressives. Elle répond à un principe ultérieurement affirmé de poétique : fermement convaincu que, dans la composition de la véritable poésie, le soin du fond doit l'emporter sur le soin de la forme pour atteindre à une véridicité cognitive, le poète choisit d'opposer, au statisme du mot ordinaire, la mobilité de la périphrase : il s'agit d'un dynamisme qui se répand en profondeur (qui concerne l'expressivité du niveau sémantique), mais aussi en largeur (qui touche la "surface" du niveau phonologique et syntaxique). De ces deux modalités du fonctionnement de la périphrase, Charles Baudelaire tire des effets de surprise et d'émerveillement et, surtout, de puissants effets lyriques : il approche, au moyen d'un détour périphrastique, le caractère inexprimable d'impressions d'ordre spirituel auxquelles, grâce à un langage renforcé par la coopération des différentes formes artistiques, il offre une existence et un mystère durable dans le poème.

de la Poésie véritable. Cf. *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 114.

2.1.3 La périphrase comme instrument propre à la poésie de Charles Baudelaire

Comme *corpus* pour notre étude, nous avons choisi de concentrer l'analyse sur l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, retenue, selon plusieurs critiques, comme l'édition définitive¹⁹ du recueil. Le choix du *corpus* pourrait amener, de la part des lecteurs, une troisième question plausible : pourquoi avons-nous voulu centrer l'analyse sur le texte lyrique des *Fleurs du Mal* ? S'agit-il purement d'une nécessité de synthèse ou ce choix relève-t-il de raisons plus profondes ? S'il est vrai que la magie, pour mériter ce titre, doit cacher les moyens de ses prestiges, il est aussi vrai que, précisément dans l'écriture versifiée, la périphrase répand les sortilèges de la vision artistique sans dévoiler son secret, sans expliquer son alchimie verbale : dans la poésie, spécifiquement, et non pas dans la prose, car la première suggère, elle n'explique jamais, elle ne révèle jamais. Nous voudrions ouvrir

19. On doit retenir l'édition de 1861 comme la version définitive des *Fleurs du Mal*, celle-ci étant rédigée par le poète, sans les aménagements relevant de l'accusation sociale. Martine Bercot estime « qu'il y a deux états différents du livre, qui marquent deux étapes de la création poétique baudelairienne et qu'il faudrait évaluer en même temps les deux éditions : la première de 1857, c'est-à-dire la version contenant les six poèmes condamnés pour leur immoralité supposée, et la seconde de 1861, les deux éditions ayant une valeur définitive. Voir M. BERCOT, « Nouvelles *Fleurs du Mal* : idéalisme et désillusion », in M. BERCOT (éd.), *Baudelaire, Les Fleurs du Mal. L'intériorité de la forme*, Paris, Sedes, 1989, p. 537. Le poète avait projeté aussi une édition suivante, mais la troisième version des *Fleurs du Mal*, enrichie d'une notice de Théophile Gautier, a été publiée seulement après sa mort, en 1868, grâce à la contribution de Charles Asselineau et de Théodore de Banville. Toutefois, elle ne présente pas de richesses particulières au niveau critique, par rapport aux précédentes.

ici une brève réflexion sur le lien de la figure périphrastique avec l'écriture versifiée chez Charles Baudelaire, qui justifie d'ailleurs le choix du sujet d'analyse et répond aux questions précédemment posées. Pour y parvenir, nous établirons une mise en parallèle entre l'un de ces poèmes du recueil, *La Chevelure* (20 mai 1859), qui possède un "double en prose" dans *Le Spleen de Paris*, *Un hémisphère dans une chevelure* (24 août 1857)²⁰. Laissant de côté la pléthore de ressemblances et de différences entre les deux textes, mises en relief par la minutie des études critiques qui leur ont été dédiées, notre objectif se limite à suggérer la présence dominante de la figure périphrastique dans l'écriture en vers par rapport au texte en prose, sur la base d'une conception poétique nettement revendiquée comme telle. Dès le début du poème en vers, le sujet du texte, c'est-à-dire la chevelure féminine, n'est nommé qu'au moyen de figures de rhétorique entrelacées par une relation de contiguïté métonymique et métaphorique ("toison", "boucles") et par une *translatio* sémantique ("forêt", "mer", "paresse", "bercements"). À travers une chaîne de substitutions syntagmatiques préférées au terme propre, le lecteur entre dans la profondeur du substantif "extase" : ce dernier prépare l'état émotionnel de la découverte du mot "mystérieux", du sujet poétique,

20. Même si les dates de la composition des deux poèmes demeurent incertaines, la critique récente s'oriente vers l'antériorité de la pièce en vers, confirmant une interprétation ancienne, celle de Catulle Mendès, de Charles Marie René Leconte de Lisle, de Pierre Louÿs entre tous, qui voyaient, dans les *Petits poèmes*, des *Fleurs du Mal* à l'état de brouillons.

révélé à la fin de la strophe, seulement une fois que la "magie" autour de l'objet poétique a été créée :

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette *chevelure*.

En revanche, le poème en prose offre le sujet textuel dès le début, sans l'entourer d'aucun voile :

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes *cheveux*,
y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une
source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour
secouer des souvenirs dans l'air.

Comme nous l'observons dans la mise en parallèle du début des deux textes, les différences dans les modes de donation de l'objet poétique se multiplient : si, dans le premier, le parfum de la chevelure se métamorphose vers une sensation mystique porteuse de nonchaloir, dans le second il n'est qu'une odeur ; de plus, si l'agrammaticalité des vers nous transporte dans une élévation extatique, la rigueur syntaxique de la prose nous fait pénétrer le mystère avec le naturel d'une respiration ; enfin, si la poésie nous permet de nous élancer, dès son début, dans un voyage rhétorique à travers l'espace et le temps, la prose nous laisse "les pieds sur terre", dans la littéralité

de la transparence du référent. Ce qui constitue la distance entre les deux versions du même sujet lyrique, c'est proprement l'effort figuratif qui caractérise l'écriture en vers et qui témoigne du refus du mot propre par rapport à ses reformulations poétiques : la raison de ce changement dans l'approche du sujet, c'est la motivation artistique qui justifie la composition des deux textes. Dans les poèmes des *Fleurs du Mal*, le langage employé nous éloigne de la chevelure proprement dite pour nous faire découvrir le mystère de la résurrection mystique des souvenirs dont la femme aimée n'est que le contenant idéal : il nous fait découvrir l'aventure du poète qui se risque là où demeure l'inexprimable. N'étant jamais nommée deux fois de la même façon, la chevelure, objet de l'expérience réelle, se dissout dans la profondeur de la vision poétique qui brise les bornes cognitives et logiques - elle devient des continents, une forêt, une mer - jusqu'à se transformer en une expression périphrastique de l'indicible :

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé

Ainsi, dans une fusion aux résonances léopardiennes, le poème exprime l'incommunicabilité de *L'Infinito* :

Così tra questa immensità s'annega il pensier mio :
e il naufragar m'è dolce in questo mare.²¹

21. « Ainsi, dans cette immensité, se noie ma pensée / Et le naufrage m'est doux dans cette mer », G. LEOPARDI, *L'Infinito*, in *Canti*, Milano, Garzanti, 2004, v. 13-15. Nous

Ces considérations n'ont pas pour but de dénigrer la puissance expressive de la prose²², mais seulement d'expliquer comment l'artiste conduit ses lecteurs à approcher diversement l'objet de son art, dans les deux typologies d'écriture poétique : ce qui change, ce sont les stratégies, les modes de donation du contenu et non pas l'idéal artistique. Dans le *Petit Poème en prose*, la chevelure, le sujet exprimé du début du texte à travers le mot propre, est continuellement nommé et le rapport entre contenant et contenu (les cheveux féminins et la rêverie à laquelle conduit la puissance de l'imagination) est maintenu, jusqu'à la conclusion, dans un rapport de simple continuité : cela signifie que la prose cherche à *expliquer* le processus de métamorphose de la vision artistique. Elle nous montre que la chevelure, ondulante comme la mer, peut conduire, avec son mouvement, vers un monde lointain, que ce lointain se joue dans l'espace et dans le temps réels, que cette distance spatio-temporelle peut être retrouvée et, enfin, qu'à travers cette restauration, le poète observateur retrouve sa pleine identité. En revanche, l'écriture versifiée, par sa nature essentiellement périphrastique, n'explique pas, mais *suggère* le mystère de l'alchimie, de la transmutation des éléments en une vision et une expression poétique. Il en résulte que le poème des *Fleurs du*

soulignons.

22. Dans son aventure poétique, Charles Baudelaire a essayé de conférer à la prose la puissance suggestive de la poésie : il a rêvé le « miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », *Préface au Spleen de Paris, O.C., I*, p. 275-276.

Mal, comme il a débuté, se clôt par une évocation périphrastique et métaphorique de la femme (« N'es-tu pas [...] la gourde/ Où je hume à longs traits le vin du souvenir »), tandis que le poème du *Spleen de Paris* garde l'expérience décrite bien ancrée dans un "ici" et un "maintenant" tout à fait définis par rapport à l'expérience mystique retenue seulement comme "semblable" (« Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, *il me semble* que je mange des souvenirs »). Ici, l'action impalpable traduite par le verbe "humer" se concrétise dans le verbe plus grossier de "manger", la métaphore mystique du "vin des souvenirs" se révèle dans la référence monosémique des "souvenirs", littéralisant sans médiation le processus rhétorique du questionnement de la résurrection du passé. En revanche, nous voyons bien comment la périphrase à fondement métaphorique du poème en vers a spécifiquement pour but d'éclairer l'énigme, de donner à voir le mystère fascinant de l'expérience indicible, tandis que la comparaison, au sens où l'entendait Aristote²³, dévoile la stratégie rhétorique en la donnant toute entière sur la chaîne syntagmatique (*x* est semblable à *y* pour ce que

23. Comme Aristote l'explique dans la *Rhétorique*, la différence qui sépare la métaphore de la comparaison consiste dans le fait que la seconde consiste dans une explication («les comparaisons sont des métaphores demandant un mot d'explication») : pour cette raison, elle risque de donner «moins de plaisir», car l'explicitation annule la tentative de compréhension de la part du destinataire ; au contraire, quand le poète « appelle la vieillesse un brin de chaume, il produit une science et une connaissance », c'est-à-dire que le succès de la figure tient à l'énigme qui éveille, à la fulgurance de la conjonction qu'elle opère entre les éléments. Voir ARISTOTE, *Rhétorique*, *Op. cit.*, 1406 b 20-1410 b 20.

le texte en prose a expliqué jusqu'ici).

De la mise en parallèle de deux traitements différents du même sujet poétique, nous pouvons retenir que l'effort poétique dans l'élaboration des figures de rhétorique apparaît profondément dépendant de la nature même du contexte expressif et de ses finalités communicatives : en effet, les "rhétoriques" et les "prosodies" représentent pour Charles Baudelaire des exigences d'ordre spirituel dans la mesure où elles touchent à l'essence de la poésie et au message qu'elle veut offrir. À l'intérieur d'une telle conception de l'art rhétorique, la périphrase apparaît comme l'une des figures centrales : premièrement, elle répond aux nécessités de la poétique nouvelle du Symbolisme, dont nous avons traité dans le chapitre précédent, c'est-à-dire la réhabilitation de la discipline rhétorique, la poétique du langage suggestif et évocateur, l'éclosion de l'originalité à travers les contraintes formelles ; deuxièmement, elle apparaît comme conforme aux raisons profondes de la poétique baudelairienne, car elle participe à l'esthétique du "Nouveau", c'est-à-dire à la quête d'un langage propre à la poésie, un langage qui soit une « sorcellerie évocatoire ». Qu'est-ce que cela signifie concrètement dans la pratique textuelle ? Pour répondre, il nous faudra tout d'abord essayer d'offrir de la périphrase une définition plausible qui, au lieu de la renfermer dans des paradigmes théoriques, en fasse émerger la fonctionnalité, dérivant de la maîtrise originale de la part du poète : nous suivrons son évolution,

de son statut de trope classique à son rôle d'instrument de la suggestion, dans l'esthétique nouvelle du Symbolisme.

2.2 Pour une définition de la périphrase

Du parcours des définitions principales qui ont été données de la périphrase, dans l'histoire de la discipline rhétorique²⁴, nous pouvons généralement retenir que la figure

[...] consiste à exprimer d'une manière détournée, étendue et ordinairement fastueuse, une pensée qui pourrait être rendue d'une manière directe et en même temps plus simple et plus courte.²⁵

24. Dans le panorama des définitions offertes de la figure périphrastique, nous ferons référence, au cours de notre analyse, aux ouvrages suivants : ARISTOTE, *Poétique*, *Op. cit.*, ch. XXII, *Rhétorique*, *Op. cit.*, ch. 2, 3, 4, 6, 7, 11 ; M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 155-170 ; J. DEMOUGIN, *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangère, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1986, p. 1229-1230 ; P. FONTANIER, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1988, p. 108, 360-361 ; J. GARDES TAMINE, « La Périphrase chez Saint-John Perse », in V. D. LEFLACHEC, C. STOLZ (éd.), *Styles, Genres 6*, Paris, P.U.P.S., 2006, p. 141-150 ; « La périphrase rhétorique est-elle un cas de synonymie ? », in *Actes du Colloque "La Synonymie", 29 novembre-1 décembre 2007 à l'Université Paris Sorbonne IV*, à paraître ; G. GENETTE, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 53-55 ; H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, *Op. cit.*, p. 81, 92, 95-96, 99-100, 102-103, 107-111 ; LONGIN, *Traité du Sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 99-100 ; A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica ; arte e artificio nell'uso delle parole, retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*, Milano, Mondadori, 1991, p. 47 ; J. F. MARMONTEL, *Éléments de Littérature*, Paris, Firmin-Didot, 1879, p. 361 ; G. MESTICA, *Istituzioni di letteratura*, Firenze, Barbera, 1886-1887, p. 71-72, 282 ; G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 153, 267 ; H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961, p. 79, 299-300 ; B. MORTARA-GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 169-173 ; C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009, p. 203.

25. P. FONTANIER, *Les Figures du Discours*, *Op. cit.*, p. 361.

Il en résulte que la périphrase apparaît comme une reformulation figurative d'un terme monoverbal, dont on modifie les proportions (par rapport au "plus court" et au "plus simple" aux niveaux morphologique et syntaxique) et la manière d'exprimer le contenu conceptuel (par rapport au "plus direct", aux niveaux rhétorique et sémantique). Cette reformulation relève d'une conception esthétique de l'élocution : il s'agit d'une phrase de circuit²⁶, selon l'étymologie latine *circuitio*, et de détour, selon la racine originelle du mot grec, *peri*. Elle se caractérise par l'ambiguïté sémantique, l'amplification syntaxique et l'élégance expressive²⁷ ou elle représente, dans

26. Le mot "circonlocution" a été emprunté du latin *circumlocutio*, formé de *circum* (autour de) et de *loqui* (parler), calqué sur le grec *περίφρασις* composé de *περι*, *peri* (autour de) et *φράζω*, *frazo* (expliquer), dont il ne s'est jamais différencié. Dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Henri Morier établit une distinction entre les figures de la périphrase et de la circonlocution (« On distinguera la circonlocution de la périphrase [...]. On peut donc faire des circonlocutions sans recourir aux périphrases »), H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 79. Comme le soulignent au contraire Angelo Marchese et Giovanni Mestica, il serait impossible d'opérer une distinction entre les deux terminologies car, répondant au même principe rhétorique, elles ne se différencient que par l'origine étymologique : il s'agirait de deux synonymes se référant à un seul procédé élocutif. Cf. A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, *Op. cit.*, p. 47, G. MESTICA, *Istituzioni di letteratura*, *Op. cit.*, p. 282.

27. Le caractère d'élégance discursive attribué à la figure périphrastique renvoie à son emploi classique, dont Joachim Du Bellay a été le maître. Voir J. DU BELLAY, *Deffense et illustration de la langue françoise*, H. Chamard (éd.), Paris, S.T.F.M., 1948, p. 160-161. Même si Du Bellay se trompe de nom (l'appelant "antonomasie" comme le lui reproche avec une précision impitoyable le *Quintil Horatien* en affirmant que ces figures dont il traite ne sont pas des antonomases, mais proprement des périphrases (B. ANEAU, *Quintilien Horatien*, Lyon, J. Temporal, 1551, p. 151), il en loue la richesse expressive par rapport à la "nudité" des mots communs, comme le fait Pierre de Ronsard à travers l'exemple de l'*Enéide* virgilienne : « voulant descrire le jour ou la nuit, ne dit point simplement et en paroles nues, Il estoit jour, il estoit nuit : mais par belles circonlocutions » P. RONSARD, *Folastries*, in *Œuvres complètes*, P. Laumonier (éd.), Paris, Didier, 1957, t. V, p. 333. Sur l'emploi de la périphrase chez Ronsard, voir P. LAUMONIER, *Ronsard poète lyrique : étude historique et littéraire*, Paris, Hachette, 1909, p. 316.

le pire des cas, une chute gratuite dans l'enflure²⁸. Ces deux derniers emplois de la figure ont particulièrement concouru, dans les siècles qui se sont écoulés entre les définitions offertes par Aristote et par Pierre Fontanier, à restreindre l'idée du fonctionnement du trope : en réalité, la périphrase trouve son origine de figure de rhétorique dans la possibilité qu'elle fournit au locuteur de manier l'instrument langagier, apportant un *surplus* sémantique au mot propre qu'il se propose de remplacer. La périphrase poétique se distingue, en effet, de la périphrase lexicalisée²⁹ par la production d'effets proprement rhétoriques, dérivant de l'amplification du contenu conceptuel du mot substitué : grâce à la variabilité et à la productivité de ses formulations (n'ayant pas de structure syntaxique rigidement établie³⁰, elle

28. Il s'agit de la définition de la périphrase offerte au XIX^e siècle par Victor Hugo, poursuivant la critique de la Préciosité "ridicule" : « J'ai de la périphrase écrasé les spirales », « J'ai nommé le cochon avec son nom », V. HUGO, *Les Contemplations*, A. Dumas (éd.), Paris, Garnier, s.d., p. 14.

29. À côté de la périphrase poétique, il faudrait définir le synthème, la périphrase cristallisée et la périphrase philosophique-scientifique. Le synthème se présente comme une structure syntaxique lexicalisée, se composant d'un signe linguistique unique : il se comporte, au niveau syntaxique, comme une périphrase, mais il se différencie des périphrases artistiques originales, par l'évidence de son intentionnalité et des périphrases lexicalisées : le synthème est une structure validée par le code, spécifique et caractérisant chaque langue (par exemple "pattes de mouche") ; la "périphrase cristallisée" est une figure rhétorique à proprement parler qui, au fur et à mesure qu'elle a été employée, a perdu sa valeur originale et l'effet de l'écart poétique (par exemple "la déesse de l'Amour" pour indiquer Vénus) ; enfin, la périphrase philosophique-scientifique, fonctionnant comme un article encyclopédique et n'utilisant pas l'*ornatus* à des fins expressives (s'agissant d'une pratique épilinguistique ou proprement technique), suit des impératifs d'exactitude et de lisibilité, en vue d'une coïncidence parfaite entre le terme propre et la définition périphrastique du contenu conceptuel. Voir à ce propos H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, *Op. cit.*, p. 109-111.

30. S'il n'existe pas de critère absolu de délimitation formelle dans la structure périphrastique, c'est proprement parce qu'il s'agit d'une figure, d'une procédure pour son statut, ouverte et originale. À ce propos, Josette Rey-Debove a défini la périphrase comme le cas « de la synonymie la plus intéressante, parce qu'analytique [...] » et mettant « en

modifie son aspect à l'intérieur des formules admises par le code), la périphrase poétique se distingue, par l'évidente intention artistique du procédé reformulatif, de la périphrase lexicalisée, une locution³¹ cristallisée dans le code, ne provoquant plus, à cause de l'usure due à une exploitation immo-dérée, aucun effet présumé d'étrangeté.

Ces prémisses admises, il reste que la périphrase poétique proprement dite ne jouit guère aujourd'hui d'une réputation flatteuse : au contraire, elle a été très souvent dégradée au rang de tic stylistique, de cliché érudit et pédantesque. Peu de figures ont aussi mal vieilli, malgré ses premières et plus célèbres définitions, celle d'Aristote ou de Longin, qui lui avaient consacré de magnifiques pages : comme l'écrit Longin « quant au fait que la périphrase contribue à faire le sublime, il n'est personne, je pense, pour en douter »³². L'auteur du traité entendait le sublime comme l'*ekstasis*³³, cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe "universellement" dans le

équivalence une unité codée (par exemple un mot) et une unité *non codée* (périphrase *libre*) dans une théorie de la désignation », J. REY-DEBOVE, *La Linguistique du signe. Une approche sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 7. Nous soulignons. Similairement, dans un autre ouvrage, la périphrase est définie comme une « transformation synonymique dont les règles linguistiques sont inconnues », J. REY-DEBOVE, *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, Paris, Mouton, 1971, p. 203. Nous soulignons.

31. Dès l'attestation de 1680, une locution est un groupe de mots, syntagme ou phrase, fixé par la tradition (dont le sens est proche de celui d'une formule figée) ou un groupe de mots ayant une fonction grammaticale (locution verbale, adverbiale, conjonctive, interjective, prépositive).

32. LONGIN, *Traité du Sublime*, *Op. cit.*, p. 99.

33. « Le sublime au contraire, comportant un pouvoir et une force invincibles, s'installe complètement au-dessus de l'auditeur [...]. Quand le sublime vient à éclater où il faut (kairiôs [καίριως]), c'est comme la foudre : il disperse tout sur son passage et montre sur le champ, concentrée, la puissance de l'orateur » , *Ibid.*, p. 99.

discours (« une chose est véritablement sublime qui plaît toujours et à tous les hommes »³⁴) et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Comme on le lit dans la *Rhétorique* et dans le *Traité du Sublime*, la véritable intention rhétorique, qui soutient l'emploi de la périphrase en poésie, est le pouvoir de travailler les mots de l'expression courante, dans la tentative de rendre le langage porteur d'une vision originale³⁵, d'engager la dimension du *pathos* et d'exprimer un contenu sémantique qui dépasse son contenant conventionnel. Selon les enseignements des deux maîtres, la périphrase mérite ainsi bien mieux et plus que le dénigrement qu'elle a dû subir, particulièrement lorsque, maniée savamment selon les exigences poétiques, elle permet de faire sentir la beauté et la profondeur de la sensibilité de l'artiste. Dans son traitement de la figure comme instrument rhétorique du sublime, Longin apporte un exemple lumineux, tiré de Platon, pour témoigner de la distance de vision établie par l'expression périphrastique par rapport à l'emploi du mot propre. Il nous explique comment le mystère de la mortalité humaine serait plus profondément suggéré par l'accompagnement de la

34. *Ibid.*

35. Plus généralement, il s'agit de la valeur des figures rhétoriques dans l'œuvre d'art. Marcel Proust nous l'explique, décrivant sous le terme (pour lui) généralisant de "métaphore" toutes sortes de procédés créatifs de vision à travers le langage : « [...] une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et [telle] que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre, qu'Elstir les recréait », M. PROUST, *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs, À la Recherche du temps perdu*, J. Y. Tadié (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. I, p. 835.

mélodie d'une périphrase réussie (dont la réussite dépend de la naissance du sentiment du sublime chez les destinataires), laquelle « résonne à l'unisson pour contribuer grandement à la beauté »³⁶ :

Un excellent témoin de cela [du Sublime] se trouve être Platon dans le début de l'Épithaphe (du Ménéxène) : « Dans les faits, ceux-ci ont reçu de nous les égards qui leur étaient dus ; et après les avoir obtenus, ils accomplissent le voyage fatal, accompagnés au tombeau, du point de vue de la communauté, par la Cité ; et chacun en particulier, par leurs proches. » (Plat. *Menex.* 236 d). Ainsi il appelle la mort, le voyage fatal, et le fait d'obtenir les honneurs habituels, il l'appelle un cortège public organisé par la patrie. A-t-il donc, par ces termes, gonflé la pensée de manière mesurée, ou bien, ayant pris une expression toute nue, ne l'a-t-il pas mise en musique, en répandant comme une harmonie, la musique de la périphrase ?³⁷

Que cette « musique de la périphrase » puisse suggérer la profondeur de la sensibilité poétique face au mystère, Charles Baudelaire l'a intimement compris : c'est précisément au moyen de cette figure que le poète offre, dans *La Mort des Pauvres*, une définition possible du mystère du destin humain, tel qu'il est ressenti par l'individu dans sa finitude. Dans la conclusion du poème, l'écrivain élargit les confins du terme monosémique "mort", en offrant le *surplus* de sa vision, selon ses exigences les plus intimes d'homme et de poète, les exigences d'ordre spirituel pour lesquelles il est permis de

36. LONGIN, *Traité du Sublime*, *Op. cit.*, p. 99-100.

37. *Ibid.*, p. 99-100.

subvertir le code : c'est ainsi que la mort y devient « le portique ouvert sur les Cieux inconnus »³⁸, où la structure entière de la figure contribue à donner l'image de l'espoir humain, désireux de trouver dans la mort la chance offerte à l'individu pour sortir du *spleen*. La mort baudelairienne n'est pas que la cessation de la vie, comme l'exprime le signe monosémique. Dans l'univers des *Fleurs du Mal*, la mort, filtrée par le regard artistique, devient le portique, le seuil, la limite ultime : tous ces sèmes, y compris celui du "passage à une autre vie", sont contenus dans le sémème "mort", le seuil qui permet d'accéder à l'Inconnu. Au moyen de la périphrase, il s'agit d'invoquer simultanément tous les signifiés renfermés dans le substantif "mort" et de les faire coopérer dans l'offrande d'un Sens plus total, qui répond à la poétique inspirée par le recueil dans son unité : la mort devient à la fois la limite de la condition humaine, l'abandon de tout ce qui est en deçà pour rejoindre les « splendeurs situées derrière le tombeau »³⁹ ; il s'agit de traduire dans une figure « la soif insatiable de tout ce qui est au-delà », représentant « la preuve la plus évidente de notre immortalité »⁴⁰.

38. *La Mort des Pauvres*, O.C., I, p. 127, v. 14. Nous soulignons que ce sonnet trouve son inspiration dans une pièce contenue dans *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier, *La Mort dans la vie* qui présente, elle aussi, un recours insistant à la figure périphrastique, spécifiquement avec l'intention de donner une vision poétique de la limite humaine et de ce qu'en ressent le poète.

39. « C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau », *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, O. C., II, p. 334 ; le même texte paraît dans *Théophile Gautier*, O.C., II, p. 114. C'est Baudelaire qui souligne.

40. Il est impossible de négliger ici la résonance intertextuelle de la source biblique dans le poème baudelairien : dans *Ez.* 8:16, est décrite l'entrée dans le temple de l'Éternel

Si « c'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau »⁴¹, nous comprenons que la raison qui justifie le recours à la figure périphrasique, c'est la tentative poétique d'offrir, à travers le langage, la profondeur de l'imagination artistique, voire la musique extatique selon Longin. Il en résulte que la définition de la périphrase peut être le mieux comprise à travers ses résonances dans la pratique textuelle, dans ses rapports avec un univers poétique précisément défini et fondé sur une rhétorique solide, au-delà de paradigmes théoriques élaborés *a priori*, non aptes à renfermer l'éclosion de l'originalité : comme nous le rappelle d'ailleurs Gérard Genette, suivant l'*Art poétique* de Boileau, « toutes les figures de la rhétorique sont « dans l'usage », étant donné qu'il s'en produit « plus en un jour de halle qu'en plusieurs séances d'Académie »⁴². Pour cette raison, après un développement synthétique des présupposés théoriques qui soutiennent notre réflexion, nous nous proposons d'analyser le texte poétique, à travers lequel nous espérons montrer la validité, la légitimité et la raison les plus stimulantes de la présente méthode.

(périphrase indiquant Dieu, l'Infini par excellence) comme un passage par un portique.

41. *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 114.

42. G. GENETTE, *Figures IV, Op. cit.*, p. 54.

Les différentes définitions

Entre les différentes définitions de la périphrase qui ont été données, il nous faut partir de celle qui a été offerte par Pierre Fontanier, la plus universellement retenue comme valable, même si elle se ressent profondément de la conception esthétique de l'époque⁴³ : le rhétoricien explique le fonctionnement de la périphrase comme une volonté d'amplification (qu'il exprime à travers l'opposition des adjectifs détourné/simple, étendu/court, fastueux/direct) d'un signe monoverbal sur la chaîne syntagmatique. Ces remarques bien entendues, il faut chercher la raison communicative qui pousse le poète à remplacer un signe linguistique monoverbal au moyen du processus d'amplification nommé périphrase : en effet, il s'agit d'une substitution orientée selon une volonté discursive précise, passant outre le simple risque des répétitions ou des contraintes de la bienséance, comme nous avons cherché à le montrer à travers l'exemple de *La Mort des Pauvres*.

La figure, ou le trope à proprement parler selon la définition offerte par Henri Lausberg⁴⁴, amplifie le mot propre auquel elle se substitue, au ni-

43. La périphrase a dû une partie de son discrédit actuel à la dégradation de la figure au niveau de tic stylistique excessivement fastueux et baroque, qui s'est développée au cours du XVII^e siècle (et dont Molière se moque dans *Les Précieuses ridicules* : « Vite, voiturez-nous ici les commodités de la conversation », pour parler des fauteuils). Dans son ouvrage de 1856, Antoine Baudeau Somaize en cite quelques exemples, tels que le « supplément du soleil » pour la chandelle, le « conseiller des grâces » pour le miroir, les « écluses du cerveau » pour le nez. Voir A. B. de SOMAIZE, *Le Dictionnaire des Précieuses par le sieur de Somaize*, Paris, P. Jannet, 1856. Cf. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, *Op. cit.*, p. 111.

44. Nous approuvons la distinction proposée par Henri Lausberg entre "tropes de dislo-

veau sémantique, en choisissant dans le paradigme des sèmes appartenant à des sémèmes différents, mais aussi au niveau syntagmatique, en étendant la combinatoire syntaxique, c'est-à-dire en remplaçant un mot par une structure de reformulation indirecte. La périphrase se constitue par une combinatoire raisonnée de signes linguistiques, établissant un glissement de sens à l'intérieur des limites du contenu conceptuel des mots employés (il s'agit d'un "trope de dislocation" suivant Lausberg), qui dans son ensemble fait émerger un sémantisme nouveau du terme remplacé. Nous entendons ainsi la périphrase, premièrement, comme une figure d'amplification; deuxièmement comme un trope, c'est-à-dire un détournement de la flèche sémantique visant à la re-sémantisation et à la re-définition d'un

cation" et "tropes de translocation", sur la base de la définition des champs sémantiques comme *loci* : le critique opère une distinction entre les tropes structurés sur le déplacement de la flèche sémantique à l'intérieur des liens propres à l'espace conceptuel du terme remplacé (par exemple la périphrase) et les tropes qui sortent de cet espace dans leur actualisation syntagmatique (par exemple la métaphore). Voir H. LAUSBERG, *Elementi di Retorica, Op. cit.*, p. 102-103, 107-8. Pour une analyse critique de la réflexion rhétorique de Lausberg, nous renvoyons à B. DUPRIEZ, « Les figures de style », *Études françaises*, 3-4, 1967, p. 414-425. En toute exactitude, il faudrait distinguer dès maintenant la périphrase de la métaphore : à la distinction opérée par Henri Lausberg, concernant le contenu sémantique, nous ajoutons la différence qui sépare les tropes du point de vue de la construction syntagmatique ; la périphrase apparaît toujours comme le remplacement d'un signe mono-verbal ou pluri-verbal par un signe pluriverbal, tandis que la métaphore peut aussi se réaliser grâce à un signe mono-verbal (bien qu'elle soit toujours fondée sur un agencement syntaxique). Ces deux distinctions bien entendues, on doit mettre en lumière le fait que, premièrement, dans la pratique poétique, les paradigmes *a priori* peuvent être contredits (ce qui constitue d'ailleurs la liberté de la création) et, deuxièmement, que la coopération entre les figures dans l'apparat rhétorique d'un texte constitue une prérogative fondamentale : dans la définition de la périphrase proposée par Henri Lausberg, on lit, par exemple, que l'intensification de l'effet d'étrangeté de la figure dans la poésie passe par la coopération du fonctionnement d'autres tropes (l'allusion mythologique, la métaphore, la synecdoque et la métonymie particulièrement). Cf. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica, Op. cit.*, p. 110 ; de même B. MORTARA-GARAVELLI, *Manuale di retorica, Op. cit.*, p. 171-172.

contenu conceptuel ; troisièmement, dans l'écriture baudelairienne, comme l'une de ces figures d'agrégation syntagmatique réquises par son esthétique de la synthèse poétique de « l'infini dans le fini ». La périphrase, pour le fonctionnement rhétorique qui lui est propre, répond aux exigences expressives de la poétique baudelairienne : elle se présente comme un instrument de manipulation langagière permettant de créer, dans la chaîne du syntagme, une "réunion" d'éléments à l'origine désagrégés, puis ré-ordonnés selon la faculté synthétique de l'imagination artistique. Elle permet ainsi de traduire la multiplicité des sensations à travers lesquelles l'artiste perçoit la réalité et qui, évidemment, débordent les confins d'un mot monoverbal et monosémique.

Comme Sergio Cigada l'a mis en relief, l'innovation la plus profonde de la rhétorique baudelairienne a été proprement la traduction de la théorie des correspondances universelles, développée et affirmée dans la pensée courante depuis longtemps, *dans* et *à travers* le langage⁴⁵ : pour ce faire, sa poésie s'efforce de parler un langage pareil à celui de la nature, suggestif, évocateur et polysémique (« La Nature est un Temple où de vivants piliers/ Laisent parfois sortir de *confuses paroles* »⁴⁶), fait des différentes compo-

45. Sergio Cigada a mis en relief les figures rhétoriques baudelairiennes répondant à la recomposition harmonique du cosmos dans l'œuvre d'art, en traitant de la synesthésie, de l'association thématique (par exemple, le paysage d'âme) et de l'allégorie. Cf. S. CIGADA, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 24-26.

46. *Correspondances, O.C., I*, p. 11, v. 1-2. Nous soulignons.

santes qui se retrouvent harmonisées au moyen du pouvoir de l'imagination. Comment ce processus se réalise-t-il dans la pratique poétique ? En recourant aux figures de rhétorique qui permettent de réunifier dans les vers ce qui, dans l'expérience, est perçu comme disjoint, au moyen d'une agrégation syntagmatique : à partir du niveau cosmologique, la théorie des correspondances devient le fondement d'une doctrine esthétique. Il est évident que la périphrase constitue un instrument productif : elle permet de recréer l'ordre des éléments, ouvrant à la manipulation syntaxique (souple et ductile, elle est particulièrement accueillante aux entrelacements syntaxiques, se fondant sur une structure nominale variable, composée de substantifs auxquels s'ajoutent des épithètes, des compléments de nom, des compléments circonstanciels ou des subordonnées relatives), à la création d'une expressivité phonétique (juxtaposant des mots qui créent un sens nouveau sur le plan des signifiés mais aussi des signifiants) et à la réussite d'un sémantisme polysémique ; en bref, elle convient particulièrement à l'art de la suggestion.

Étant donné que la traduction de la théorie des correspondances dans l'expression poétique doit être justifiée par des liens analogiques nécessaires, tel qu'ils le sont dans l'harmonie du cosmos, le principe fondant les figures rhétoriques de ré-agrégation syntagmatique n'est pas établi arbitrairement,

mais validé légitimement : les effets de sens naissent proprement d'une élaboration linguistique profonde et raisonnée, ils sont le fruit d'un travail de la raison et de l'habileté stylistique. En ce qui concerne la figure périphrastique, sa justification réside dans la relation sémantique de synonymie⁴⁷ sur laquelle le poète s'appuie pour entrelacer les signes linguistiques qui la

47. Giovanni Mestica en a traité dans sa définition de la figure périphrastique, choisissant au lieu du terme "synonymie" l'expression de "relation d'équipollence" : « figure qu'il serait erroné de ne pas faire apparaître parmi les tropes, fondée sur l'association d'idées par équipollence ». Offrant l'exemple du nom propre "Dieu" et de la périphrase "l'Être parfait", il développe son point de vue en expliquant que les idées associées à travers la figure seront "équipollentes", c'est-à-dire *parfaitement identiques*. G. MESTICA, *Istituzioni di letteratura, Op. cit.*, p. 71-72. Nous traduisons. Même si nous partageons la définition qu'il propose de la périphrase, il faudrait admettre que l'identité parfaite entre deux synonymes demeure une utopie théorique : il s'agit toujours, dans la pratique textuelle et particulièrement poétique, d'une approximation de sens plus ou moins définis. Il serait plus juste de parler de parasynonymie (dépendant des contextes d'emplois des mots), de similarité de signification plutôt que d'identité conceptuelle, comme le fait d'ailleurs Sergio Cigada dans ses études sur la synonymie, qui constituent le présupposé véritable de la présente analyse : il affirme que deux signes linguistiques se définissent comme des synonymes s'ils concernent approximativement le même champ sémantique, mais s'ils se réalisent par la médiation de deux signifiants différents. Nous faisons référence à M. G. ADAMO - P. RADICE COLACE, (éd.), *Synonymie et « differentiae » : théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne, Atti del Convegno Internazionale Messina-Taormina, 6-8 ottobre 2003*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006 ; S. CIGADA, M. VERNA (éd.), *La sinonimia tra "langue" et "parole" nei codici francese e italiano, Atti del Convegno Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 ottobre 2007*, Milano, Vita e Pensiero, 2008 ; S. CIGADA, « Le concept de Synonymie entre Langue et Parole », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 61, 2009, p. 13-29. De ses réflexions, il résulte que la périphrase consiste en une réalisation rhétorique du principe sémantique de la synonymie, étant fondée sur la similarité conceptuelle entre le signe remplacé et son extension syntagmatique figurative ; cependant, si la synonymie peut être établie entre deux signes mono-verbaux, la périphrase remplace toujours un signe mono-verbal ou un signe pluri-verbal par un signe pluri-verbal. Bice Mortara-Garavelli définit proprement la périphrase comme un « synonyme à plusieurs termes », B. MORTARA-GARAVELLI, *Manuale di retorica, Op. cit.*, p. 170. Pour les rapports entre synonymie et périphrase, nous faisons aussi référence à la très intéressante intervention de Joëlle Gardes Tamine, au *Colloque sur « La Synonymie »*, tenu en Sorbonne, les 29 et 30 novembre 2007 (à paraître), qui pose la question : « La périphrase est [-elle] un cas de synonymie ? ». Voir aussi à ce propos J. REY-DEBOVE, *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains, Op. cit.*, p. 203 ; *Le métalangage*, Paris, Le Robert, 1978, p. 121. Cf. C.-C. DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988, p. 303.

constituent. Non seulement la sélection des sèmes dans le paradigme se fonde sur une relation de contiguïté sémantique, mais surtout, en déplaçant l'attention de l'axe paradigmatique vers l'axe syntagmatique, le poète crée dans ce dernier une structure syntaxique répondant au principe de la synonymie : toute la structure périphrastique (en effet, conformément aux affirmations de Longin, la périphrase résonne toute entière « à l'unisson pour contribuer grandement à la beauté »)⁴⁸ devient le "nouveau" du signe monolithique substitué, à partir duquel, au moyen de la relation synonymique, on peut toujours restituer mentalement les sèmes qui le composent⁴⁹. Pour cette raison, la périphrase se définit comme une figure de synonymie discursive⁵⁰, c'est-à-dire une structure dont la contiguïté sémantique de ses composants appartient, non plus seulement au cadre théorique du paradigme, mais au

48. LONGIN, *Traité du Sublime*, *Op. cit.*, p. 99. Pour sa part, Pierre Fontanier définit le principe de l'arrangement syntaxique de la périphrase, expliquant les effets qu'elle produit en termes d' "emphase". Il catalogue la figure dans le groupe de "figures d'emphase" : « Là, deux pensées, comme étonnées de se trouver ensemble, ne se combattent pourtant, et ne se repoussent que pour se montrer, l'une à l'autre, dans tout leur jour et dans toute leur force. Ailleurs, c'est une pensée qui, de son sein, en fait jaillir une autre, comme un trait de lumière, ou comme un trait de foudre ; ou qui tout au moins, la montre à côté d'elle comme une sorte de fruit de sa fécondité », P. FONTANIER, *Les Figures du Discours*, *Op. cit.*, p. 360.

49. Il s'agit du principe célèbre de la réversibilité, identifié par Pierre Fontanier dans ses *Figures du Discours* et retenu, par la suite, comme le fonctionnement situé à la base de la définition de la figure. Dans ses réflexions sur la question, Gérard Genette rappelle que « le critère de la figure, c'est la substitution d'une expression (mot, groupe de mots, phrase, voire groupe de phrases) à une autre, que le rhétoricien doit pouvoir restituer mentalement pour être en droit de parler de figure », G. GENETTE, *Figures IV*, *Op. cit.*, p. 55.

50. L'expression est empruntée à Jacques Demougin qui, dans son ouvrage, affirme, à propos de la périphrase, qu'on pourrait proprement parler de « synonymie discursive ». J. DEMOUGIN, *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangère, anciennes et modernes*, *Op. cit.*, p. 1230.

contexte textuel⁵¹, à la stratégie rhétorique du texte entier, répondant aux exigences de la poétique baudelairienne.

À ce propos, le poème de *L'Albatros* apparaît comme un exemple emblématique pour montrer qu'il n'est pas paradoxal de vouloir appliquer la rhétorique à la poésie, y compris en la recherchant dans le détail linguistique d'un poème⁵². Dans le sonnet baudelairien⁵³, c'est proprement de la structure argumentative de l'induction, au sens strict, que découlent le détail linguistique du texte et le rapport entre l'organisation strophique et l'activité de reformulation au moyen des figures de rhétorique. Comme l'écrit Joëlle Gardes Tamine, il n'y a pas « de contradiction entre la beauté des images et leur fonction dans le raisonnement »⁵⁴ : tous les procédés reformulatifs, les périphrases proprement dites et les périphrases métapho-

51. Le rapport entre la périphrase et le contexte où elle est insérée a été relevé par Georges Molinié, qui traite de la figure comme d'une unité macrostructurale (« La périphrase est une figure macrostructurale [...]. C'est l'environnement qui fait traduire »), Cf. G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique, Op. cit.*, p. 267. Il en résulte qu'il s'agit d'un procédé rhétorique « dont l'existence n'est pas toujours isolable » de l'ensemble de la structure textuelle, ce qui nous permet de mettre en relief la nature syntagmatique de la figure, avec une importance notable accordée aux structures syntaxiques, très souvent méprisées.

52. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à l'article de J. GARDES TAMINE, « Pour une rhétorique de la poésie », *Semen*, 24, 1970, en ligne [<http://semen.revues.org/5893>].

53. Nous sommes consciente de l'importance conférée par Baudelaire à la dimension rhétorique de la *dispositio* : « Un sonnet lui-même a besoin d'un plan, et la construction, l'armature, pour ainsi dire, est la plus importante garantie de la vie mystérieuse des oeuvres de l'esprit », *Études sur Poe, O.C., II*, p. 332.

54. J. GARDES TAMINE, « Rhétoriques et prosodies », in S. MURPHY (éd.), *Lectures des Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p.191. Voir aussi J. GARDES TAMINE, « Sur L'Albatros de Charles Baudelaire », *Feuillets*, 6-7, mai 1984.

riques, conduisent à l'amplification du terme propre, "albatros", décrivant, développant et enfin obscurcissant la réalité évoquée, afin de traduire la vision poétique *dans* et *par* le langage (« Le poète est semblable au prince des nuées »⁵⁵) : ainsi, le poète apparaît comme un exilé parmi les hommes, dont le sépare son exigence de l'Idéal (voire de l'Azur, d'où vient la dignité des albatros en tant que « rois de l'azur »). Au moyen de la figure périphras-tique, Charles Baudelaire introduit les valeurs et les sentiments justifiant l'argumentation du poème et, oscillant entre les deux formes structurales du trope (*in absentia* ou *in praesentia* du terme reformulé), il manifeste son désir de "faire voir" et d'expliquer les "correspondances" entre la dimension psychique et la dimension extérieure, entre l'individu et l'animal. À travers le poème de *L'Albatros*, nous déduisons que la périphrase se montre profondément proche du fonctionnement rhétorique de la définition⁵⁶. Par rapport aux deux stratégies de formulation de la périphrase, nous pourrions généralement relever ceci : d'abord, lorsque le mot propre apparaît dans la chaîne syntagmatique, l'intention rhétorique de la figure est proche de la glose (évi-

55. *L'Albatros, O.C., I*, p. 10, v. 12.

56. Même si on l'oublie très souvent, la définition est une catégorie rhétorique : comme le relève Joëlle Gardes Tamine, c'est d'abord un lieu, retenu parmi les *loci argumentorum*, c'est-à-dire les formes minimales de raisonnement qui permettent d'argumenter. Voir J. GARDES TAMINE, « Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », in A. STEUCKARDT, A. NIKLAS-SALMINEN (éd.), *Le mot et sa glose, Langues et Langage 9*, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 189-203. La définition est aussi une figure des mots, telle que la décrivent la *Rhétorique à Herennius* (IV, 34) et Jean-François Marmontel, dans ses *Éléments de Littératures, Op. cit.*, p. 361.

demment sans expliciter les marqueurs de l'activité méta-linguistique qui apparaissent très rarement en poésie); en second lieu, lorsque le reformulé n'est pas explicité dans le co-texte, la figure s'approche de la suggestion, de l'*obscuritas*. Dans ces deux emplois différents, le trope apparaît comme « un cas particulier de cette ouverture des significations et de l'activité incessante de reformulation, qui est le résultat de ces caractéristiques du langage que sont la sémantacité et la créativité, et de cette fonction qui est la fonction symbolique »⁵⁷.

Dans l'écriture baudelairienne, les fonctionnements de la figure périphrastique, relevant de la définition ou de la suggestion, apparaissent tous deux largement employés, permettant au poète de choisir un point de vue à transmettre par rapport à un signe codifié et d'orienter l'interprétation du texte. Selon Catherine Fuchs, s'appliquant au principe de la cognition, la périphrase « consiste à faire émerger des significations et non pas à traiter ou à réfléchir sur des informations préexistantes »⁵⁸. En ce sens, en tant qu'instrument poétique insufflant du "nouveau" au langage, la périphrase répond aux exigences de la "langue nouvelle" du mouvement symboliste⁵⁹

57. J. GARDES TAMINE, « La périphrase rhétorique est-elle un cas de synonymie ? », discours prononcé au Colloque sur "La Synonymie", tenu à l'Université Paris-IV Sorbonne, en décembre 2007. Le volume est à paraître.

58. C. FUCHS, *La Linguistique cognitive*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2004, p. 10.

59. Dans ses réflexions sur l'actualité des principes rhétoriques anciens, Valéry Larbaud a relevé que « Mallarmé a systématiquement mis en pratique et illustré dans toutes ses poésies [...] [le procédé de] se servir de la définition au lieu du nom [...]. Et Paul Valéry,

et, spécifiquement, de la poétique baudelairienne : particulièrement, quand le reformulé est établi *in absentia*, elle semble concourir au développement de l'esthétique de la suggestion⁶⁰. Jean-François Marmontel avait déjà expliqué que la périphrase pouvait agir comme

[...] une définition de choses en termes vagues et obscurs, mais qui, tous réunis, désignent exclusivement leur objet commun et laissent à l'esprit le plaisir de deviner.⁶¹

De la définition proposée, nous déduisons le principe de la rhétorique ancienne, selon lequel la beauté expressive n'exclut pas le désir de connaissance : au contraire, suivant Aristote⁶², Démétrios et Longin, c'est précisé-

après Mallarmé, fait de même : il fera dire, en passant, « Mon ombre » à sa jeune Parque, mais aussitôt après il *obtiendra* cette ombre, il la mettra sous nos yeux, par une série d'images qui sont autant de définitions : "la mobile et la souple momie", "mon absence peinte", "glisse, barque funèbre", en sorte qu'il pouvait aussi bien se dispenser de nommer l' "ombre" : nous l'aurions reconnue à ses attributs, à ses propriétés. Et il serait trop aisé de placer ainsi en face de chacune des recettes de la *Poétique* et de la *Rhétorique* des exemples pris dans tous les écrivains contemporains », V. LARBAUD, « L'Art et le Métier », in *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1992, p. 175-176.

60. Joëlle Gardes Tamine a étudié la valeur de la périphrase en tant que formule de l'énigme chez Saint-John Perse, montrant comment, à travers la liberté de la licence poétique, un écrivain transforme la figure de la définition dans l'énigme sybilline à proprement parler, tout en demeurant dans la formule conventionnellement définie : en effet, « rien ne sépare, au niveau structural, les périphrases des mots croisés de certaines périphrases poétiques », J. GARDES TAMINE, « La périphrase rhétorique est-elle un cas de synonymie ? », discours prononcé au Colloque sur "La Synonymie", tenu à l'Université Paris-IV Sorbonne, en décembre 2007. Le volume est à paraître.

61. Le rhétoricien apporte, comme exemples à sa définition, des périphrases cicéroniennes agissant comme des reformulations du mot "temps", telles que « la lumière de la vérité », « la vie de la mémoire », « le témoin des temps ». J.F. MARMONTEL, *Éléments de Littérature*, *Op. cit.*, p. 44.

62. Cf. « En effet, l'écart par rapport à l'usage fait paraître l'expression plus noble, car ce que les hommes éprouvent quand ils sont en présence d'étrangers ou de concitoyens, ils l'éprouvent pareillement en face du style - et c'est pourquoi il faut donner de l'étrangeté

ment de la forme délibérément "obscur" et "élaborée" de certaines figures de rhétorique que naît le plaisir d'apprendre :

De même que les yeux des chauves-souris sont éblouis par la lumière du jour, ainsi l'intelligence de notre âme est éblouie par les choses les plus naturellement évidentes.⁶³

Le plaisir de la découverte trouve son origine dans ce que le regard poétique décèle de la réalité et du langage. La périphrase, déplaçant l'attention du destinataire du contenu conceptuel conventionnel d'un mot courant et, "tournant autour du pot" (comme l'étymologie le laisse transparaître), le conduit à s'interroger sur les raisons du détour figuratif : pourquoi l'artiste désire-t-il s'éloigner du mot "simple" ? Pourquoi préfère-t-il dire "a" au lieu de "b" ? La périphrase attire l'attention sur son étrangeté, avant d'ouvrir à des inférences et à des questions qui lui sont extérieures, pour suggérer une valeur cognitive, sans l'expliquer (étant donné qu'elle passe à travers l'*obscuritas* et non pas à travers l'explicitation) : tel est, plus généralement,

l'effet rhétorique des figures. Cette suggestion s'éclaire au moyen des trois

à son parler : ils sont admirateurs *de ce qui est éloigné, et ce qu'on admire est source de plaisir* » ; « Elle [l'élocution] est noble et échappe à la banalité quand elle use de mots étrangers à l'usage quotidien. J'entends par là le mot insigne (la glose), la métaphore, *le nom allongé* [la périphrase] ; « Les raffinements d'expression [...] ont leur source dans une tromperie préalable, car du fait qu'on passe à l'avis opposé, il devient plus évident qu'on a appris, c'est comme si l'esprit disait : "*comme c'est vrai!* et moi qui m'étais trompé" », ARISTOTE, *Rhétorique, Op. cit.*, III l., 2 ch., p. 430-31, l, 6 ch., p. 451, III l., 11 ch., p. 479-80. Nous soulignons. Voir aussi sur l'*obscuritas* comme source de plaisir et de connaissance H. LAUSBERG, *Elementi di Retorica, Op. cit.*, p. 81.

63. ARISTOTE, *Métaphysique*, Paris, Vrin, 1991, Livre a, 993 b.

stratégies argumentatives : à travers le pouvoir imaginaire de la périphrase (c'est-à-dire en traduisant le contenu conceptuel d'un mot dans une image qui, évidemment, laisse envisager plus que ce qu'un mot ne peut révéler), à travers l'activation de l'un des sèmes contenus dans le sémantisme d'un terme, ou à travers la technique de la référence intertextuelle. En ce qui concerne le pouvoir imaginaire (que Charles Baudelaire apprécie, nous le savons, au plus haut point ⁶⁴), la périphrase est spécifiquement définie, à l'intérieur de la technique stylistique symboliste, comme l'une des « formes d'images concentrées » ⁶⁵ : il s'agit d'un processus de formation d'images par abstraction, ce qui ne signifie pas enlever à l'image quelque chose de sa tangibilité, mais plutôt faire émerger, de son noyau suggestif, le contenu de ce qui semble inexprimable au moyen d'un terme courant.

Pour que l'effet de la périphrase soit réussi, il faut exiger que tout le co-texte coopère au soutien de la reformulation du concept en image et à la croyance en le pouvoir évocateur et cognitif du langage : que la périphrase pénètre profondément dans la manière symboliste d'envisager les images est évident à travers le poème *Élévation*, où tout le texte participe au ressur-

64. « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion », *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 701.

65. S. JOHANSEN, *Le Symbolisme, Étude sur le style des symbolistes français*, Op. cit., p. 212-219. Le critique donne une gamme variée de réalisations périphrastiques dans les œuvres des poètes symbolistes, en mettant particulièrement l'accent sur les emplois rimbaldiens et mallarméens.

gisement de l'image d'une ascension mystique dans un au-delà idéal, défini au moyen d'images périprastiques :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées⁶⁶

La volonté de réaliser dans le syntagme l'un des sèmes constituant le sémantisme d'un mot et, à partir de celui-ci, de renouveler la signification de ce mot, appartient aussi en propre au pouvoir suggestif de la périphrase. Il s'agit de la réflexion élaborée par Sergio Cigada dans ses théories sur les mécanismes du sens⁶⁷, que mentionnent aussi Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans le *Traité de l'argumentation* : les deux rhétoriciens soulignent que la fonction principale d'une périphrase consiste dans le choix d'un trait saillant, ainsi mis en lumière, entre les caractéristiques constituant

66. *Élévation, O.C., I*, p. 10, v. 1-4.

67. Sergio Cigada a développé ses réflexions sur la question, élaborant la théorie du "culminatore semantico", soit l'aboutissement dans l'acte de parole de l'un des sèmes du signe-langue, dans l'intention de le faire devenir conforme à l'action communicative situationnelle de la chaîne syntagmatique et, particulièrement, dans la constitution des figures de rhétorique. Le fait qu'entre le sème activé et les autres sèmes constituant le sémème au niveau paradigmatique s'entrelace une relation sémantique de synonymie conduit à déplacer l'interprétation de cette dernière moins dans un plan virtuel que dans la discursivité, dont la périphrase est l'une des réalisations les plus heureuses : en effet, nous avons traité précédemment de la périphrase en tant que synonymie discursive. Voir S. CIGADA, « I meccanismi del senso : il culminatore semantico », in E. GOTTI, C. CIPOLLI (éd.), *Ricerche di Semantica testuale, Atti del Seminario su « Senso e testo : processi di strutturazione e destrutturazione »*, Milano 4-5 febbraio 1987, Brescia, La Scuola, 1988, p. 25-70.

le contenu sémantique d'un mot, avec lesquelles il entretient une relation de type métonymique-synecdochique. Sur la base d'une contiguïté sémantique, le succès d'une périphrase consisterait dans l'efficacité de la mise en lumière d'une connotation particulière de l'objet désigné, qui deviendrait fonctionnelle et pertinente dans l'argumentation, dans la négociation rhétorique⁶⁸ autour d'un problème, qui évidemment, dans le cas baudelairien, sera un problème de validité du langage. De la mise en relief de l'un des traits sémantiques constituant un mot, il résulte que le poète emploie la figure de la périphrase, non seulement comme un procédé d'amplification, mais aussi et surtout, comme une technique d'amplification *qualitative*, apportant un *surplus* de sens, au-delà de la simple dilatation quantitative : il peut faire ressurgir une image ensevelie par l'usage et redonner vitalité aux mots et particulièrement, comme nous le verrons, aux noms propres.

Nous pouvons inférer ainsi la troisième stratégie argumentative de la périphrase, sa faculté de subvertir la réalisation attendue d'un contenu conceptuel grâce à la référence intertextuelle : en particulier, par rapport à l'écriture sacrée, Charles Baudelaire manipule le langage soit en cachant de véritables citations textuelles⁶⁹ (par exemple dans *Bénédiction*) dans l'ef-

68. Selon la définition donnée par Michel Meyer de la rhétorique, celle-ci serait « la négociation de la distance entre individus à propos d'un problème », où "négociateur" consiste dans l'opposition entre deux points de vue opposés, dans l'effort de développer un point d'accord. Voir M. MEYER, *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 293.

69. Que la périphrase soit une technique de citation intertextuelle, vient du fait qu'elle

fort d'offrir l'image d'un référent qui sorte nettement de la sphère religieuse, soit en appliquant le nom propre des personnages bibliques (« Èves octogénaires » pour *Les Femmes damnées*) ou des périphrases traditionnellement référées à ces derniers (« Fils et père de lui-même » pour le temps) à une vision subjective et pour cela déconcertante : il s'agit de donner une définition descriptive qui semble ne convenir qu'à un autre référent, et d'ajouter qu'il s'agit, au contraire, d'autre chose que de celle qui se présente à l'imagination poétique. « À un blasphème j'opposerai des élancements vers le Ciel, à une obscénité des fleurs platoniques »⁷⁰ écrit Charles Baudelaire à son avocat pour expliquer les raisons de son œuvre, justifiant que la morale des arts diffère de « la morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir »⁷¹ : ce qui signifie que cette morale, renfermée dans le langage, pourrait être bouleversée par le langage lui-même, en donnant une nouvelle vision de ce qui est retenu comme dogmatique. Yves Bonnefoy a relevé à juste titre que Charles Baudelaire a détourné le nom propre de Satan pour donner un nom à son mal⁷², brisant le lexique de la convention religieuse en

consiste dans un cas-limite de paraphrase (une classe d'unités équivalentes au niveau textuel), exigeant la coopération du destinataire pour retracer les sources d'extraction : suivant Lehmann et Martin-Berthet, « lorsque la synonymie porte sur des unités supérieures (phrases, énoncés), on parle de paraphrase », A. LEHMANN, F. MARTIN-BERTHET, *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Dunod, 1998, p. 54.

70. *Notes pour mon avocat, O.C., I*, p. 195.

71. « Il y a plusieurs morales. Il y a la morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir. Mais il y a la morale des arts. Celle-ci est tout autre, et depuis le commencement du monde, les Arts l'ont bien prouvé », *Ibid.*, p. 194.

72. « Baudelaire a fait ce pas improbable. Il a nommé la mort. Et qu'était-ce cette mort ? [...] La mort qu'il fit en lui fut la véritable », Y. BONNEFOY, *L'improbable et*

poésie, comme en témoignent pour nous la série des périphrases contenues dans *Les Litanies de Satan*. Dans le poème, les répétitions mises en accord entre elles par la figure rhétorique sont à l'ensemble du texte ce que les assonances et les allitérations sont à l'intérieur du vers : elles investissent le langage poétique dans la profondeur de sa structure pour faire ressurgir la nouveauté de l'image, elles traduisent la forme de la pensée d'un artiste obsédé du *spleen*, en proie à une recherche incessante, dans la forme de l'expression. Il en résulte que la périphrase comme instrument suggestif conforme à la création de l'imaginaire poétique conduit à un développement pathétique propre à la technique rhétorique : à travers le mouvement qui nous éloigne du sens commun d'un mot vers le sens nouveau, nous sommes transportée par la métamorphose de la vision poétique, à laquelle nous confions notre croyance précisément parce qu'elle prend appui sur les liens analogiques du langage. Ce que Charles Baudelaire a compris et ce dont il témoigne par l'emploi de la figure périphrastique, c'est que les mots de ce langage, qui semble ne pas répondre aux désirs de la connaissance humaine, possèdent plusieurs sens et que cette polysémie, loin d'être un défaut d'expression, peut devenir d'un intérêt essentiel : il convient de la cultiver pour se faire maître de la suggestion, ce processus de la signification qui permet de renouveler les deux dimensions du signe. Comme le déclare

autres essais, Paris, Gallimard, 1992, p. 34.

Stéphane Mallarmé, l'ambiguïté technique et artificielle serait impossible si elle n'était déjà au cœur du langage et au cœur de nous-mêmes :

Enfin, les mots ont plusieurs sens [...] - nous en profiterons - et pour leur sens principal, nous chercherons quel effet ils nous produiraient prononcés par la voix intérieure de notre esprit.⁷³

Conférer aux mots dans leurs emplois d'autres sens que ceux auxquels les dictionnaires les réduisent ordinairement, tel est le dessein ultime de toute création d'une fleur de rhétorique. Cependant, si ce dessein, au lieu d'être une volonté d'ordre formel, devient une exigence spirituelle et cognitive, il arrive qu'on confère aux figures de rhétorique le pouvoir de restituer la vie au langage : les mots se réveillent et, proprement comme sous l'emprise d'une sorcellerie, retrouvent leurs sens premiers. La périphrase semble répondre à ces projets puisque, accompagnant ou remplaçant un mot monoverbal et surexploité, reformulant son signifié au moyen de la suggestion, elle participe au rétablissement des relations entre les mots et les objets du réel, nous introduisant aux sources de la parole véritable, du *gestus* artistique : inscrite au cœur de l'expérience du langage poétique, la périphrase conduit là où l'on découvre les rapport entre les mots et l'esprit, entre les mots et l'univers.

L'acte de la nomination qu'elle remet en question, la possibilité de donner

73. S. MALLARMÉ, *Notes*, in *Œuvres complètes*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, p. 852.

un nom nouveau aux choses, est, suivant la voie divine, l'entreprise la plus élevée de tout effort poétique :

Parler ou écrire, ce n'est pas dire les choses ou s'exprimer, ce n'est pas jouer avec le langage, c'est s'acheminer vers l'acte souverain de nomination, aller, à travers le langage, jusque vers le lieu où les choses et les mots se nouent en leur essence commune, qui permet de leur donner un nom.⁷⁴

Dans ce chemin vers l'acte souverain de la Parole, Charles Baudelaire découvre le mystère, il hésite, il tâtonne, il imagine et restitue dans sa poésie ce mystère irréductible : « suggérer, voilà le rêve »⁷⁵, suggérer la tentative humaine au-delà de ses limites physiques et cognitives, suggérer le réseau complexe de relations et de perceptions qui font spectacle, et qui renvoient toutes à une origine, à une harmonie, à un secret à dévoiler. La poésie baudelairienne, pour le fondement éthique sur lequel elle prend appui, pour la quête métaphysique dans laquelle elle se plonge jusqu'à son dernier voyage, ne peut se satisfaire d'un acte de nomination unique et définitif, solipsiste et autoritaire ; elle poursuit le langage du mystère, toujours à redécouvrir, toujours à questionner, toujours à partager. Elle traduit dans les "fleurs" qui la rendent si fascinante le secret d'une période entière, celle qui, en l'es-

74. M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 135.

75. S. MALLARMÉ, *Réponse à une enquête de Jules Huret*, in *Œuvres complètes, II*, *Op. cit.* p. 700.

pace d'une trentaine d'années, a vu advenir le "mot juste"⁷⁶ de Théophile Gautier le "mot nuancé"⁷⁷ de Paul Verlaine (1882), l'expression de signifiés auparavant inexprimables. À travers ces fleurs de la rhétorique et, dans le cas spécifique, à travers la périphrase, nous lisons un véritable changement du rapport de l'individu au monde : la figure devient l'une des manifestations de la coïncidence entre le régime sémantique des configurations tropologiques et le régime schématique de l'imagination de leur créateur, Charles Baudelaire qui, avant d'être un poète, est un homme, absorbé dans le mouvement de la foule, imprégné de ce bain de sensations et de sentiments partagés par une époque. Si l'unité idéologique de la bourgeoisie (de l'époque romantique) avait « produit une écriture unique », dans laquelle « la forme ne pouvait pas être déchirée puisque la conscience ne l'était pas », dès que l'écrivain est devenu « une conscience malheureuse (vers 1850) », son premier geste a été de nourrir son art de son drame existentiel : la Littérature entière « est devenue une problématique du Langage »⁷⁸, ce dernier étant l'instrument propre de la découverte, de l'attaque, de l'appré-

76. « Un bon poète est tenu de désigner chaque objet par le nom qui lui est propre. [...] Furetière avait désiré que le poète appelât les choses par leur nom, et Théophile Gautier a réalisé son désir », T. de BANVILLE, *Petit traité de poésie française*, in *Œuvres*, Genève, Slatkine reprints, 1972, v. VIII, p. 124, 267.

77. « Il faut aussi que tu n'aïlles point/ Choisir tes mots sans quelque méprise/ Rien de plus cher que la chanson grise/ Où l'Indécis au Précis se joint », P. VERLAINE, *Art poétique*, in *Œuvres poétiques complètes*, Y.G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326.

78. R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, *Op. cit.*, p. 171-172.

hension du monde. Le fonctionnement de la figure périphrastique n'est-il pas symptomatique de cette âme poétique déchirée qui cherche sans cesse à s'approcher de la Vérité, à conquérir la plénitude du Sens, dans la mesure où cela lui est possible ?

Péri, c'est "autour de" : toute tournure, ou trope, toute expression, tout dire, tourne autour, la poésie tourne autour du pot.⁷⁹

Mais quel est le pot ? La réponse est ardue, car il s'agit de l'essence de l'art poétique :

La poésie (la périphrase) nomme, appelle, périphrastiquement l'Inconnu. Elle y *plonge*, dit Baudelaire.⁸⁰

La réflexion critique, qui s'ouvre aux questionnements de cet Inconnu, ne peut pas prétendre à rechercher la Vérité, elle ne peut pas vouloir affirmer la Vérité, mais se borner à "travailler" sur les interrogatifs infinis de Sens tapis dans le texte, qu'on retrouve aussi dans cette fleur de la rhétorique nommée "périphrase".

79. M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 157.

80. *Ibid.*

Chapitre 3

La périphrase des *Fleurs du Mal*

Après avoir rendu compte de la mise en question du statut du langage poétique à l'époque du Symbolisme, nous avons essayé de mettre en lumière la nécessité d'interpréter les figures de rhétorique sur la base de l'esthétique, aux contours nettement tracés, que cette tendance artistique poursuit. Dans le cas présent, l'étude de la figure périphrastique démontre que celle-ci est conçue, à l'intérieur de l'expérience artistique baudelairienne, comme l'une des stratégies rhétoriques répondant à la volonté cognitive et expressive de ce que la Poésie se propose comme objectif ultime : la découverte métaphysique¹ de l'Inconnu. La périphrase constitue l'un des instruments de cette compétence profonde, de cette rhétorique dont Charles Baudelaire, à travers son recueil, désire légitimer le lien avec l'essence de la poésie véritable ; allant bien au-delà d'une conception des ressources métriques, prosodiques et stylistiques comme revêtement formel de l'œuvre poétique, il démontre comment elle se distingue de la fausse rhétorique, qu'il dénonce maintes fois. En revanche, l'écrivain promeut ces figures appartenant à l'ordre de la rhétorique profonde, ces instruments demandés par l'ordre spirituel et inspirés par l'intimité du rapport poétique avec l'herméneutique du réel.

1. « Le problème, la valeur fondamentale, est de nature métaphysique. J'utilise le mot "métaphysique" pour dire quelque chose d'absolu, une valeur fondatrice au niveau transcendantal. Car tel est l'objet fondamental de la recherche de l'homme, son aspiration existentielle : « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres » (*Le Gouffre*, v. 11) ; « Un Infini que j'aime et n'ai jamais connu » (*Hymne à la Beauté*, v. 24) », S. CIGADA, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme*, *Op. cit.*, p. 34.

Ce n'est pas par hasard qu'un oxymoron a été choisi pour donner forme à la conception de la poésie baudelairienne : des *Fleurs* extraites, avec dédication, maîtrise et sacrifice, *du Mal*. Suivant ces présupposés, la périphrase se présente comme une nécessité du langage poétique, dès lors que le sujet à exprimer ne se situe plus dans la contingence du rapport du sujet à l'objet, mais dans ce qui, à partir du réel, se dirige vers l'Inconnu, vers ce qui pourrait satisfaire le goût de l'Infini. L'expérience poétique apparaît ainsi moins comme l'expression d'une vérité définitive que comme une recherche, une expérience dans laquelle l'échec et la réussite s'affrontent. Notre définition de la périphrase, forte de l'emprunt classique d'Henri Lausberg et de l'herméneutique de Michel Deguy, cherche ainsi à montrer comment la figure est liée à la tentative de définition approximative du langage poétique face au "nouveau" : notre objectif est d'offrir une conception de la périphrase *de* Charles Baudelaire (et non pas simplement *dans* Charles Baudelaire), un travail stylistique intimement lié à l'enjeu fondamental que l'artiste se propose d'exprimer, la recherche de l'individu humain, son aspiration existentielle.

Dans le chapitre qui suit, nous expliquerons comment la périphrase s'inscrit à l'articulation du linguistique et du littéraire, révélant la fonction architecturale de la figure dans les textes, particulièrement à travers les microlectures de trois poèmes de la première section des *Fleurs du Mal*,

*L'Albatros, Bénédiction et Élévation*². Étant donné qu'il n'y a pas d'interprétation véritable si l'on n'a pas au préalable repéré les faits de langue, nous voudrions mettre en lumière, à partir d'une exploration des niveaux lexical, syntaxique et phrastique des trois textes, la valeur de certaines occurrences de la figure dans le style baudelairien, en relation au sujet qui se cristallise dans la forme du poème ; comme nous ne voulons pas reléguer la périphrase au statut de micro-structure isolée, nos réflexions aboutiront à l'interprétation du poème entier, de même qu'elles sortiront des frontières de chaque texte pour embrasser l'ensemble du recueil : les réflexions qui concernent la figure, émergées de l'analyse du micro-cosme des trois poèmes, nous conduisent ainsi vers le macro-cosme du recueil et son au-delà. En effet, les trois analyses proposées ouvrent à des questions essentielles sur l'art baudelairien, dont l'une des réponses possibles est offerte dans les trois chapitres qui suivent : en se dirigeant vers une compréhension plus profonde de la poétique de l'artiste, ils montrent que la seule activité de l'esprit humain, à travers laquelle on peut atteindre l'Absolu, c'est en « le reconstruisant - non pas ontologiquement, mais seulement en tant qu'image cognitive »³ dans l'œuvre poétique. L'entrelacement entre le sentiment esthétique et la volonté de découverte métaphysique de la poésie baudelairienne se révèle à

2. Voir l'Annexe n. 4.

3. S. CIGADA, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 34.

travers l'activité péri-paraphrastique qui apparaît dans les poèmes *L'Albatros*, *Bénédiction* et *Élévation*. *L'Albatros* consacre la figure périphrastique en tant qu'instrument de la rhétorique et de l'architecture du texte : il s'agit là de la tentative définitionnelle d'un élément contingent, l'oiseau, qui l'approche de plus en plus des correspondances entre celui-ci et ce que l'imagination artistique y découvre, suivant le développement par induction (du particulier à l'universel). Le poème *Bénédiction*, dessinant au préalable la divination de la figure du poète, renverse le *topos* romantique, faisant de la périphrase la stratégie rhétorique apte à reformuler et manipuler les sources intertextuelles : il témoigne pour nous du travail baudelairien sur les matériaux linguistiques et littéraires hérités de la tradition (dans lesquels le merveilleux biblique garde un statut privilégié) et de leur soumission à une exigence nouvelle de référentialité. Il nous conduit à questionner l'aporie insoluble du langage, le rapport du signe au référent, qui sera le sujet du chapitre concernant la catégorie grammaticale du nom propre. Finalement, le poème *Élévation* enchaîne sur les paramètres spatio-temporels de l'Infini auquel tend la poésie, se proposant de découvrir et de connaître, *par* et *dans* le langage, un instrument qui ne pose plus de sanctions définitives mais s'efforce à des approximations. Si la poésie se plonge dans l'inconnu, comme le veulent les déclarations esthétiques baudelairiennes, les catégories cognitives nécessaires à la définition de ce voyage exploratoire, le temps et

l'espace, seront à ré-établir sur la base de l'univers auquel elles se réfèrent. Ainsi, les trois chapitres qui suivent les microlectures et concernent la reformulation du nom propre et la définition des catégories spatio-temporelles, nous permettront de relever le rôle décisif de la figure périphrastique en tant que vecteur indissociable entre le métaphysique et le poétique. Elle apparaît comme l'un de ces instruments qui permettent à l'écriture baudelairienne de restituer le surnaturalisme et le métaphysique constitutifs de l'art sur le plan du langage, séparant définitivement l'esthétique symboliste de la tradition qui la précède⁴.

Comment revenir d'un voyage exploratoire dans les territoires méconnus du rêve, de l'élévation, du souvenir, du bain de foule, du spectacle de l'"infini diminutif" et en raconter l'expérience sinon à travers un instrument expressif qui témoigne du désir profond de communiquer, lorsque les mots semblent manquer ? C'est dans ce voyage de l'expérience vers l'inexprimable que nous supposons une correspondance entre la formule périphrastique et la poésie, le langage de l'Infini. Questionnant la disproportion entre l'ambition artistique et les possibilités expressives humaines, Charles Baudelaire

4. Cf. « Ce que je [J. K. Huysmans] reproche au naturalisme [...] c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature [...]. Quel miteux et étroit système ! Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir ! [...] Il a répudié le style, rejeté toute pensée altière, tout élan vers le surnaturel et l'au-delà », J. K. HUYSMANS, *Là-bas*, Paris, P.V. Stock, 1896, p. 9-10.

inaugure la voie vers la recherche d'un renouvellement du contenu et de la forme de l'expérience poétique : comme l'écrit Arthur Rimbaud, les « inventions d'Inconnu réclament des formes nouvelles »⁵.

3.1 La périphrase et l'*Albatros*

Nous avons choisi d'analyser, en première instance, le poème de *L'Albatros* qui, relevant bien d'une étude rhétorique, témoigne pour nous du présupposé fondamental du présent travail : le texte baudelairien présente l'exemple d'une construction - d'une « armature »⁶ - dans laquelle l'art rhétorique et l'inspiration lyrique, au lieu de s'affronter, sont profondément entrelacés, coopérant à la réalisation d'un effet commun, le « jaillissement de l'idée »⁷, de la vision artistique. Le style poétique, comme l'explique Joëlle Gardes Tamine,

[...] n'est pas la caractérisation linguistique et grammaticale des unités inférieures à la proposition, mais aussi une organisation d'ensemble de tout le texte, et en définitive même, un style de pensée.⁸

5. A. RIMBAUD, *Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 348.

6. *Études sur Poe, O.C., II*, p. 332.

7. *Lettre à A. Fraisse, 18 février 1860, Corr. I*, p. 676.

8. J. GARDES TAMINE, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 18.

Les dimensions discursive et argumentative, que plusieurs critiques illustres ont relevées comme fondamentales dans le genre tragique⁹, appartiennent au même titre au texte lyrique¹⁰ et, au plus haut degré, à une esthétique qui envisage le poème en tant que « le résultat de la raison et du calcul »¹¹. Tout comme dans le poème des *Hiboux*¹², la visée argumentative de *L'Albatros* émerge à travers la *dispositio*¹³, témoignant que les effets rhétoriques en poésie ne se réduisent pas à ceux qui sont produits par l'*ornatus* : au contraire, c'est de la « visée argumentative au sens propre que découle le détail linguistique du texte, en liaison avec le plan, c'est-à-dire l'organisation strophique »¹⁴. Dans l'*Albatros*, le développement par intégration de structures nominales (les périphrases, les comparaisons et les métaphores)

9. Voir A. KIBÉDI-VARGA, *Rhétorique et littératures. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970 ; M. FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Paris, Droz, 2000.

10. Les analyses de Joëlle Gardes Tamine l'ont bien démontré : nous nous référons, particulièrement, aux réflexions contenues dans *La Stylistique*, dans *La Rhétorique*, dans l'article « Pour une rhétorique de la poésie » et dans l'étude qui vient de paraître, *Pour une nouvelle théorie des figures*.

11. *Le Peintre de la vie moderne, O.C., II*, p. 715.

12. Dans ce poème, les deux quatrains du sonnet présentent les animaux, offrant une description de leurs traits spécifiques, nécessaires au développement de l'enseignement sur la sagesse contenu dans les deux tercets : s'appuyant sur la forme du sonnet, Charles Baudelaire sépare, d'une manière exemplaire, les deux moments de l'argumentation, établissant une coopération entre la structure et le contenu, selon l'enseignement de la rhétorique classique.

13. « Un sonnet lui-même a besoin d'un plan, et la construction, l'armature pour ainsi dire, est la plus importante garantie de la vie mystérieuse des œuvres de l'esprit », *Études sur Poe, O.C., II*, p. 332.

14. J. GARDES TAMINE, « Pour une rhétorique de la poésie », *Semen, Op. cit.*, p. 41-42. Le « détail linguistique », dans le cas spécifique de l'*Albatros*, est la structure syntaxique de la périphrase, dépendant de l'intention argumentative du poème entier : une définition "poétique" de l'animal, en analogie avec la dimension humaine.

conduit à la progression du raisonnement par induction¹⁵, du particulier (les albatros) à l'universel, c'est-à-dire à la vision poétique (« le poète est semblable au prince des nuées »). Le niveau grammatical (les unités inférieures à la phrase et l'unité phrastique elle-même) et le niveau stylistique (la série de figures exploitées, ainsi que le rythme métrique scandé par l'enjambement et par la césure suggérant la distance du "voyage" entrepris) concourent à la réalisation du niveau rhétorique de l'ensemble où

[...] ils prennent toute leur signification, en s'articulant sur une ontologie, c'est-à-dire une situation et une représentation du monde, de soi (*ethos*) et des autres (*pathos*).¹⁶

L'effet en vue duquel le poème est produit, c'est-à-dire la traduction en langage et en images du sentiment poétique du réel, se construit par étapes, par le dévoilement des couches de signification, procédant de "ce qu'on l'a sous les yeux" à "ce que les yeux n'arrivent pas à voir" : il s'agit du mode de raisonnement classique de l'induction, mais aussi du procédé créatif baudelairien. Pour parvenir à la visée argumentative du poème, l'écrivain structure le texte au moyen de procédés successifs d'amplification, qui étendent et enrichissent la signification du signe monosémique "albatros", exploitant

15. Pour l'approfondissement de la question, nous renvoyons à J. GARDES TAMINE, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, P.U.F., 2011, p. 198-199.

16. *Ibid.*, p. 19.

la nature de syntagme reformulatif et définitoire de la périphrase. Dans cet emploi de la figure,

Définition et reformulation se trouvent souvent en co-occurrence, l'une servant à l'autre, ou l'une amenant l'autre.¹⁷

Les plus récentes études de l'analyse du discours ont attiré l'attention sur la notion de "reformulation"¹⁸, présentée comme un processus discursif réalisé par des structures linguistiques, au moyen desquelles l'énonciateur reformule, "paraphrase", le sens d'une dénomination et en propose une reconstruction, sous la forme d'une opération de nomination : celle-ci révèle le rôle de l'activité langagière de la catégorisation du réel selon la praxé-

17. F. DUFOUR, *Reformulation métalinguistique et re-catégorisation du référent : du progrès civilisateur au développement*, in G. CISLARU, O. GUÉRIN, K.MORIM, É. NÉE, T. PAGNIER, M. VENARD, *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 168. Michel Pêcheux, à qui nous avons emprunté la notion de "substituabilité", définit la formation discursive comme un espace de reformulation-paraphrase, un interdiscours constitutif de la formation discursive et consubstantiel au dire produit et interprété. Voir M. PÊCHEUX, « Analyse du discours, langue et idéologies », *Langages*, 37, 1975, p. 89.

18. Voir M. PÊCHEUX, « Analyse du discours, langue et idéologies », *Langages*, *Op. cit.*, p. 89-95 ; J. PEYTARD, D. JACOBI, A. PETROFF, « Français technique et scientifique : reformulation, enseignement », *Langue française*, 64, 1984, p. 1-25 ; J. REBEYROLLE, L. TANGUY, « Repérage automatique de structures linguistiques en corpus : le cas des énoncés définitoires », *Cahiers de Grammaire*, 25, 2000, p. 153-174 ; A. REY, « Polysémie du terme définition », in *La définition*, Paris, Larousse, 1990, p. 13-22 ; C. FUCHS, *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys, 1994 ; *La Paraphrase*, Paris, P.U.F., 1982 ; G. CISLARU, O. GUÉRIN, K.MORIM, É. NÉE, T. PAGNIER, M. VENARD, *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, *Op. cit.* Il s'agit spécifiquement du domaine de la vulgarisation scientifique, étant donné que le médiateur, c'est-à-dire le vulgarisateur, se trouve au carrefour entre le discours scientifique (le reformulé) et celui de la vulgarisation (le reformulant) et doit constamment opérer une activité reformulative.

matique¹⁹. Ces études ont démontré que l'activité langagière de la reformulation est requise soit par l'inadéquation dénominative ("fonction définitoire"), soit par l'indisponibilité dénominative ("fonction nominative"), soit par l'interrogation de la relation entre la "réification" et l' "essentialisation du sens" comme les définit Catherine Détrie²⁰, très souvent utopique ("fonction herméneutique"), soit par une nécessité évaluative ("fonction qualitative"), soit, finalement, par une adéquation stylistique ("fonction stylistique/rhétorique") : elle dépend ainsi des conditions de production de la communication et de l'interprétation du message. Les études citées ont mis en relief un ensemble d'indices linguistiques et typographiques à travers lesquels on peut repérer l'activité reformulatrice : il s'agit surtout de structures métalinguistiques qui établissent une équivalence entre un mot et un syntagme définitionnel (par exemple, les verbes "signifier", "désigner", "s'appeler") qui ne laissent guère d'hésitation sur l'opération métalinguistique. L'activité périphrastique et paraphrastique peut aussi s'effacer dans des manifestations langagières bien plus discrètes : il s'agit du verbe copule "être" (x est y , x est comme y , y étant un syntagme définitionnel), de l'emploi de la coordination ("ou", "en d'autres mots", "c'est-à-dire") ou de la juxtaposition ; elle peut, encore, s'appuyer sur les instruments de la ponc-

19. Voir C. DÉTRIE, P. SIBLOT, B. VERINE, *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, 2001.

20. *Ibid.*, p. 296.

tuation et de la typographie (des virgules, des parenthèses, des guillemets, des italiques). Le procédé de la reformulation se réalise ainsi au moyen des marques d'ancrage référentiel²¹ qui garantissent la cohésion et la cohérence textuelle. Dans les deux mécanismes de la référence, celui du renvoi anaphorique et celui du renvoi cataphorique, les signes d'ancrage sont généralement des procédés diaphoriques grammaticaux (les pronoms personnels et possessifs, les déterminants, les articles définis et indéfinis) ou des procédés diaphoriques lexicaux (fondés sur les relations sémantiques de la synonymie, de l'antonymie, de l'hyponymie et de la contiguïté métonymique). Sur la base de ces présupposés théoriques, nous pouvons retracer aisément l'activité reformulative qui structure le poème baudelairien. Le terme reformulé, "les albatros", est présenté d'abord au deuxième vers, pour être ensuite défini par des procédés de co-occurrence au sein de l'axe syntagma-

21. En linguistique, l'étude des marques d'ancrage référentiel de l'énoncé n'a cessé, depuis une quinzaine d'années, d'inspirer à divers auteurs l'élaboration d'une terminologie à la fois riche et structurée, formellement et sémantiquement. À l'heure actuelle, deux auteurs, Michel Maillard (*Comment ça fonctionne*) et Claude Hagège (« Aspects morphogénétiques du système de l'égophore » *Communication au colloque sur la deixis, Université de Paris III, 1990*) présentent l'un et l'autre une version explicite d'un ensemble de termes, accompagnée de commentaires historiques et métalinguistiques. Michel Maillard reprend d'abord l'opposition entre "anaphore" et "cataphore" et forge le terme "diaphore", que nous emploierons : « après avoir utilisé quelque temps le mot *anaphore* comme le terme non-marqué de l'opposition *anaphore/cataphore*, nous avons ressenti le besoin d'utiliser un hyperonyme pour "couvrir" ces deux processus de sens contraire ». Voir M. MAILLARD, J. DUBOIS, *Comment ça fonctionne. Thèse de linguistique française pour le doctorat d'État. Structures d'ensemble (grandes lignes, tableaux, illustrations)*, Université de Paris X-Nanterre, 1989, t. I, p. 55. Pour distinguer les deux procédés de référence co-textuelle de la *deixis*, nous les appellerons "anaphoriques" s'ils renvoient à un référent antérieur dans l'espace du texte, et "cataphoriques", s'ils renvoient à un référent suivant dans l'espace du texte.

tique, soit dans le même espace phrastique (à travers la coordination ou la juxtaposition), soit entre deux phrases (à travers le renvoi diaphorique) :

1. Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent **des albatros, vastes oiseaux des mers**

→ PÉRIPHRASE SANS DÉTERMINANT
(ADJ. + SUBSTANTIF + COMPL. DU NOM)

3. **Qui** suivent, **indolents compagnons de voyage,**

→ PRONOM RELATIF SUJET
→ PÉRIPHRASE SANS DÉTERMINANT
(ADJ. + SUBST. + COMPL. DU NOM)

Le navire glissant sur les gouffres amers.

5. À peine **les** ont-ils déposés sur les planches,

→ PRONOM PERSONNEL OBJET À LA 3^E P.PL.

Que **ces rois de l'azur,** maladroits et honteux,

→ PÉRIPHRASE AVEC DÉTERMINANT
(ADJ. DÉM. + SUBST. + COMPL. DU NOM)

7. Laisent piteusement leurs grandes ailes blanches

Comme des avirons traîner à côté d'**eux**.

→ PRONOM PERSONNEL OBJET À LA 3^E P.PL.

9. **Ce voyageur ailé,** comme **il** est gauche et veule!

→ PÉRIPHRASE AVEC DÉTERMINANT
(ADJ. DÉM. + SUBST. + ADJ. EN PARTICIPE PASSÉ)

Lui, naguère si beau, qu'**il** est comique et laid!

→ PRONOM PERSONNEL OBJET ET SUJET À LA 3^E P. S.

11. L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, **l'infirm**e qui volait !
→ PÉRIPHRASE AVEC DÉTERMINANT
(ARTICLE DÉF. + SUBST.)
→ PRONOM RELATIF SUJET

13. Le Poète est semblable au **Prince des nuées**
→ PÉRIPHRASE AVEC DÉTERMINANT
(ARTICLE DÉF. + SUBST. + COMPL. DU NOM)
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
→ PRONOM RELATIF SUJET

15. Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.
→ PRONOM PERS. COMPL.

Les stratégies reformulatives, organisées « selon la raison et le calcul », concourent à développer l'assimilation de l'élément animal à l'élément humain, afin de justifier, sur le plan syntagmatique, l'agrégation des "éléments hétérogènes" qui constituent les figures de rhétorique baudelairiennes : dans le cas spécifique, il s'agit de la comparaison contenue dans les vers conclusifs. La procédure de définition, presque encyclopédique, attestant un fait objectif de l'expérience (les albatros sont de « vastes oiseaux des mers »²²) est déviée et amplifiée par les reformulations successives qui effacent l'intention didactique originelle : les expressions choisies par l'écrivain détournent

22. *L'Albatros, O.C., I*, p. 9, v. 2.

le discours poétique d'une perception objective de la réalité vers une perception subjective des rapports qui la structurent, révélés ainsi par le langage. Grâce à des glissements à l'intérieur du même tissu isotopique (d'un côté, l'isotopie de la liberté et de la souveraineté, de l'autre, celle de l'aliénation et de la soumission), le poète juxtapose des définitions différentes du référent en dévoilant progressivement une vision originale, contenue dans le "précipité rhétorique" final : l'identification du poète à l'exilé qui, sans la justification des figures qui précèdent, aurait paru proche du mythe romantique. Ce n'est pas sur un *topos* littéraire que l'écrivain structure son poème, mais sur la progression inductive de l'imagination artistique qui décompose scientifiquement le réel et en fait émerger les analogies et les correspondances. La périphrase, en tant que syntagme définitoire, devient l'une des manifestations de l'opération métalinguistique que Charles Baudelaire opère sur le lexique, afin qu'il puisse suggérer une interprétation nouvelle du réel et une re-catégorisation de celui-ci.

La première périphrase contenue dans le poème, « vastes oiseaux des mers », s'insère, à côté du terme propre, « les albatros »²³, dans la pause établie par les virgules, fonctionnant comme une apposition définitionnelle du même. Comme le font les signes de ponctuation, la structure syntaxique concourt à mettre en lumière l'activité définissante du texte : elle accueille

23. *Ibid.*

la figure périphrastique dans une phrase harmonieuse, balancée, s'étendant sur toute la première strophe, et scandée par le rythme de l'enjambement (vers 1-2) et du contre-rejet (vers 3) ; elle contraste avec les trois courtes phrases exclamatives qui déterminent le rythme plus haché de la troisième strophe, celle de la souffrance infligée à l'animal. Qu'il s'agisse ou non d'une scène réellement vécue par Charles Baudelaire (sur le bateau qui l'emmenait à l'Île Bourbon en 1841), le lecteur ne se trouve pas devant une métaphorisation du réel : en revanche, il lit une description tout à fait réaliste d'un bateau qui apparaît en pleine mer, d'une chiourme de marins et d'un oiseau qui, par sa nature, vit dans ces lieux. Il s'agit de l'anecdote d'un voyage et de l'évocation d'une mise en scène récurrente et réitérative, comme en témoigne l'emploi de l'indicatif présent et de l'adverbe temporel "souvent". Cependant, le poète insère dans la périphrase (proche d'une caractérisation à valeur neutre), une allusion à la visée argumentative du poème, à la finalité de l'opération métalinguistique qu'il opère sur le signe "albatros" : il s'agit de l'adjectif "vaste", qui se réfère au goût baudelairien pour tout ce qui possède une extension et une expansion en termes spatio-temporels²⁴, ouvrant à l'esthétique de l'Infini dans le fini ; dans le style baudelairien, l'épi-

24. « Il existe une perspective baudelairienne : c'est la spatialité ; dans les tableaux, Baudelaire réclame espace et rêverie, d'où l'abondance chez lui des épithètes spatiales vagues, et leur rôle stylistique privilégié », J. MOUROT, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, p. 147. Voir aussi M. NØJGAARD, *Élévation et expansion : les deux dimensions de Baudelaire*, Études romanes de l'Université d'Odense, 1973, v. 4, p. 22 et sq.

thète fonctionne comme l'indice d'un double niveau de lecture (et de vision). D'une part, il est lié à l'imaginaire de l'albatros, comme le révèle la définition contenue dans le septième vers, dans laquelle les ailes de l'animal sont qualifiées par les deux épithètes "grandes" et "blanches", ainsi que le seizième vers, où l'on peut lire : « ses ailes de géant ». L'adjectif infère aussi la figure de l'hypallage (étant donné qu'il se réfère sémantiquement au substantif "mers", plutôt qu'au substantif "oiseaux"), suggérant que la grandeur de l'animal est proportionnelle à l'immensité des espaces qu'il parcourt : les gouffres marins²⁵. D'autre part, il traduit une valeur spécifique dans l'esthétique baudelairienne : l'adjectif "vaste" fait allusion à ce qui peut subir une métamorphose sous les yeux de l'imagination poétique. Comme le poète le déclare dans *Correspondances*, la faculté d'expansion est le caractère attribué aux « choses infinies », c'est-à-dire à ce qui ouvre à un au-delà du réel,

25. Le syntagme "gouffres amers" apparaît aussi trois fois dans les poèmes de Théophile Gautier, *Carmen*, *Au bord de la Mer* et *Ténèbres*. Voir à ce propos N. BABUTS, « Une réexamination de la dette de Baudelaire envers Théophile Gautier », *Revue de Sciences Humaines*, juil.-sept. 1967, p. 374. L'expression est aussi présente chez Victor Hugo dans *Mille chemins, un seul but (Les rayons et les ombres)* et dans *Ce qu'on entend sur la montagne (Feuilles d'automne)*. Théophile Gautier et Victor Hugo emploient tous les deux le syntagme au singulier : la forme du pluriel choisi par Charles Baudelaire et par lui inséré dans la longueur de l'alexandrin transforment, à notre avis, l'expression dans l'image du voyage vers l'inconnu : il s'agit du cas des "climats" de *La Chevelure* et du *Parfum exotique* ou des "soleils" du *Balcon*. En effet, les jeux sur les sonorités ne manquent pas de renforcer la valeur de prédilection conférée par notre poète à la fois à l'albatros et à son habitat naturel : que ce soit à travers la prédominance, dans les quatre premiers vers, des consonnes continues, sifflantes, /s/ - /z/, et liquides, /l/ - /r/, dont la souplesse d'articulation souligne la fluidité du vol de l'animal et le glissement des ondes marines, ou à travers l'effet de l'allongement créé par les /e/ muets phonétiques ("vastes" v. 2, "suivent" v. 3, et "navire" v. 4) ou par la concentration des sonorités nasales (surtout dans les vers 1-2-4), amples comme les ailes de l'animal et comme l'espace ouvert et infini de la mer.

où l'on imagine que demeure l'Idéal. Le sentiment d'une vision nouvelle de la contingence est exprimé par un besoin d'extension : en effet, à partir de la périphrase contenant l'épithète, le poème procède par une métamorphose du réel en ce que la sensibilité poétique en révèle. Ce n'est pas que les mots manquent pour définir les oiseaux, c'est qu'ils manquent pour exprimer la découverte des correspondances. Dès la première périphrase, les termes se référant aux albatros commencent à s'échanger avec ceux qui renvoient aux individus humains : dans les trois premières strophes, l'oiseau est assimilé à l'humain, tandis que, dans les dernières, c'est l'homme qui est assimilé à l'animal²⁶. Accompagnée, elle aussi, par les indices de l'activité reformulative (les virgules et la structure syntaxique), la deuxième périphrase référée aux albatros, « indolents compagnons de voyage »²⁷, introduit le motif du voyage, réunissant les dimensions humaine et animale, l'espace clos du navire à l'espace infini du ciel et de la mer. Encore une fois, le choix adjectival

26. Le processus d'assimilation entre les deux dimensions, celle de l'animalité et celle de l'humanité, se développe suivant la structure argumentative qui évite le risque de l'abstraction : « ainsi n'y a-t-il pas de contradiction entre la beauté des images et leur fonction dans le raisonnement », J. GARDES TAMINE, « Rhétoriques et prosodies », in S. MURPHY (éd.), *Lectures des Fleurs du Mal*, Rennes, P.U.R., 2002, p. 191. À l'origine, le poème n'était composé que de trois strophes : la première racontait l'épisode du voyage, la deuxième transformait les albatros en « rois de l'azur », leur conférant la majesté digne de la comparaison finale, et la troisième offrait la sentence de l'argumentation. À la demande de Charles Asselineau, Charles Baudelaire a ajouté l'actuelle troisième strophe : d'un point de vue rhétorique, elle constitue une amplification de la deuxième ; d'un point de vue herméneutique, elle enrichit la figure de l'animal de l'esthétique du grotesque qui, suivant les réflexions contenues dans *L'Essence du rire*, apparaît comme une manifestation de « la grandeur infinie », donc profondément liée au symbole de l'albatros.

27. *L'Albatros*, O.C., I, p. 9, v. 3.

capture l'attention, relevant de la fonction spécifique que détient la figure périphrastique dans les nécessités expressives du poème : au lieu d'être un paradigme définitoire neutre, elle conduit le poète à questionner le rapport du référent au contexte et des mots au co-texte. Placé avant le substantif pour lui donner de l'emphase²⁸, l'adjectif "indolent" détient une valeur spécifique dans le lexique baudelairien : même s'il apparaît seulement quatre fois dans les poèmes des *Fleurs du Mal* (dans *Le Serpent qui danse*, dans *L'Amour du mensonge* et deux fois dans *Le Léthé*), il est étroitement lié aux sensations de paresse et de langueur qui accompagnent le rythme des voyages exotiques, la veine nostalgique de lieux et de temps lointains, la jouissance plénière de moments d'extase, tel qu'ils sont décrits dans *Parfum exotique* ("paresseux", v. 5), dans *J'aime le souvenir* ("insouciant", v. 38) ou dans *La Chevelure* ("nonchalant", v. 2, "paresseux", v. 24) : il s'agit de la sensation dégagée de ces brefs instants de vie où le poète découvre le "goût de l'Infini ». Ainsi les albatros accompagnent l'homme dans son voyage (en partageant son expérience) avec leur paresse majestueuse, fluide comme l'eau sur laquelle vogue le navire, et harmonieuse comme l'air dans lequel ils planent ; ils se limitent à le suivre, car c'est au poète qu'est confiée

28. Il s'agit de l'emploi des épithètes avec une fonction retardatrice, typique du style solennel, que Charles Baudelaire exploite lors qu'il doit donner une expression aux moments privilégiés des paradis artificiels, ou aux instants de jouissance extatique ou de douleur tragique. Voir à ce propos S. GENOVALLI, *Baudelaire o della dissonanza*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 23.

la tâche de révéler le sens du voyage.

Dès le second quatrain, le poète attribue aux oiseaux des désignations évaluatives, marquant le réel du moule de sa vision : les albatros sont métamorphosés en des « rois de l'azur, maladroits et honteux »²⁹. Cette figure exprime la tension entre la dimension intellectuelle et la dimension figurative de la métaphore, laquelle, reposant sur la structure périphrastique, définit de façon volontairement énigmatique une réalité contingente, neutre en apparence³⁰ : prenant appui sur les isotopies que le poème développe dès son début, celle de la souveraineté et de la liberté, la périphrase amène le raisonnement au plus près de la vision qu'il veut suggérer. Le poète est celui qui découvre l'Idéal dans les constrictions du réel : des descriptions de Dante à l'*unsäglich* du ciel de Rainer Maria Rilke, aux *Aromates Chasseurs* de René Char, au *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, l'azur est la couleur de ce qui est au-delà des bornes de la finitude. Ce qui est éloigné et infini n'est pas toujours sombre - parfois inaccessible, comme l'est celui de Mallarmé³¹ - mais souvent clair et lumineux. Pour Charles Baudelaire,

29. *L'Albatros, O.C., I*, p. 9, v. 6. Nous pouvons définir cette figure comme une périphrase construite à partir d'une métaphore : d'une part, le sémantisme du substantif "roi" conduit au-delà des sèmes du terme "albatros" (il s'agit d'une *translatio* de la flèche sémantique, sortant des limites conceptuels du terme substitué) ; d'autre part, elle présente une structure syntaxique en analogie avec les périphrases qui la précèdent et sa justification sémantique est offerte par les relations syntagmatiques établies dans le co-texte, grâce aux différentes reformulations circonlocutives.

30. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à J. GARDES TAMINE, *La Stylistique, Op. cit.*, p. 62.

31. S. MALLARMÉ, *L'Azur*, in *Œuvres complètes, Op. cit.*, t. I, p. 14.

l'azur représente la teinte de l'Idéal (« Au milieu de l'*azur*, des vagues, des splendeurs », *La Vie antérieure*, v. 10; « Une Idée, une Forme, un Être Parti de l'*azur* », *L'Irrémédiable*, v. 1-2) et la couleur de la Beauté (« Vous me rendez l'*azur* du ciel immense et rond », *La Chevelure*, v. 27; « Tourne vers moi tes yeux pleins d'*azur* et d'étoiles », *Femmes damnées II*, v. 37 « Je trône dans l'*azur* comme un sphinx incompris », *La Beauté*, v. 5). Il s'agit de la couleur de la mer et du ciel, des "infinis diminutifs" qui portent en eux la beauté plénière de l'Infini total, puisqu'ils en sont la seule image accessible à l'homme.

Après cette figure périphrastique, le texte bascule dans une progression discursive différente, distinguant les quatrains qui précèdent des suivants, grâce au passage de la forme du pluriel à celle du singulier : il ne s'agit plus de décrire *les* albatros, mais *l'*albatros, singularisé et soumis à l'imagination poétique. Il est désormais métamorphosé en un individu humain, comme en témoignent les périphrases qui suivent, où il est décrit comme un "voyageur"³² et comme un "infirmes"³³ en outre, pris dans le grotesque de l'existence. Il devient comique, ridicule et pour cela absolument sérieux³⁴, le rire étant le signe « d'une grandeur infinie et d'une misère infinie »³⁵.

32. *L'Albatros, O.C., I*, p. 10, v. 9.

33. *Ibid.*, v. 12.

34. « Les animaux les plus comiques sont les plus sérieux; ainsi, les singes et les perroquets », *De l'essence du rire, O.C., II*, p. 532.

35. *Ibid.*

Ce grotesque, qui gouverne le quatrain, et les périphrases au moyen desquelles l'animal est défini, soutient la structure argumentative du poème, la progression du pouvoir de l'imagination sur le réel : il traduit la capacité d'identification du poète avec l'objet de sa poésie (dont l'emblème se trouve dans *Les Foules*), au point que l'animal devient l'image de soi-même : « Le poète est semblable au prince des nuées »³⁶. La comparaison du quatrième quatrain fournit la clé pour accéder à la compréhension du poème, invitant à entrer une nouvelle fois dans la scène pour la réinterpréter : dans le cas de ce texte, c'est la fin qui illumine le début, comme le requiert le raisonnement par induction. La figure périphrastique constitue le deuxième terme de la figure comparative, dont le premier est le poète, celui qui observait et qui prend part, à la fin, à l'expressivité du texte. Les deux termes se présentent comme interchangeable, voire comme des (para)synonymes³⁷ : la relation est établie, non pas entre deux termes propres, mais entre une expression propre et une formule périphrastique, laquelle permet de synthétiser et d'explicitier le processus rhétorique établi dès le début. Cette figure

36. *L'Albatros, O.C., I*, p. 10, v. 13.

37. Il ne s'agit pas d'une identité sémantique, plus évidente dans la première périphrase du poème : les albatros ou « les vastes oiseaux des mers » ; il s'agit d'une approximation sémantique (de synonymie partielle ou parasynonymie) dépendant du contexte d'énonciation, dans lequel on trouve les sèmes nécessaires à la compréhension de la relation d'équivalence. C'est le cas aussi de la comparaison contenue dans le poème *La Musique* : « La musique souvent me prend comme une mer ». Les deux termes sont rapprochés pour le sème qu'ils partagent (l'une ou l'autre peuvent se représenter par des vagues ou par des ondes), mais c'est surtout à travers le co-texte, l'ensemble du poème, que s'avère la synonymie discursive : tous deux sont décrits à travers des champs sémantiques communs, tous deux conduisent le poète à un voyage « sur l'immense gouffre », l'Infini.

est construite à partir d'une expression figée³⁸, (le "prince des poètes" : un titre honorifique officiel, décerné en France aux artistes depuis Pierre de Ronsard), reformulée en vue d'attribuer au poète le titre prestigieux de « prince *des nuées* ». Les nuées³⁹ représentent le mouvement continu, la création et la destruction constante d'images et de formes, attirant ceux qui sont hantés par le désir de partir vers l'Inconnu :

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nuées
Et qui rêvent, ainsi qu'un conserit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !⁴⁰

D'ailleurs, nous sommes consciente que les nuages constituent l'une des métaphores privilégiées de l'idéal artistique baudelairien : dans le poème en prose de l'*Étranger*, le protagoniste, après avoir écarté de ses passions la famille, les amis, la patrie et la richesse, proclame que son amour est entièrement adressé aux nuages :

J'aime les nuages ... les nuages ... qui passent là-bas ... les merveilleux nuages.⁴¹

38. En lisant les réflexions baudelairiennes, nous devons retenir qu'il existe une « profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis », *Fusées*, O.C., I, p. 650.

39. Le substantif est marqué par une connotation mystique et religieuse : comme l'indique le *Trésor*, les "nuées", et non pas les nuages, sont un symbole de la présence de Dieu dans la *Bible* (« la colonne de nuée », *Ex*, 13, 21 ; « la nuée lumineuse », voire la Transfiguration, *Matth.* 17;1-8, 24-30 et *Actes* I, 9, où elles font allusion à l'Ascension.

40. *Le Voyage*, O.C., I, p. 130, v. 21-24.

41. *L'Étranger*, *Le Spleen de Paris*, O.C., I, p. 277.

Il s'agit de la déclaration d'amour pour le fugace et l'insaisissable, pour ce transitoire « dont les métamorphoses sont si fréquentes que vous n'avez pas le droit de mépriser ou de vous en passer »⁴² : l'art moderne n'est-il pas pour Charles Baudelaire la communion du transitoire, du fugitif avec l'éternel et l'immuable ? Si le poète est « l'homme énigmatique », « l'Étranger » par excellence, la poésie peut-elle être définie comme l'amour pour les nuages ?

De la transparence référentielle de la première périphrase, nous sommes conduite au mouvement ravissant de la dernière figure du poème qui, créant une tension entre la chute (il s'agit d'un prince « exilé au sol au milieu des huées ») et l'élévation (il s'agit d'un prince « des nuées »), dévoile la tâche poétique : métamorphoser le réel par le langage, suggérer l'expérience, non pas l'expliquer, à travers de « mouvantes architectures », semblables à celles « que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable »⁴³. La figure périphrastique est ainsi exploitée pour traduire la progression de la vision, de définitions en reformulations : elle conduit vers la compréhension des analogies révélées par l'artiste, admises comme des vérités à travers le mode de raisonnement rhétorique par induction. Grâce à la fonctionnalité stylistique qui lui est confiée, la figure sort du domaine du

42. *Le Peintre de la vie moderne, O.C., I*, p. 695.

43. *Le Soupe et les Nuages, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 350.

prévisible, auquel elle est souvent réléguée, pour aboutir à l'originalité : en effet, elle représente l'un des instruments du langage poétique qui conduit vers le fondement de la théorie des correspondances baudelairiennes. Dans l'espace du poème - particulièrement dans la forme du sonnet⁴⁴ - l'écrivain isole « de l'immense nature » un « je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté »⁴⁵, des symboles tels que l'albatros, qui permettent la communication entre le physique et le spirituel, tel que l'azur « intense du ciel et de l'eau [...] qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est resserré) »⁴⁶.

44. Composer signifie établir des limites, à leur tour significatives en elles-mêmes, dans lesquels resserrer l'ouverture à l'infini : « [...] parce que [si] la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense », *Lettre à A. Fraisse, 18 février 1860, Corr. I*, p. 676. Pour un approfondissement de la valeur de la contrainte formelle chez Baudelaire, nous renvoyons à l'article éclairant de B. de CORNULIER, « Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal* » in S. MURPHY (éd.), *Lectures des Fleurs du Mal, Op. cit.*, p. 197-236.

45. « Comme un beau cadre ajoute à la peinture [...] / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / En l'isolant de l'immense nature », *Le Cadre, Un Fantôme, O.C., I*, p. 39, v. 1-4. L'idée est empruntée directement de l'esthétique d'Edgar Allan Poe : « Il m'a toujours paru qu'un espace étroit et resserré est absolument nécessaire pour l'effet d'un incident isolé ; il lui donne l'énergie qu'un cadre ajoute à une peinture. Il a cet avantage moral incontestable de concentrer l'attention dans un petit espace [...] », E. A. POE, *Genèse d'un poème, Œuvres en prose, Op. cit.*, p. 993.

46. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 653.

3.2 La périphrase et *Bénédiction*

Invariablement mis en tête des *Fleurs du Mal*, le poème *Bénédiction* pose, en soixante-seize vers, la question essentielle de la mission artistique et morale de la poésie baudelairienne, qui se révèle être une "contre-religion". Le titre du texte résonne, en effet, de significations qui appartiennent autant au domaine religieux qu'au domaine esthétique : il s'agit, à première lecture, d'une bénédiction spirituelle, c'est-à-dire de la descente de la lumière divine sur l'artiste, laquelle devient, en même temps, dans le développement textuel, une "bien - diction"⁴⁷, c'est-à-dire la volonté d'expression artistique. Il n'est certes pas étonnant de découvrir un entrelacement des sphères linguistiques de la religion et de l'art, des réseaux lexicaux de la postulation angélique et de la postulation satanique, tant leur fusion est confirmée dans la réflexion critique baudelairienne et tant elle captive l'attention à la lecture des poèmes des *Fleurs du Mal* : le langage de l'art et celui du domaine sacré sont, en effet, soumis à des stratégies expressives et rhétoriques de re-motivation continue. C'est particulièrement vrai dans le poème *Bénédiction* où Charles Baudelaire travaille les épisodes bibliques de la Salutation à Marie et de la Passion du Christ et recourt à leurs stratégies expressives (l'annonce angélique, la formule de la prière, le *Te Deum*), introduisant

47. Voir J.D. HUBERT, *L'Esthétique des « Fleurs du Mal ». Essai sur l'ambiguïté poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 221.

« une hiérarchie de valeurs et une dynamique psychique différentes de celles qui caractérisent ce que nous pourrions appeler la "pensée chrétienne" »⁴⁸. Ici, comme c'est d'ailleurs le cas dans plusieurs poèmes du recueil (nous en traiterons dans le chapitre dédié aux noms propres), le poète reformule les mythes et le merveilleux de la « religion de son époque »⁴⁹, les revêtant de la valeur d'une anthropologie et d'une éthique nouvelles. Quand il s'agit d'aborder la question de l'entrelacement entre le sacré et le profane, la sainteté et la volupté, la chasteté et la prostitution, Charles Baudelaire recourt au travestissement - jusqu'à la perversion - du contenu et de la forme de matériaux appartenant à la religion chrétienne, dans la volonté d'exprimer en quoi consiste la (contre-) religion de l'art. La visée argumentative de ce texte se joue particulièrement autour de la question de la prostitution sacrée⁵⁰, réunion des pôles opposés, des forces antagonistes qui caractérisent, dans la poétique baudelairienne, la foi, l'amour sensuel et la poésie : dans *Bénédiction*, l'écrivain introduit le thème de la prostitution sacrée (à entendre comme le don de soi) par l'image d'une mère qui est le palimpseste

48. S. CIGADA, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 34.

49. Il s'agit, selon Charles Baudelaire, d'une « religion profondément triste, religion de la douleur universelle, et qui, à cause de sa catholicité même, laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun, - s'il connaît la douleur et s'il est peintre [artiste] », *Salon de 1846, O.C., II*, p. 436.

50. À travers les maximes de la quatrième section de *Mon cœur mis à nu*, nous savons que la prostitution sacrée est définie par Baudelaire comme l'une des contre-religions : « Analyse de contre-religions, exemple : la prostitution sacrée », *Mon cœur mis à nu, O.C., I*, p. 678. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à R. MAC GINNIS, *La prostitution sacrée. Essai sur Baudelaire*, Paris, Belin, 1994, p. 9-46.

travesti de la Vierge, détournant l'acceptation mariale dans le refus blasphématoire (v. 1-20). Ensuite, il développe le thème selon sa formulation traditionnelle⁵¹, à travers l'idole de la femme aimée (« L'amour, c'est le goût de la prostitution »⁵²), empruntant l'image aux sources bibliques qui décrivent la prostitution comme une pratique largement diffusée dans les lieux sacrés qu'étaient les temples (v. 37-52). Une fois ces préalables introduits, le poète arrive à définir en quoi consiste véritablement la prostitution sacrée : il ne s'agit de rien d'autre que d'une offrande de soi-même aux autres, dont l'amour de Dieu offre la première manifestation :

L'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour.⁵³

En second lieu, le terme "prostitution" renvoie au sacrifice du poète, souffrant avec et pour les autres, se donnant aux foules⁵⁴ à travers son art

51. De nombreux passages de l'*Ancien Testament* attestent la pratique de rites de prostitution dans les temples, par exemple d'Ishtar ou d'Astarté. Cf. *No*, 25 ;1-3, *Os*. 1 ;2. Dans le *Nouveau Testament*, le thème de la prostitution est développé surtout comme symbole de l'infidélité du peuple de Dieu, particulièrement dans l'*Apocalypse*. Cf. *Ap.*, 17 ;5. Voir à ce propos R. Mc GINNIS, *La prostitution sacrée. Essai sur Baudelaire*, *Op. cit.*, p. 10-12.

52. *Fusées*, *O.C.*, I, p. 649. De même, « Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution », *Mon cœur mis à nu*, *O.C.*, I, p. 692.

53. *Ibid.*

54. Dans l'une des rares tentatives de définition de la prostitution sacrée que Baudelaire nous propose, il la décrit comme une « excitation nerveuse », (*Mon cœur mis à nu*, *O.C.*, I, p. 678), rappelant l'expérience vécue lors d'« un bain de foule », dans les *Petits Poèmes en prose* : « Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion [...] il connaît des jouissances fiévreuses », *Les Foules*, *Le Spleen*

(v. 53-68) : « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution »⁵⁵.

En analysant la mise en jeu des procédés de reformulation du texte sacré, on comprend, en effet, que *Bénédiction* ne peut pas se définir comme un poème représentatif des *topoi* romantiques de l'artiste inspiré par la lumière divine ou banni par la société⁵⁶ ; il ne constitue pas davantage un hymne à Dieu, inspiré par la certitude de la foi. Il s'agit d'une véritable "bien-diction", d'une élaboration savante des ressources intertextuelles afin d'aboutir à l'expression d'une Révélation qui n'est nullement chrétienne mais esthétique, comme l'exprime le *Te Deum* qui ferme le poème. Choissant de reformuler les scènes bibliques qui constituent les manifestations

*de Paris, O.C., I, p. 291. Le poète insiste sur la question dans les *Journaux intimes*, dans lesquels il fait suivre, aux réflexions sur le thème de la prostitution, une maxime sur le « plaisir d'être dans les foules » : il parle de « l'ivresse *religieuse* » des grandes villes, dans lesquelles « moi, c'est tous ; Tous c'est moi » (*Fusées, O.C., I, p. 649-651*). L'assimilation du poète à la ville en termes de communion religieuse (d'ailleurs décrite par J. de Maistre dans *Les Soirées*, dans le deuxième entretien), son mariage avec les foules (« Celui-là qui épouse facilement la foule », *Les Foules, Le Spleen de Paris, O.C., I, p. 291*), c'est-à-dire les deux visages de la prostitution sacrificielle du poète, ne sont que la reformulation poétique de la *Première Épître aux Corinthiens* de saint Paul, dans laquelle le rapport entre Christ et l'Église est défini en termes de prostitution, après un chapitre développant le thème de la fornication (*I Co, 5*) et avant une réflexion sur le mariage (*I Co, 6*). L'intertexte biblique du splendide passage baudelairien situé au coeur des *Foules* paraît évident : « Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne toute entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe », *Les Foules, Le Spleen de Paris, O.C., I, p. 291*.*

55. *Fusées, O.C., I, p. 649*.

56. Contrairement à notre avis, dans le poème *Bénédiction*, Claude Pichois atteste l'importance du thème romantique du poète répudié par la société : « les poètes sont maudits par la société ; cette malédiction est le signe de la vocation, donc de la bénédiction. Sentiment de la différence et de la solitude ; de l'incompréhension et de la persécution », *O.C., I, p. 833*. Même si la présence du thème à l'époque romantique (on pense à *Stello* ou à *Moïse* d'Alfred de Vigny) est incontestable, l'interprétation qu'en offre Charles Baudelaire se montre tout à fait différente, comme nous chercherons à le montrer par la suite de l'analyse.

par excellence de l'amour de Dieu envers les hommes, le poète traduit en langage et en images la contre-religion de l'art, une prostitution (une offre de son corps et de son esprit), spirituelle et ambiguë, comme l'est le domaine du sacré baudelairien ; là encore, il fait de l'artiste le miroir du Christ, reformulant la célèbre boutade de saint Paul qui décrit, par une tournure ironique, dans la *Première Épître aux Corinthiens*, l'union spirituelle au plus haut degré entre le Christ et l'Église au moyen de la métaphore du rapport charnel, c'est-à-dire dans les termes d'une prostitution⁵⁷.

Le travestissement des sources bibliques et leur remotivation en poésie passent par une savante exploitation des procédés de référence intertextuelle. L'intertextualité n'étant chez Charles Baudelaire ni la manifestation inconsciente d'une imprégnation de la source, ni l'expression d'« une métaphysique de l'ivresse » (comme le soutient Teruo Inoué, dans *Une Poétique de l'ivresse chez Baudelaire*⁵⁸), elle témoigne, en revanche, d'une importance pragmatique dans la structure et dans l'économie du texte poétique.

57. « Ne savez vous pas que vos corps sont les membres du Christ ? Arracherai-je donc à Jésus Christ ses propres membres pour les faire devenir les membres d'une prostituée ? [...] Ne savez-vous pas que celui qui se joint à une prostituée est un même corps avec elle ? Car ceux qui étaient deux ne seront plus qu'une chair, dit l'Écriture. Mais celui qui demeure attaché au Seigneur est un même esprit avec lui », *I Co*, 6 ; 15-17.

58. T. INOUÉ, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire : essai d'analyse d'après les Paradis artificiels et les Fleurs du Mal*, Thèse universitaire Nice-Lettres, Editions France-Tosho, 1973. Voir à ce propos J. BAPTISTE GOUREAU, « L'ironie à l'œuvre. À propos de quelques coïncidences entre *Les Fleurs du Mal* et *Les Paradis artificiels* », in J. DELABROY, Y. CHARNET (éd.), *Baudelaire : nouveaux chantiers*, Lille, Presses Universitaires du septentrion, 1995, p. 29-30.

L'intertexte biblique est délibérément convoqué par l'auteur sur la base d'une stratégie rhétorique, qui vaut aussi pour une pédagogie de la lecture : les références intertextuelles visent à régler le principe de lecture et d'interprétation du texte lui-même. Charles Baudelaire y recourt d'une manière insistante pour inviter le lecteur à prêter l'oreille aux voix dialectiques qui animent les vers et qui suggèrent la "bénédition" véritable à laquelle aspire sa poésie. Pour s'en apercevoir, il suffit d'observer la précision des échos bibliques et leur sérialité dans le poème : à la fixité de la citation littérale, le poète préfère le dynamisme des procédés de la périphrase et de la paraphrase, suggérant la distance entre l'énoncé officiel, latent dans les vers, et l'action et la corruption de leurs reformulations officieuses, dans la rhétorique du poème entier ; ainsi faisant, il en arrive à proposer à l'hypocrite lecteur de prendre part aux jeux⁵⁹ de sa voix de narrateur "hypocrite" (catholique ou blasphémateur selon la nécessité du cas⁶⁰), ou de rester attaché à la lecture littérale du poème. Les deux procédés rhétoriques qui traduisent le rapport de l'ironie baudelairienne avec les dynamiques de l'in-

59. Comme le met en évidence Claude Pichois, avec Charles Baudelaire « la poésie [...] devient agression. Le lecteur ne saurait se contenter d'être le spectateur intelligent et sensible de ce que lui offre le poète. [...] Il doit être pris à son jeu », C. PICHOS, *Baudelaire. Études et Témoignages*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1967, p. 216.

60. Dans une lettre adressée à Narcisse Ancelle le 13 octobre 1864, Charles Baudelaire déclare fermement que le sujet lyrique ne saurait se confondre avec l'auteur : « Quelle confusion comique entre l'auteur et le sujet », C. BAUDELAIRE, *Correspondance*, C. Pichois, J. Ziegler (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. II, p. 409. Dorénavant *Corr. II*.

tertextualité⁶¹ sont principalement les figures de la paraphrase et de la périphrase. Si, normalement, la paraphrase constitue en poésie l'un des instruments exploités pour encadrer l'œuvre artistique dans l'appartenance à une éthique de valeurs chrétiennes⁶², dans le poème *Bénédictio* les paraphrases bibliques servent à la préparation du procédé reformulatif opéré par la périphrase, l'enrichissant de la force figurative du texte d'appartenance : elles se placent à côté (*para*) de la diction (*frasein*) poétique et biblique, pour révéler la clé interprétative des périphrases, des discours autour (*peri*) d'un référent qui ne se laisse approcher que par le "culte des images" et par le langage de la suggestion.

Comme le montrent les analogies repérées entre les deux textes⁶³, un complexe réseau de références intertextuelles parcourt les vers, donnant à voir le fonctionnement rhétorique du poème entier : *Bénédictio* apparaît comme le travestissement du mystère de l'humanisation du Fils de Dieu, dans l'intention de représenter la mission sacrificielle du poète et sa contre-religion. En filtrant la référence originelle, les périphrases du poème laissent

61. Pour l'approfondissement du rapport baudelairien entre l'ironie et l'intertextualité, nous faisons référence à l'article de J.-B. GOUREAU, « L'ironie à l'œuvre. (À propos de quelques coïncidences énigmatiques entre *Les Fleurs du Mal* et *Les Paradis artificiels*) », in J. DELABROY, Y. CHARNET (éd.), *Baudelaire : nouveaux chantiers, Op. cit.*, p. 30-39.

62. Cela paraît évident, par exemple, à travers les paraphrases des *Psaumes* de François de Malherbe, si l'on relit plusieurs odes de Jean-Baptiste Rousseau et de Lefranc de Pompignan, ou si l'on considère la traduction de *l'Imitation de Jésus-Christ* de Corneille.

63. Voir la mise en parallèle du poème *Bénédictio* avec la source biblique, à la suite de l'analyse.

ainsi entendre que la poésie pour Charles Baudelaire constitue l'instrument pour donner à voir « tout son cœur, toute sa tendresse, toute sa religion (travestie), toute sa haine »⁶⁴. Sur la base de la définition offerte par Gérard Genette dans *Palimpsestes*⁶⁵, la relation hypertextuelle avec le code biblique relève, dans le poème baudelairien, à la fois d'une volonté de transposition et de travestissement : il s'agit d'une procédure à mi-chemin entre le satirique et le sérieux⁶⁶, à travers laquelle on puise dans le code biblique l'imaginaire de l'absolu et de l'indicible pour accomplir sa transfiguration dans un lieu autre qui est la poésie, où il est doté d'un symbolisme nouveau. Particulièrement, à travers le thème de la prostitution sacrée et du langage détourné que la question requiert, Charles Baudelaire, comme le fait saint Paul dans son *Épître aux Corinthiens*, attribue un sens spirituel à une scène de la vie ordinaire (la prostitution) dans la volonté de donner une forme

64. *Lettre à Narcisse Ancelle, 18 février 1866, O.C., II*, p. 610.

65. En ce qui concerne les procédés de la transformation hypertextuelle, Gérard Genette distingue les genres textuels de la parodie proprement dite (transformation ludique), du travestissement (transformation satirique) et de la transposition (transformation sérieuse). La parodie consiste à prendre un texte "noble", à en conserver le style noble pour lui adapter un sujet bas. Dans le travestissement, le poète fait référence à des textes connus, dont il conserve le sujet dans sa généralité et/ou des éléments de forme. Il leur ajoute un contenu nouveau, en rupture avec celui des originaux, et qui en constitue la critique idéologique ; dans la majorité des cas, le travestissement s'accompagne d'une dégradation du style ou du contenu : il peut se réaliser par un passage du noble au familier, du poétique au prosaïque, voire à l'obscène, de l'idéalisme au réalisme, etc. Dans la transposition, on conserve quelques éléments de l'hypotexte, mais il en donne une version extrêmement différente, dotée d'un symbolisme nouveau, sans intention satirique à l'égard du texte d'origine. Voir G. GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré, Op. cit.*, p. 10-13 et sq.

66. Cf. « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie », *Fusées, O.C., I*, p. 618.

et une expression au divin et à incarner l'invisible. Grâce à cette activité péri-paraphrastique, l'écrivain instaure une « homologie entre la révélation poétique (de la profondeur ou intensité de l'existence par le spectacle ordinaire qui en peut devenir le symbole) et la Révélation chrétienne, qui donne les paramètres (au sens où le *parametron* grec peut se traduire par "comparant") »⁶⁷. Dans l'éthique baudelairienne, tout se passe comme s'il était impossible d'exprimer une "bénédiction" à l'Éternel sans la marquer de la recherche incessante du moyen pour cacher, derrière les croyances précises de la théologie, un "croire suspendu", la quête d'une autre révélation⁶⁸ : il s'agit de créer de la révélation poétique avec la profanation religieuse, après avoir accompli une profanation poétique (une interprétation et une reformulation) de la Révélation religieuse. Ce n'est pas par hasard que les renvois intertextuels du poème se réfèrent, dans la plupart des cas, aux scènes de la Réponse de la Vierge à la Salutation angélique (en ce qui concerne le discours proféré par la mère du poète) et de la Passion du Fils de Dieu (l'Enfant-poète de *Bénédiction*). Pour Charles Baudelaire, « le sacrifice et

67. M. DEGUY, « Pour piquer dans le but, de mystique nature », in *La Raison poétique*, *Op. cit.*, p. 25.

68. Michel Deguy a décrit le renversement éthique opéré par la poésie baudelairienne comme la mise en jeu d'« une pensée chrétienne sans christianisme, une sorte d'athéisme religieux, une pensée en *comme si* [qui] suspend la croyance *en* » lui donnant « les moyens de se configurer, une mobilité retorse des échanges entre profanation et révélation, blasphème et sanctification dont l'ironie oblige à ne pas perdre la littéralité », M. DEGUY, « Pour piquer dans le but, de mystique nature », in *La Raison poétique*, *Op. cit.*, p. 32.

le vœu sont les formules suprêmes et les symboles de l'échange »⁶⁹ : ils le sont dans l'imaginaire sacré, à travers les représentations de la Conception mariale et de la souffrance de Jésus-Christ, et ils le redeviennent dans *Bénédiction*. Ici, le poète donne à voir comment, de la douleur, jaillie de la dialectique entre le *spleen* et l'Idéal, et de la prostitution, l'offrande de soi-même aux autres, surgit l'impulsion à la création de l'œuvre artistique, le don, la révélation pour « le lecteur - [son] semblable, [son] frère »⁷⁰.

Mais d'où vient-elle, cette volonté de l'artiste de se charger de la bénédiction (ou "bien-diction") de la révélation poétique ? C'est l'architecture rhétorique du poème qui nous l'explique. Similairement au *verbum fiat* de la *Genèse*, similairement à la descente sur la terre du Fils de Dieu par la volonté de son Père, ainsi le Poète (avec une majuscule) voit la lumière « par un décret des puissances suprêmes » (v. 1) : il est artiste par « une qualité superlative » qui est aussi « le germe de [sa] damnation »⁷¹, l'admirable et

69. *Fusées*, O.C., I, p. 618.

70. *Au Lecteur*, O.C., I, p. 6, v. 40.

71. « Il y a, dans l'histoire littéraire, des destinées analogues, de vraies damnations, - des hommes qui portent le mot guignon écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front. [...] Y a-t-il donc des âmes sacrées, vouées à l'autel, condamnées à marcher à la mort et à la gloire à travers leurs propres ruines ? [...] Une perfection sera le défaut de leur cuirasse, et une qualité superlative le germe de leur damnation [...]. Leur destinée est écrite dans toute leur constitution, elle brille d'un éclat sinistre dans leurs regards et dans leurs gestes, elle circule dans leurs artères avec chacun de leurs globules sanguins », *Edgar Poe. Sa vie et ses œuvres*, O.C., II, p. 296-297.

immortel instinct du Beau. Cette volonté d'ordre surnaturel s'affronte dès sa naissance avec le « monde ennuyé » (v. 2) où il est tombé : sa mère lui fait connaître le mal, se vengeant de la maternité qu'elle a subie contre sa volonté. Par rapport à la Vierge, dont elle est le palimpseste renversé⁷², la mère du Poète s'oppose au dessein suprême et, exploitant la structure syntaxique des malédictions bibliques⁷³, suggérant l'épisode du désespoir de Job tenté par Satan⁷⁴, elle renverse la formule de l'*Ave Maria*⁷⁵ dans la structure périphrastique des vers 7-8. La femme contrefait un rite retourné en parodie, jusqu'à crier la formule périphrastique opposée à la réponse biblique :

Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation.

72. Dans les notes au poème, Claude Pichois souligne à raison que les strophes initiales de *Bénédiction* constituent « une inversion de la Salutation angélique et de la réponse de la Vierge, telles que les rapporte saint Luc », *O.C.*, II, p. 833. À travers ces périphrases, construites sur l'hypotexte biblique, Charles Baudelaire entrelace l'ambivalence religieuse de victime et du bourreau dans l'image de la femme : il fait d'elle à la fois l'être le plus immaculé (la Vierge) et le plus abject (la prostituée), les deux se reflétant dans le thème de la prostitution sacrée, où il mêle l'acception conventionnelle de la pratique charnelle à la sainteté de la création poétique.

73. Cf. *Jér.* 17, 5-7.

74. « Que le jour auquel je suis né périsse, et la nuit en laquelle il a été dit : "Un homme est conçu". Que ce jour se change en ténèbres, que Dieu ne le regarde non plus du ciel que s'il n'avait jamais été ; qu'il ne soit point éclairé de la lumière. Qu'il soit couvert de ténèbres et de l'ombre de la mort, qu'une noire obscurité l'entourne, et qu'il soit plongé dans l'amertume. Qu'un tourbillon ténébreux règne dans cette nuit, qu'elle ne soit point comptée parmi les jours de l'année, ni mise au nombre des mois. Que cette nuit soit dans une affreuse solitude, et qu'on la juge indigne qu'on s'en souvienne jamais », *Job*, 3 ; 3-7.

75. L'invocation liturgique de la Prière Eucharistique « Puisque tu l'avais choisie pour être la mère du Sauveur » est reformulé par Charles Baudelaire, aux vers 9-10, dans l'expression : « Puisque tu m'a choisie entre toutes les femmes / Pour être le dégoût de mon triste mari ».

De cette structure figurative émerge la volonté du poète de recourir à l'approche périphrastique, afin d'évoquer la référence sacrée pour la renverser, la douant d'un symbolisme nouveau : Charles Baudelaire laisse ainsi transparaître une image ambiguë du sujet féminin ⁷⁶, celui-ci étant la cause première du sentiment de l'ambivalence satanique et le mémorial de la faute. Obsédée par l'angoisse d'être coupable, obligée d'expier le péché originel ⁷⁷ par la réitération de la création charnelle (« Mon ventre a conçu mon expiation », v. 8), la femme, avec le poison de sa beauté, entraîne l'homme, dès sa naissance, vers le crime ⁷⁸, vers le sacrifice idolâtre. La perversion de l'Immaculée Conception ⁷⁹ revient dans les vers qui suivent, dans les expressions périphrastiques à travers lesquelles la mère se réfère à son fils, sans jamais l'appeler par son nom. Si les Écritures néo-testamentaires montrent qu'on

76. La figure périphrastique et la perversion des formules bibliques, donnant à voir le refus du rôle de procréatrice que Dieu a confié à la femme, laisse transparaître l'un des deux visages de la femme baudelairienne : la « reine des péchés », celle qui « mettrait l'univers entier dans sa ruelle », par antiphrase à la sainte Vierge, la « reine des grâces ». La perversion de la figuration féminine trouve sa confirmation par la suite des vers, dans lesquels les expressions périphrastiques des vers 29-20 évoquent le thème de la prostitution sacrée, une « contre-religion » à proprement parler. Cf. *Mon cœur mis à nu*, O.C., I, p. 678.

77. « Le Seigneur Dieu dit à la femme : "Pourquoi avez-vous fait cela ?" Elle répondit : "Le serpent m'a trompée, et j'ai mangé de ce fruit". [...] Dieu dit à la femme : "Je vous affligerai de plusieurs maux pendant votre grossesse ; vous enfanterez dans la douleur. Vous serez sous la puissance de votre mari, et il vous dominera" », *Gen.*, 3 ; 13-16.

78. « [...] Le crime dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère est originellement naturel », *Le Peintre de la vie moderne*, O.C., II, p. 715.

79. Nous soulignons que le dogme de l'Immaculée Conception, dont se sert Charles Baudelaire pour son poème, a été défini à son époque, précisément le 8 décembre 1854, par le Pape Pie IX, dans la bulle *Ineffabilis Deus*. Celle-ci proclame l'exemption de Marie du péché originel : la mère du Christ est ainsi douée d'une virginité morale, qui est le pendant de la virginité du corps.

ne peut pas prononcer le nom du Fils de l'Immaculée Conception⁸⁰, tant il s'agit d'un miracle indicible, le poème baudelairien offre l'image d'une mère qui, en parodiant le langage sacré, appelle son fils par des expressions figurées (tant la méchanceté qu'elle ressent est au-delà de toute expression) et jamais par le mot propre. Faisant sortir de sa bouche « l'écume de sa haine » (v. 17), elle le nomme au moyen de deux expressions périphrastiques, « monstre rabougri » (v. 12) et « instrument maudit des méchancetés » de Dieu (v. 14), à travers une comparaison antinomique (« comme un billet d'amour rejeté », v. 12) et par une métaphore (« cet arbre misérable », v. 15), les quatre figures entrelacées par les mêmes réseaux isotopiques : d'une part, l'écho biblique ressenti dans les flammes de la malédiction infernale (le fond de la Géhenne⁸¹) et dans la réminiscence de la Passion de la Croix (v. 15-26) ; de l'autre, le caractère tragique et la violence de la réaction humaine contre la condition naturelle, le présupposé fondamental de l'anthropologie baudelairienne.

80. Le langage biblique emploie très souvent des expressions périphrastiques telles que « Le fruit de vos entrailles est béni » (*Lc*, 1 ;42), pour ne pas proférer l'indicible, le miracle de l'humanisation du Fils de Dieu.

81. Dans l'*Ancien Testament*, la Géhenne se réfère avec précision à la Vallée de Ben Hinnom (*Jér.* 19 ; 4-7, *Chron. II*, 28 ; 3, 33 ;6, *És.* 30 ; 33, *Rois II*, 16 ; 3, 23 ; 10) où étaient jetés les cadavres des criminels exécutés et où les Jérusalémites brûlaient leurs fils en l'honneur des idoles ; dans le *Nouveau Testament*, elle devient un nom propre lexicalisé, souvent en lettres minuscules, synonyme d'enfer (pour l'analogie entre le feu des rituels profanes et les flammes éternelles de la damnation). Appelant les flammes de la Géhenne par la formule périphrastique des vers 19-20, la mère de *Bénédiction* travestit la prophétie de Jérémie. Voir *Jér.*, 19 ; 4-9.

Lorsqu'on passe de l'acte narratif⁸² produit par la mère à celui du narrateur, la référence au Poète se réalise au moyen d'une figure périphrasique, encore une fois préférée au terme propre : il est nommé « l'Enfant déshérité sous la tutelle invisible d'un Ange » (v. 22), prenant appui sur les références bibliques précédemment évoquées et les enrichissant par des connotations esthétiques, dans l'intention d'introduire le lecteur à la conclusion du poème. Suivant les renvois au miracle de l'Immaculée Conception, le poète est l'Enfant à la lettre majuscule, privé de l'héritage auquel il avait droit (l'existence éternelle), et pour cela protégé, dans son existence terrestre, par un Ange (l'Esprit Saint) qui le suit dans son chemin vers la croix⁸³ (v. 26-27). Mal partagé par la nature et par le sort, désavantagé par le « monde ennuyé », affaibli par la méchanceté maternelle, cet Enfant devient le symbole du dolorisme, de la doctrine maistrienne⁸⁴ de la

82. Pour la définition de la différence entre l'acte narratif et la diction, nous faisons référence à G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72. Sur la base de cette distinction, on pourrait diviser le poème *Bénédiction* en trois parties : une première (v. 1-36) consacrée au discours du narrateur, présentant la destinée du poète et à la révolte de la mère, une deuxième (v. 37-52) dominée par le discours proféré par la femme aimée et une troisième, dans laquelle s'impose la réflexion poétique.

83. L'imaginaire chrétien continue dans les vers suivants, dans lesquels le poète, rappelant le mystère de la foi du Christ sur la Croix, « lève ses bras pieux », s'enlève au-dessus « des peuples furieux » et adresse sa prière au Père : « Mon père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font », *Lc*, 23;34.

84. Voir à ce propos C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Crépet-Blin (éd.), *Op. cit.*, p. 286. Il est intéressant de remarquer que Joseph de Maistre a traité de la question de la prostitution sacrée, le fil rouge que Charles Baudelaire développe au coeur de *Bénédiction*, dans un passage de son *Éclaircissement sur les sacrifices* en proposant une interprétation éthique de la question et en l'entrelaçant au principe de la réversibilité (au centre du christianisme de Joseph De Maistre). Voir J. de MAISTRE, *Éclaircissement sur les sacrifices*, Paris, Gillequin, 1912, p. 190. Même si l'influence de la théorie maistrienne sur la pensée baudelairienne est incontestable, il faut souligner que le poète traite de

réversibilité et de l'utilité de la douleur (v. 57-60). La conscience dans le mal constitue l'ascèse quotidienne du poète, qui de cette douleur extrait la beauté : il s'agit de l'alchimie de la douleur, en termes baudelairiens. En effet, cet Enfant entreprend le chemin de la souffrance « en s'enivrant » et « en chantant », c'est-à-dire en se chargeant, à travers sa poésie, du Salut de l'Humanité. Il s'agit de la mission messianique de l'art, à laquelle les vers 23 et 24 font évidemment référence :

[il] s'enivre de soleil
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.⁸⁵

Nommant le Poète au moyen de la périphrase du vingt-deuxième vers, Charles Baudelaire introduit le sémantisme de l'enfance qui lui est nécessaire pour dévoiler la benediction véritable dont il s'agit dans le poème. L'enfant est, d'une part, « relativement à l'homme [...] beaucoup plus rapproché du péché originel », car il a puisé le goût pour le crime dans le ventre maternel. D'autre part, l'enfant, étant tout proche de l'état originaire, re-

la réversibilité, à propos de la question de la prostitution sacrée, uniquement suivant un principe esthétique. La substitution de la victime souffrant volontairement à la place d'autrui consiste dans le présupposé de la création artistique : il s'agit d'une prostitution de l'artiste dans sa relation avec la foule. « La gloire [de l'homme de génie], c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière », *Mon cœur mis à nu*, O.C., I, p. 700.

85. Ces vers font évidemment référence à l'imagination fervente et à la sensibilité qui caractérisent le thème de l'enfance chez Charles Baudelaire : « C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animale extatique des enfants devant le *nouveau* », *Le Peintre de la Vie moderne*, O.C., I, p. 690.

présente celui qui dévoile sans efforts l'unité profonde, la secrète essence des correspondances : le génie est

[...] l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassés.⁸⁶

Une fois admis que le Poète est le palimpseste travesti du Christ et qu'il est aussi l'enfant, celui qui dévoile les secrets mystérieux de l'unité dans le réel, Charles Baudelaire introduit « une splendide image finale restauratrice de l'unité paradisiaque rompue »⁸⁷, étalée sur les deux strophes finales. La contre-religion est ainsi celle qui est divulguée par l'Enfant-poète, qui se donne tout entier à la douleur du travail poétique : de l'hétérogénéité fragmentée et décevante du réel, il tresse et entrelace la "couronne mystique".

Reformulés au moyen d'une série de figures péri-paraphrastiques, l'imaginaire chrétien devient fonctionnel dans la mise en jeu des deux visages de la contre-religion baudelairienne, sainte et maudite à la fois, ambiguë comme l'est la sphère du sacré. L'art des échos intertextuels contenus dans le poème baudelairien conduit, à travers la suggestion péri-paraphrastique, à fondre volontairement le blasphème de la prostitution et la sainteté de la théologie artistique, superposant, à l'acception universelle de la première,

86. *Le Peintre de la Vie moderne, O.C., I*, p. 690.

87. P. EMMANUEL, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, p. 156.

la sacralité du vœu de l'artiste (le parfait chimiste et l'âme sainte à la fois), se prostituant à autrui dans une substitution douloureuse. La volonté sacrificielle est représentée, premièrement, par l'abandon de l'artiste à la prostitution, celle de la femme-idole comme appropriation charnelle, à laquelle il se livre, avide de sensations de plénitude, à ses risques et périls : si « l'amour, c'est le goût de la prostitution »⁸⁸, la femme, étant le palimpseste renversé de Marie (comme l'est aussi dans *À une Madone* ou dans *Que diras-tu ce soir*), devient le double blasphème (l'origine et la cause du mal) de la contre-religion satanique. Deuxièmement, la volonté sacrificielle du poète transparait à travers la sainteté de la prostitution (la "bénédition"), celle qui apparaît dans l'œuvre poétique : il s'agit du don de soi-même, comme dans le miroir des manifestations de l'amour divin, « l'Être le plus prostitué »⁸⁹. Il s'ensuit que l'essentiel de l'esthétique et de la spiritualité baudelairienne se dévoile dans ces vers conclusifs du poème où Charles Baudelaire fait allusion à l'idéal d'une œuvre poétique, laquelle, bénie ou non de Dieu⁹⁰, puisse "bien-dire" la Révélation artistique, puisse « imposer tous les temps et tous les univers » (v. 68) : rien d'autre que l'Infini.

88. *Fusées*, O.C., I, p. 649.

89. *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 692.

90. « O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir/ Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte/ Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,/ Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », *Projets d'épilogue*, II, O.C., II, p. 192, v. 31-34. Voir aussi P. EMMANUEL, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Op. cit., p. 156-157.

Entre *Bénédition* et la *Bible* :

Bénédition :

1. Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes

BIBLE :

«Voici ce que dit le Seigneur», *Jér*, 17 ; 5

* * *

Bénédition :

4. Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :
- «Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
8. Où mon ventre a conçu mon expiation !

BIBLE :

«Maudit soit l'homme qui met sa confiance en l'homme, qui se fait un bras de chair, et dont le cœur se retire du Seigneur», *Jér*, 17 ; 5

«Comment maudirais-je celui que Dieu n'a point maudit ? Comment détesterai-je celui que le Seigneur ne déteste point ?», *No*, 23 ; 8 ;

«Que le jour auquel je suis né périsse, et la nuit en laquelle il a été dit : "Un homme est conçu". Que ce jour se change en ténèbres, que Dieu ne le regarde non plus du ciel que s'il n'avait jamais été ; qu'il ne soit point éclairé de la lumière. Qu'il soit couvert de ténèbres

et de l'ombre de la mort, qu'une noire obscurité l'environne, et qu'il soit plongé dans l'amertume. Qu'un tourbillon ténébreux règne dans cette nuit, qu'elle ne soit point comptée parmi les jours de l'année, ni mise au nombre des mois. Que cette nuit soit dans une affreuse solitude, et qu'on la juge indigne qu'on s'en souvienne jamais. Que ceux qui maudissent le jour la maudissent, ceux qui sont prêts à susciter le Léviathan. Que les étoiles soient obscurcies par sa noirceur, qu'elle attende la lumière, et qu'elle ne la voie point, et que l'aurore lorsqu'elle commence à paraître, ne se lève point pour elle, Parce qu'elle n'a point fermé le ventre qui m'a porté, et qu'elle n'a point détourné de moi les maux qui m'accablent. Pourquoi ne suis-je point mort dans le sein de ma mère ? Pourquoi n'ai-je point cessé de vivre aussitôt que j'en suis sorti ? Pourquoi celle qui m'a reçu en naissant m'a-t-elle tenu sur ses genoux ? Pourquoi ai-je été nourri du lait de la mamelle ?», *Job*, 3 ; 3-12 ;

«Le Seigneur Dieu dit à la femme : "Pourquoi avez-vous fait cela ?" Elle répondit : "Le serpent m'a trompée, et j'ai mangé de ce fruit". [...] Dieu dit à la femme : "Je vous affligerai de plusieurs maux pendant votre grossesse ; vous enfanterez dans la douleur. Vous serez sous la puissance de votre mari, et il vous dominera" », *Gen.*, 3 ; 13-16

«Je vous salue, Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous. Vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni», *Ave Maria*

* * *

Bénédictio :

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,

BIBLE :

« Voici la servante du Seigneur », *Lc*, 1 ; 26-38 ;

« puisque tu l'avais choisie pour être la mère du Seigneur », *Prière Eucharistique* ;

Ave Maria (voir ci-dessus)

* * *

Bénédictio :

12. Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable

Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,

Et je tordrai si bien cet arbre misérable,

16. Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés !»

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,

Et, ne comprenant pas les desseins éternels,

Elle-même prépare au fond de la Géhenne

20. Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

BIBLE :

« Il [Achaz] marcha dans les voies des rois d'Israël, et fit même fondre des statues à Baal. C'est lui qui offrit de l'encens dans la vallée de Bénennom, et qui fit passer ses enfants par le feu, selon la superstition des nations que le Seigneur détruisit à l'arrivée des enfants à Israël. Il sacrifiait aussi, et brûlait [...]», *II Chr.*, 28 :3 ;

« Il [Achaz] fit aussi passer ses fils par le feu dans la vallée de Bénennom, il observait les songes, il suivait les augures, il s'adonnait à l'art de magie, il avait auprès de lui des magiciens et des enchanteurs, et commit beaucoup de maux devant le Seigneur, qui en fut irrité », *II Chr.*, 33 :6 ;

« Le Seigneur fera entendre la gloire de sa voix puissante, il étendra son bras terrible dans les menaces de sa fureur et dans les ardeurs d'un feu dévorant, et il brisera tout par l'effusion de ses tempêtes et d'une effroyable grêle», *Is.*, 30 ; 33 ;

« Vous leur direz : Écoutez la parole du Seigneur, rois de Juda et habitants de Jérusalem : Voici ce que dit le Seigneur des armées, le Dieu d'Israël : "Je ferai tomber cette ville en une si grande affliction, que quiconque en entendra parler, en sera frappé comme d'un coup de tonnerre ; Parce qu'ils m'ont abandonné, et qu'ils ont rendu ce lieu profane en sacrifiant à des dieux étrangers, qui leur étaient inconnus, comme ils l'avaient été à leurs pères, et aux rois de Juda, et qu'ils ont rempli ce lieu du sang des innocents ; Et qu'ils ont bâti un temple à Baal pour brûler leurs enfants dans le feu, et pour les offrir à Baal en holocauste ; ce que je ne leur ai point ordonné, ce dont je ne leur ai point parlé, et ce qui ne m'est jamais venu dans l'esprit. [...] Je rendrai cette ville l'objet de l'étonnement et de la raillerie des hommes. Quiconque y passera sera épouvanté, et il insultera à tous ses châtiments. Je nourrirai les habitants de Jérusalem de la chair de leurs fils et de la chair de leurs filles ; l'ami mangera la chair de son ami pendant le siège, dans l'extrémité où les réduiront leurs ennemis qui ne chercheront que leur mort », *Jér*, 19 ; 3-9

* * *

Bénédictio :

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
24. Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.
Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
28. Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.
Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,

Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
32. Et font sur lui l'essai de leur férocité.
Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche

BIBLE :

« Le commandement que je vous donne est de vous aimer les uns les autres , comme je vous ai aimés. Personne ne peut avoir un plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis », *Jn*, 15 ; 12-13 ;

« J'ai tendu le dos à ceux qui me frappaient, et les joues à ceux qui m'arrachaient la barbe. Je n'ai pas soustrait ma face aux outrages et aux crachats », *Is*, 50 ; 6-7 ;

«Cependant les princes des prêtres et les scribes étaient là qui l'accusaient avec une grande opiniâtreté. l'accusant avec véhémence. Or Hérode avec sa cour le méprisa, et le traitant avec moquerie [...] », *Lc*, 23 ; 10-11 ;

« Cependant le peuple se tenait là, et le regardait, et les sénateurs aussi bien que le peuple se moquaient de lui, en disant : "Il a sauvé les autres, qu'il se sauve maintenant lui-même, s'il est le Christ, l'élu de Dieu". Les soldats mêmes l'insultaient, s'approchant de lui, et lui présentaient du vinaigre, En lui disant : "Si tu es le roi des Juifs, sauve-toi toi-même". [...] Or l'un de ces deux voleurs qui étaient crucifiés avec lui le blasphémait en disant : "Si tu es le Christ, sauve-toi toi-même et nous avec toi. Mais l'autre, le reprenant, lui disait : "N'avez-vous donc point de crainte de Dieu, non plus que les autres, vous qui vous trouvez condamné au même supplice ?», *Lc*, 23 ;35-40

* * *

Bénédictio :

36. Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.
Sa femme va criant sur les places publiques :
«Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
40. Et comme elles je veux me faire redorer ;
Et je me soulerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De genuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un coeur qui m'admire
44. Usurper en riant les hommages divins !
Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
48. Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.
Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite
52. Je le lui jetterai par terre avec dédain !»
Vers le Ciel, où son oeil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux

BIBLE :

« [...] je vis le Seigneur assis sur un trône sublime et élevé », *És.*,
6;1;

« Et Jésus, jetant un grand cri, dit ces paroles : "Mon père, je
remets mon âme entre vos mains". Et en prononçant ces mots, il
expira », *Lc*, 23;46

* * *

Bénédictio :

Et les vastes éclairs de son esprit lucide

56. Lui dérobent l'aspect des peuples furieux

BIBLE :

« Tout le peuple se mit à crier : "Faites mourir celui-ci, et nous donnez Barabbas" ; [...] Pilate leur parla de nouveau, ayant envie de délivrer Jésus. Mais ils se mirent à crier en disant : "Crucifiez-le, crucifiez-le !" », *Lc*, 23;18-21

* * *

Bénédictio :

- «Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance

Comme un divin remède à nos impuretés

Et comme la meilleure et la plus pure essence

60. Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

Je sais que vous gardez une place au Poète

Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,

Et que vous l'invitez à l'éternelle fête Des Trônes,

64. des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique

Où ne mordront jamais la terre et les enfers,

Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique

68. Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,

Les métaux inconnus, les perles de la mer,

Par votre main montés, ne pourraient pas suffire

72. A ce beau diadème éblouissant et clair ;

Car il ne sera fait que de pure lumière,

Puisée au foyer saint des rayons primitifs,

Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
76. Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs !

BIBLE :

« Mais où trouvera-t-on la sagesse ? Et quel est le lieu de l'intelligence ? L'homme n'en connaît point le prix, et elle ne se trouve point en la terre de ceux qui vivent dans les délices. L'abîme dit : "Elle n'est point en moi" ; et la mer : "Elle n'est point avec moi". Elle ne se donne point pour l'or le plus pur, et elle ne s'achète point au poids de l'argent. On ne le mettra point en comparaison avec les marchandises des Indes, dont les couleurs sont les plus vives, ni avec la sardoine et le saphir le plus précieux. On ne lui égalera ni l'or ni le cristal, et on ne la donnera point en échange pour des vases d'or. Ce qu'il y a de plus grand et de plus élevé ne sera pas seulement nommé auprès d'elle ; mais la sagesse a une secrète origine d'où elle se tire. On ne la comparera point avec la topaze de l'Éthiopie, ni avec les teintures les plus éclatantes. D'où vient donc la sagesse ; et où l'intelligence se trouve-t-elle ? Elle est cachée aux yeux de tous ceux qui vivent ; elle est inconnue aux oiseaux même du ciel. La perdition et la mort ont dit : "Nous en avons ouï parler". C'est Dieu qui connaît quelle est sa voie, c'est lui qui connaît le lieu où elle habite. Car il voit le monde d'une extrémité à l'autre, et il considère tout ce qui se passe sous le ciel », *Job*, 28 ; 12-24

3.3 La périphrase et *Élévation*

L'ordre de la disposition des poèmes, dans un recueil qui revendique la structure d'une architecture, est profondément lié à l'intention poétique interne aux textes eux-mêmes : le remplacement du poème *Le Soleil* par celui de *L'Albatros*, lors du passage de l'édition de 1857 à celle de 1861, conditionne l'interprétation de la composition qui suit, *Élévation*. Entre l'image de la descente du poète dans les villes, pour transformer la boue en or (*Le Soleil*) et celle de la recherche de l'Idéal dans l'azur du ciel et de la mer (*L'Albatros*), s'insère la révélation artistique de l'expérience de l'*Élévation* : une exploration de la hauteur afin de comprendre le silence qui domine l'ici-bas, entreprise par le poète qui plane enfin « sur la vie et comprend sans effort/ Le langage des fleurs et des choses muettes »⁹¹. Il s'agit de l'expérience baudelairienne par excellence, comme le démontre l'ordre stable des *Correspondances* en quatrième position : après avoir compris en quoi consiste l' "élévation", le voyage qui se départ de la contingence, l'artiste découvre le pouvoir de la poésie de suggérer le secret des « forêts de symboles »⁹², leur langage muet.

Dans l'effort d'exprimer la profondeur de cette expérience, les mots, cette fois-ci, semblent manquer véritablement : le poète « trébuche sur les

91. *Élévation*, O.C., I, p. 10, v. 20.

92. *Correspondances*, O.C., I, p. 11, v. 3.

mots, comme sur les pavés »⁹³, sur le contenu à exprimer comme sur la façon pour l'exprimer ; il ne se tient plus sur le sol stable du langage courant mais il avance en trébuchant sur un terrain instable et chancelant. Pour suggérer l'expérience de l'élévation, Charles Baudelaire hésite devant les limites de l'instrument langagier : d'abord, il exploite la formule du poème de jeunesse, *Incompatibilité* (1838), une première tentative qui s'est révélée un échec⁹⁴ ; il recourt au langage du mysticisme (évident à travers les expressions "air supérieur", "purifier", "divine liqueur")⁹⁵, approprié, selon « la langue ascétique »⁹⁶, pour décrire « les mouvements de l'âme vers Dieu », c'est-à-dire les élévations, comme l'indique le *Dictionnaire La-*

93. Il s'agit des vers du poème *Le Soleil*, dans lesquels Charles Baudelaire décrit l'activité poétique : « Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime/ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime/ Trébuchant sur les mots comme sur les pavés/ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés », *Le Soleil, O.C., I*, p. 83, v. 5-8.

94. Toute la première strophe du poème est scandée, comme celle d'*Élévation*, par des compléments circonstanciels qui cherchent à situer le lieu de l'au-dehors du réel : « Tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre/ Des fermes, des vallons, par-delà les coteaux/ Par-delà les forêts, les tapis de verdure/ Loin des derniers gazons foulés par les troupeaux », *Incompatibilité, Poésies de jeunesse, O.C., I*, p. 199, v. 1-4. Comme le souligne Philippe Dufour, grâce à *Incompatibilité*, « le poète a déjà trouvé le rythme de l'élévation, mais celle-ci est contredite par l'évocation champêtre. L'ascension s'arrête en chemin. Le poème de jeunesse est un faux départ », P. DUFOUR, « Heureux qui comme Icare », *L'information littéraire*, 55, 2003, p. 55.

95. Cf. SAINT JEAN DE LA CROIX, *Cantique spirituel*, in *Poésie mystique complète*, Paris, Libro, 2001, en particulier p. 27-41 ; T. d'AVILA, *Sur ces paroles « Dilectus mihi »*, in *Œuvres complètes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964, en particulier p. 1075.

96. C'est à la langue ascétique que Alphonse de Lamartine emprunte le lexique de l'ascension de l'esprit poétique vers Dieu : « Laissant errer mes sens dans ce monde des corps/ Au monde des esprits je monte sans efforts/ Là, foulant à mes pieds cet univers visible/ Je plane en liberté dans les champs du possible », LAMARTINE, *Dieu, Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1997, p. 106. Nous soulignons. Cf. « Celui dont les pensées, comme des alouettes/ Vers les cieux le matin prennent un libre essor/ - *Qui plane sur la vie*, et comprend sans effort/ Le langage des fleurs et des choses muettes ! », *Élévation, O.C., I*, p. 10, v. 17-20. Nous soulignons.

rousse. Ensuite, il exploite des locutions figées⁹⁷, cristallisées par le code biblique⁹⁸ et par le langage poétique⁹⁹ (voir le palimpseste contenu dans la formule des vers 15-17, « Heureux celui qui ») ; après, il réclame l'espace et la rêverie pour décrire le paysage de l'élévation, dans l'emploi des épithètes "profond", "indicible", "supérieur", "vaste"¹⁰⁰ et de substantifs relevant de l'abstraction spatiale : "éthers", "sphères", "immensité", "champs (lumineux et sereins)". Les images semblent osciller entre les évocations d'un voyage accompli (« Tu te meus avec agilité », v. 5), et d'une ascension souhaitée (« Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides »), vécus à la

97. Charles Baudelaire préconise l'emploi d'une « foule de périphrases pour exprimer, par une langue morte, des idées et des images absolument modernes », *Un Mangeur d'opium*, O.C., I, p. 446.

98. Le tour scande le rythme des béatitudes décrites dans le *Nouveau Testament* : « Bienheureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux », Mt, 5;3.

99. La formule rappelle les *Géorgiques* virgiliennes (« Felix qui potuit rerum cognoscere causas », *Géorgiques*, p. 86) et le tour emblématique du poème *Heureux qui comme Ulysse* de Pierre de Ronsard, dans lequel le *topos* du voyage par mer représente l'expérience cognitive par excellence. Il revient aussi dans deux poèmes de Lamartine, contextualisés dans l'isotopie du vol : « Heureux qui, s'écartant des sentiers d'ici-bas/ [...] Se nourrit d'espérance et s'abreuve d'oubli/ Tel que ces esprits purs qui planent dans l'espace », *La Solitude*, *Méditations poétiques*, p. 156 ; « Heureux qui le connaît ! plus heureux encore qui l'adore [...] / Car [...] pour monter à lui [...] / Il faut voler au ciel sur des ailes de flamme » *Dieu*, *Méditations poétiques*, *Op. cit.*, p. 109.

100. Dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1857, le treizième vers d'*Élévation* présente un choix adjectival différent : on lit « Derrière les ennuis et les *sombres* chagrins » (*Élévation*, O.C., I, p. 10, v. 13). La substitution de l'épithète "vaste" témoigne, comme nous l'avons remarqué à propos de l'*Albatros*, du goût baudelairien pour cet adjectif, faisant allusion à ce qui signifie, d'une manière volontairement vague (indéfiniment infinie), une extension spatio-temporelle. De plus, s'accompagnant de substantifs qui présentent la même ouverture phonétique de la voyelle "a", l'adjectif permet au poète de suggérer son « amour incorrigible du grand [...] dans la nature et dans l'art » (*Salon de 1859*, O.C., II, p. 646), mais dans le niveau prosodique du poème : une variante similaire concerne le poème de la *Vie antérieure*, dans lequel, au premier tercet, on lit « au milieu de l'azur, des flots et des splendeurs », devenu dans l' "expansion phonétique" de l'édition suivante « au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs », *La Vie antérieure*, O.C., I, p. 18, v. 10.

première personne, puis décrits comme dans le rôle du spectateur, à la troisième personne. Tout se passe comme si le lieu de l'élévation consistait dans un au-delà du langage, comme si l'élévation était la rencontre de la poésie et de sa limite¹⁰¹ :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par-delà le soleil, par-delà les éthers,
Par-delà les confins des sphères étoilées
(v. 1-4)

La stratégie expressive choisie pour nommer ce lieu mystique - auquel la "reine des facultés", et elle seule, a accès - semble être la suggestion de l'élévation, d'un mouvement à la fois physique et spirituel, par un langage périphrastique. Si les choix lexicaux relèvent de l'abstraction, s'agissant d'une expérience à peine nommable, l'organisation textuelle, la prosodie et la rhétorique conduisent à ressentir l'expérience du dynamisme vers les hauteurs : les enjambements prolongent les vers au-delà des limites strophiques ; le rythme rimique se répond coup à coup, annulant les termes antithétiques (chagrin/serein, brumeuse/vigoureuse, v. 13-16) ; les diérèses, au sein du même vers, dilatent la perception des mots ("purifi-er", "supérieur", v. 10) ; la syntaxe s'épand suivant des tours sans fin, qui se prolongent

101. Voir à ce propos l'analyse du poème proposée par P. DUFOUR, « Heureux qui comme Icare », *L'information littéraire*, *Op. cit.*, p. 53-60.

comme un écho par les vers ("Heureux celui qui", "Celui dont", "Qui), faisant des deux dernières strophes un seul souffle d'extase. Pour leur part, les figures de rhétorique créent une alchimie verbale véritable, transformant l'espace de l'au-delà en la quintessence de la fusion des éléments. Quand il s'agit d'exprimer l'euphorie d'une « extraordinaire volupté »¹⁰², Charles Baudelaire crée un amalgame de synesthésies fondées sur les champs sémantiques aérien (« Envole-toi bien loin », « dans l'air supérieur ») et liquide (« comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde », « bois, comme une pure et divine liqueur »), accompagnées au contact de l'épaisseur terrestre (« Tu te meus avec agilité », « Tu sillonnes »)¹⁰³. Tout se passe comme si le poète, enlevant les coordonnées spatiales et temporelles¹⁰⁴ à la dimension

102. « Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts. [...] Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel », *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, O.C., II*, p. 784-785.

103. Similairement au système figuratif d'*Élévation*, dans *Le Vin des Amants*, l'euphorie du départ vers le paradis se traduit dans une nage (élément liquide auquel le titre du poème se réfère également) dans l'air (élément aérien) à cheval (élément terrestre) : « Partons à cheval sur le vin/ Pour un ciel féérique et divin! [...] / Ma sœur, côte à côte nageant / Nous fuirons sans repos ni trêves/ Vers le paradis de mes rêves! », *Le Vin des amants, O.C., I*, p. 109-110, v. 3-4, 12-14.

104. Comme l'a affirmé Emanuel Swedenborg, faisant l'expérience de l'infini, l'homme est privé des repères qu'offre la faculté cognitive (le temps, l'espace et la matière) : « L'homme naturel peut croire qu'il ne lui resterait aucune pensée, si on lui ôtait les idées de temps, d'espace et de matière; car c'est sur ces trois fondements que toute la pensée qui est à l'homme est établie. Mais que l'homme apprenne que les pensées sont d'autant plus finies et d'autant plus étroites qu'elles tirent du temps, de l'espace et de la matière; et que moins elles ont cette origine, et plus elles s'étendent et s'enlèvent vers l'infini », E. SWEDENBORG, *Du ciel et de ses merveilles, de l'enfer; d'après ce qui y a été entendu et vu*, Bruxelles, J. Maubach, 1819, p. 101.

de l'au-delà, exploitant les ressources d'un "langage de l'expansion" - un langage de l'Infini - compensait la pénurie de l'instrument expressif.

D'une part, Charles Baudelaire recourt au langage du mysticisme et de l'abstraction et sort du risque que celui-ci comporte, de ne pas parvenir à la *perspicuitas*, structurant le texte par différentes stratifications expressives (les niveaux syntaxique, prosodique et rhétorique) : il donne à voir l'élévation spirituelle à travers une élévation verbale. D'autre part, il recourt au langage de la contingence pour nier la référentialité généralement admise : la poésie baudelairienne ne reproduit pas le monde par son langage habituel, mais crée, par son langage propre, un autre monde fait des éléments de la réalité, recomposés. Cette stratégie expressive apparaît évidente à travers le tour périphrastique qui domine le premier quatrain : toute la première strophe est scandée par des compléments circonstanciels qui énumèrent¹⁰⁵, à travers une sèche nomination privée des épithètes (qui

105. En rhétorique, l'énumération est définie comme une figure de style par accumulation, dénombrant (comme l'indique l'étymologie latine *enumeratio*) les divers éléments dont se composent un concept ou une idée d'ensemble ; d'habitude, on juxtapose et on coordonne des termes de même nature grammaticale et de même fonction sémantique, qu'il s'agisse d'adjectifs ou de substantifs (« colère, haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé » *Chant d'automne, O.C., I*, p. 56, v. 5-6) ; ces derniers sont généralement des synonymes, des hyponymes liés au même hyperonyme ou des synecdoques d'une totalité référentielle. Pour la définition de la figure, nous faisons référence à P. BACRY, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, p. 335 ; G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique, Op. cit.*, p. 350 ; O. REBOUL, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, P.U.F., 1994, p. 256 ; H. LAUSBERG, *Elementi di retorica, Op. cit.*, p. 298-305. En ce qui concerne notre analyse, il faut souligner que l'énumération a bien affaire aux reformulations périphrastiques : en effet, elle se traduit dans la répétition de la même structure introductive, marquant l'équivalence sémantique de termes qui reformulent un même référent. Voir à ce propos, J. GARDES TAMINE,

suggère d'ailleurs le mépris du poète pour ces lieux), les composants de la contingence, dans un *climax* de l'ici à l'au-delà universel. À travers un mouvement d'ascension non continue (on passe du haut au bas continuellement, en faisant suivre l'énumération de l' "au-dessus" par la relative du "par-delà"), le poète nomme en négatif¹⁰⁶ « étangs, montagnes, mers, vallées, soleil, sphères étoilées »¹⁰⁷ : l'élévation apparaît comme un vol qui se dirige vers les hauteurs, pour planer ensuite et se relever encore, et dans lequel le poète énumère ce qui n'est pas le lieu de l'Idéal. À partir de perspectives différentes, il suggère la mesure de la distance de la condition existentielle à laquelle soustrait l'expérience de l'élévation, dont le rythme dynamique semble se traduire dans cette formule périphrastique qui appelle le connu

« Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », in A. STEUCKARDT, A. NIKLAS-SALMINEN (éd.), *Le mot et sa glose, Op. cit.*, p. 199-202.

106. La description de l'Inconnu baudelairien est avant tout un "ici négatif" : il est dicible seulement en admettant qu'il n'est pas ce qu'on connaît. Dans la structure énumérative du début du poème, le poète semble combattre l'insuffisance du langage face à ce qui n'est ni catégorisé, ni catégorisable : il fait du détour de la figure périphrastique à la fois une stratégie (suivant l'esthétique de la suggestion) et une nécessité (car le monde de l'Idéal, n'étant pas connu, ne possède pas une nomination appropriée). L'hésitation entre les repères spatiaux démontre, en effet, une quête incessante de l'idéal et de son expression : on le recherche « au dessus » (v. 1-2), « par-delà » (v. 3-4), « derrière » (v. 13), « dans l'onde » (v. 6), « bien loin de ces miasmes morbides » (v. 9), « dans l'air supérieur » ou « vers les champs lumineux et sereins » (v. 16) : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde », *Anywhere out of the world, O.C., I*, p. 357.

107. Dans un passage *Du Ciel et de ses merveilles*, Emanuel Swedenborg affirme que le langage mystique des correspondances donne l'accès à une dimension spirituelle, envisagée comme ce qui commence par-delà le soleil : « Le soleil du monde ne paraît point dans le ciel, ni rien de ce qui procède de ce soleil, parce qu'il est naturel, ainsi que ses productions. La nature commence par ce soleil, et tout ce qui est produit par lui s'appelle naturel. Le spirituel dans lequel est le ciel est au-dessus de la nature, et entièrement distinct du naturel : l'un et l'autre ne communiquent entr'eux que par les correspondances », *Du Ciel et de ses merveilles, et de l'enfer ; d'après ce qui y a été entendu et vu, Op. cit.*, p. 69.

pour s'approcher de l'inconnu, qui relève d'une approximation dans la recherche de l'expression adéquate¹⁰⁸ :

Vivifié par le souffle éthéré et apaisant qu'il [le poète] respire sur les hauteurs lointaines et par les confins de l'univers, le poète sent ses ailes se déployer. Il plane sans effort. Il recueille les avertissements de l'idéal. Le langage des fleurs et des choses muettes ouvre à son intelligence le sens des hiéroglyphes du monde : l'esthétique symboliste est devenue sa chose et la vision des correspondances est possible. La métaphysique dans le prochain poème [*Correspondances*] en élucidera le jeu.¹⁰⁹

Les vers qui concluent le poème d'*Élévation* contiennent en effet une déclaration de poétique¹¹⁰, qui justifie d'ailleurs le traitement du langage et le recours à la figure périphrastique. L'expression poétique est envisagée comme l'instrument pour offrir une voix à ce qui possède une faculté com-

108. Les deux vers conclusifs soutiennent le mouvement d'éloignement du reste du poème (en prolongeant l'expansion spatiale, la communion du fini et de l'infini et le mysticisme qui ont situé l'ordre de la réalité poétique) et confirment l'idée que l'élévation consiste dans une quête spirituelle et artistique, c'est-à-dire la création littéraire : il s'agit d'entendre et de parler « le langage des fleurs et des choses muettes », *Élévation, O.C., I*, p. 10, v. 20.

109. R. B. CHÉRIX, *Commentaire des Fleurs du Mal : essai d'une lecture intégrale. Essai d'une critique générale*, Genève, Droz, 1962, p. 30.

110. Nous soulignons que le parcours cognitif décrit dans le poème n'apparaît pas comme une expérience exclusive (du moi poétique), mais comme le fondement général du but herméneutique de l'art : on assiste, en effet, au glissement du particulier (« Mon esprit », v. 5) à une loi universelle (« Heureux celui qui [...] comprend sans effort/ Le langage des fleurs et des choses muettes », v. 19-20). De plus, Charles Baudelaire choisit d'employer le mot "esprit" (au lieu d' "âme" selon la tradition du thème de l'élévation), sortant de la tradition théosophique du thème traité, dans la volonté de suggérer qu'il s'agit d'une élévation de la pensée, c'est-à-dire d'une capacité mentale, intellectuelle, dont le moteur est la faculté de l'imagination. Il s'agit de l'expérience que le poète décrit dans sa *Lettre à Richard Wagner, 17 février 1860* : « J'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer », *Corr., I*, p. 673.

municative en forme potentielle, « les fleurs »¹¹¹ et « les choses muettes », c'est-à-dire ce qui fait partie de l'au-delà du langage : l'indicible devient exprimable et le silence, voire « les confuses paroles »¹¹², se laissent comprendre. La réalité est à re-découvrir par une activité langagière qui en est la catégorisation, permettant de passer du "muet", à l'indicible, au langage "des *Fleurs*".

111. Les fleurs deviennent, en effet, le symbole de l'antinaturel, de l'artificiel poétique, comme l'exprime le titre du recueil, ou le poème *À celle qui est trop gaie*, dans lequel la fleur est punie pour la faute de n'avoir pas été cueillie, d'être restée attachée au naturel (*À celle qui est trop gaie*, *O.C.*, I, p. 156, v. 23-24). Elles le sont aussi chez Arthur Rimbaud (« La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom », *Aube*, *Œuvres complètes*, *Op. cit.*, p. 306) et chez Stéphane Mallarmé, à travers « l'absente de tout bouquet », traduisant la préoccupation constante de la poésie d'exprimer le non-être, le silence et l'absence : « Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour en tant que quelque chose d'autre que les calices sus musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet », *Crise de vers*, *Œuvres complètes*, II, *Op. cit.*, p. 213. La relation entre le poème baudelairien, *Élévation*, et le texte des *Illuminations* rimbaldiennes a été mise en relief par Mario Matucci, dans son édition de l'œuvre. Cf. A. RIMBAUD, *Illuminations*, M. Matucci (éd.), Firenze, Sansoni, 1952, p. 133.

112. *Correspondances*, *O.C.*, I, p. 11, v. 2.

Chapitre 4

La périphrase et les noms propres

4.1 La justesse du nom propre

Suivant l'approche de l'analyse textuelle pratiquée pour les microlectures précédentes, nous voudrions maintenant diriger la lentille grossissante de l'instrument périphrastique vers la catégorie grammaticale des noms propres¹, à propos desquels on présuppose qu'il s'agit de signes linguistiques marquant l'unicité et l'individualité référentielle. Ce qui nous a conduite à nous pencher sur cette délicate question linguistique - un problème épineux selon toutes les perspectives d'étude à partir desquelles il a été examiné - tire son origine d'une réinterprétation du *Cratyle*, ou de la justesse des noms, qui s'est développée au XIX^e siècle. En effet, le dialogue platonicien n'a cessé d'être traduit et commenté, comme le prouvent la parution de ses différentes rééditions et le nombre d'argumentations critiques à son sujet².

L'intérêt pour l'ouvrage classique tourne autour du fait qu'il pose, au cœur

1. Dorénavant, nous désignerons les noms propres par le sigle "Npr", tandis que les noms communs ou noms de classe porteront le sigle "Nc".

2. Les thèses du *Cratyle*, « christianisées » par les grammairiens du Moyen Âge et de la Renaissance, restent vivantes à l'époque classique et connaissent, au XVIII^e siècle, un regain d'intérêt chez les théosophes et les illuminés : on en retrouve l'écho chez Emanuel Swedenborg (*Clavis hieroglyphica arcanorum naturalium et spiritualium per viam representationum et correspondentiarum*, London, Hindmarsh, 1784), Antoine Court de Gebelin (*Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans l'histoire naturelle de la parole ou Origine du langage et de l'écriture*, Paris, Boudet, 1775), Louis-Claude de Saint-Martin (*Des Erreurs et de la Vérité ou les Hommes rappelés au principe universel de la Science*, Lyon, 1775), Louis-Gabriel-Ambroise de Bonald (*Recherches philosophiques*, Paris, Andrien Leclerc, 1818), Antoine Fabre d'Olivet (*Dissertation introductive sur l'origine de la parole*, in *La Langue hébraïque restituée*, Paris, Barrois, Eberhart et l'Auteur, 1815), Charles Lenormant (*Commentaire sur le Cratyle de Platon*, Athènes, André Coromélas, 1861) et Victor Cousin (*Œuvres de Platon*, Paris, Bossange frères, 1837), qui ont, notamment, influencé l'esthétique symboliste et, dans le cas présent, baudelairienne.

de son débat, la question de la possibilité, pour la parole, de s'approcher de l'entité nommée³ : le "mimologisme" ou "cratyisme" est opposé à l'arbitraire⁴. On sait, en effet, que le *Cratyle* interroge, dans une perspective très actuelle, la question de la validité du langage, en termes non pas religieux ou exégétiques, mais philosophiques et linguistiques. Dans l'œuvre de Platon, Hermogène et Cratyle, rencontrant Socrate, lui proposent de venir

3. On sait que l'obsession de la recherche d'un langage primitif et universel, s'exprimant à travers l'ancienne et énigmatique image empruntée à Horace de l'*ut pictura poiesis*, a hanté la réflexion de la poésie française de Charles Baudelaire à Stéphane Mallarmé (voir à ce propos M. MILNER, C. PICHOS, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Flammarion 1996, p. 111-113). Cependant, si Charles Baudelaire décrit comment la tentative d'exprimer par le langage la vérité (du rapport entre l'objet et le signe) demeure à l'état de nostalgie et de recherche à accomplir, Stéphane Mallarmé reprend le problème cratylien du hasard et de la convention du langage et le dépasse dans une démarche hautement originale : il déclare que, par rapport au peintre idéal, le poète ne dispose pas *a priori* de la palette qui lui permettrait d'atteindre « par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité », travaillant avec "l'outil inapproprié du langage" ; l'effort poétique doit aussi chercher à rémunérer les défauts de l'instrument, recherchant la langue suprême de la vérité, non pas celle qui l'approche (comme c'est le cas chez Charles Baudelaire), mais celle qui serait absolument « fidèle » ou « identique ». Exprimer n'est pas la tentative de dire la chose, ni de la faire entrevoir sous l'opacité, mais signifie offrir la matière précieuse et secrète enfouie au cœur des choses et des êtres, voire « la notion pure » : « Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour en tant que quelque chose d'autre que les calices sus musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet », S. MALLARMÉ, *Crise de vers, O.C., II, Op. cit.*, p. 208, 213. Cf. Y. BONNEFOY, « La poétique de Mallarmé », *Introduction à Igitur, Divagations, Un coup de dés et suivi de l'Etablissement du texte*, Paris, Gallimard, 1976, p. 7-40.

4. La question de l'arbitraire du signe s'est posée de Platon à Parménide, de Démocrite à Aristote, de Augustin à Locke, de Turgot à Manzoni, de Gabelenz à Max Müller jusqu'à Saussure (cf. E. COSERIEU, « L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes », *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 204, 1967, p. 81-112). Dans son *Cours de Linguistique générale*, Ferdinand de Saussure a déclaré : « Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore puisque nous entendons par le signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire simplement : *le signe linguistique est arbitraire* », F. de SAUSSURE, *Cours de Linguistique générale*, Paris, Droz, 1973, p. 100. Pour l'approfondissement de la question en ce qui concerne les Npr, nous faisons référence à M. WILMET, « Arbitraire du signe et Nom propre », in B. POTTIER (éd.), *Hommage à Bernard Pottier*, Lyons, ENS éditions, v. 2, p. 833-850.

entendre leur débat concernant le statut de l'*onoma*. Le premier affirme que le nom est le fruit d'une convention sociale, le second qu'il est formé suivant la nature même d'une chose, que le nom est le nom *de la* chose (génitif subjectif), voire qu'il lui appartient : pour chaque objet, un nom serait naturellement approprié, il saurait faire voir sa nature par les lettres et les sons qui le constituent (435 d) et il serait le meilleur outil pour distinguer, connaître et enseigner les choses de la réalité (388 c ; 435 e). Socrate, invité à donner son avis, réfute par plusieurs arguments successifs la position de Cratyle : il évoque d'abord la théorie platonicienne du signe, selon laquelle celui-ci porte, par sa nature même, une imprécision (432 b ; 433 a) et il affirme que le nom, en tant que signe, ne peut pas constituer une copie exacte et parfaite de la chose représentée ; "signifier" exprime l'idée "d'être distingué", "d'être différent", "d'être distinct" (438 e). Enfin, il démontre que les racines étymologiques remontent à plusieurs référents, se modifient et s'allient d'une façon éminemment arbitraire (426 a ; 433 d-435a) : dès lors, le nom n'est pas forgé à partir de l'essence du référent, mais au contraire sur la base d'un choix conventionnel et immotivé.

Les premières interrogations sur le langage, contenues dans l'œuvre platonicienne, sont ainsi récupérées et véhiculées par des préoccupations d'ordre épistémologique dans la poétique symboliste du XIX^e siècle. On

tire du *Cratyle* l'idée que l'*onoma*⁵ ne participe pas de la chose dénommée ; l'arbitraire touche au signifiant comme au signifié et le nom n'est rien que « ce que nous avons à l'esprit en parlant » (435 c), il constitue une perspective, une perception de l'être. Sous son aspect matériel, le nom n'est qu'une suite de sons et de lettres et, sous son aspect conceptuel, il n'est qu'une idée sujette au changement, un produit relatif à une culture : il s'agit du Nc, aussi bien que du Npr, l'*onoma kurion*, que le latin a traduit par *nomen proprium*, soulignant qu'il constitue le nom à proprement parler, le nom authentique, celui qui devrait nommer uniquement⁶.

5. On entend désormais avec le terme "*onoma*" le nom commun et le nom propre. Comme l'a mis en relief Charles Lenormant dans son *Commentaire sur le Cratyle*, Platon a évité « de distinguer entre les substantifs et les noms propres », les deux étant également soumis à la recherche de la propriété de justesse référentielle ; en ce sens, il n'existerait évidemment pas de noms "absolument propres", c'est-à-dire qu'une association entre le sujet et l'attribut n'appartiendrait qu'à ce seul sujet et qu'elle ne pourrait servir en aucun autre sens indirect. C. LENORMANT, *Commentaire sur le Cratyle de Platon*, *Op. cit.*, p. 38. Plus rarement, on prend aussi en considération, dans la catégorie de l'*onoma*, les adjectifs et les verbes. Voir à ce propos R. ROBINSON, *The Theory of Names in Plato's Cratylus*, in *Essays in Greek Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 101 ; J. L. CARLISLE, *Derrida's and Saussure's Anti-Metaphysics : a Reading of Plato's Cratylus*, Michigan, UMI Dissertation Services, 1991, p. 115. Dans les deux ouvrages, les critiques montrent que l'*onoma* aurait dû être traduit par le terme plus général de "mot", au lieu d'être limité au "nom" : cependant, si nous suivons la *septième lettre*, nous en déduisons la compréhension "nominale" ou "substantivale" du terme grec. En effet, si la fonction de l'*onoma* était de renvoyer à l'essence de la chose et non à ses qualités, l'*onoma* devrait constituer une peinture du référent, à cette seule différence qu'il imiterait l'essence de la chose et non ses formes géométriques et ses couleurs (423 c), se montrant plus en accord avec les statuts logique, sémantique et syntaxique du nom qu'avec ceux des autres parties du discours, telles que l'adjectif, le verbe ou l'adverbe. Voir ARISTOTE, *De l'interprétation*, Paris, Vrin, 1989, p. 82.

6. Voir à ce propos M. LE BIHAN-NOAILLY, « Le Nom propre. Étude de grammaire et de rhétorique ; Note sur les Noms propres », *Linguisticae Investigationes*, 2, 1978, p. 419-427.

La raison de la réactualisation de l'argumentation platonicienne réside dans le fait qu'elle entraîne le désir d'investiguer le langage et sa validité en poursuivant deux directions qui s'entrelacent dans les préoccupations esthétiques diffusées à l'époque allant de Charles Baudelaire à Stéphane Mallarmé : remonter aux origines primitives du langage universel ou poursuivre le rêve d'une langue parfaite (où le signifiant porterait en soi la marque de son signifié). Les deux enquêtes ont été développées sur la base de la notion de justesse (*orthotês*) de l'acte de nomination : que devons-nous entendre par "justesse" ? Suivant les préoccupations de l'esthétique baudelairienne, nous devons reformuler la question dans les termes suivants : comment ou en vertu de quoi le Npr réfère-t-il à la chose ?

Si l'on observe l'emploi des Npr dans le recueil poétique des *Fleurs du Mal*, on relève une tentative de leur faire approcher la chose nommée à travers les effets discursifs et sémantiques que le poète leur attribue : c'est à travers une "rémunération" de la nature de contenants vides des Npr, que Charles Baudelaire poursuit la "justesse" cratylienne. Pour cette raison, notre démarche analytique concernera les différents types d'effets sémantiques qui sont associés aux Npr et montrera la stratégie expressive choisie par le poète pour rejoindre la chose nommée, une fois admis que le Npr conventionnel, dès lors coupé de son contenu conceptuel, ne le peut pas. Ce sera précisément grâce à l'instrument périphrastique, sous la forme d'une description définie : si la périphrase ne peut pas assurer l'abolition de la

distance séparant le mot et la chose, elle possède tout de même le pouvoir d'ouvrir une voie dans cet espace vide, grâce à la sensibilité poétique. Le poète essaie d'effacer la particularité d'unicité des Npr et de leurs reformulations, de neutraliser la singularité du référent (le contenu conceptuel qu'ils sont présumés contenir) pour restituer au nom une relation réellement ressentie entre le sujet et l'objet, une « perception de l'être » : Satan sera ainsi le nom d'un mal ontologique et Dieu celui d'un Idéal à rechercher sans cesse, les deux se séparant des référents bibliques traditionnels. Pour connaître la "chose", il ne suffit pas de savoir son nom : il faut la connaître à nouveau *dans* et *à travers* le langage.

4.2 Qu'est-ce qu'un nom propre ?

Comme en témoigne le numéro 66 de la revue *Langages*⁷, qui s'est donné pour objectif de présenter différentes approches d'étude du Npr, le problème concernant la catégorie linguistique ne peut être résolu qu'à travers une démarche résolument interdisciplinaire, « dans le cadre d'une sémiologie générale, ce qui permet d'échapper aux problèmes de limitations et de frontières entre disciplines » : en effet, quand on traite du Npr, « nous ne savons pas bien où s'arrête la linguistique et où commence la logique »⁸. En

7. Nous ferons particulièrement référence aux articles de J. MOLINO, « Le Nom propre dans la Langue », *Langages*, 66, 1982, p. 5-20, et de G. G. GRANGER, « À quoi servent les noms propres ? », *Ibid.*, p. 21-36.

8. J. MOLINO, « Le Nom propre dans la Langue », *Ibid.*, p. 5.

suivant ces présupposés, nous voudrions montrer comment, à partir de la définition linguistique des Npr, nous serons obligée de passer par une interprétation logique du signe : c'est en effet à travers l'entrelacement des deux points de vue que nous pourrions comprendre la valeur de leur exploitation en poésie. Nous limitant à la considération des Npr de personnes⁹, comme le requièrent nos préoccupations critiques, nous voudrions montrer quels sont les traits spécifiques de ces noms, afin de mieux comprendre comment pourra se réaliser la restitution poétique sous la forme de la périphrase, appelée, selon une approche logique, la description définie du Npr.

Si nous nous référons aux dictionnaires et aux grammaires¹⁰, nous pouvons affirmer qu'il existe, d'une part, le cas général du nom prototypique, le Nc, morphologiquement simple, et d'autre part, les cas particuliers des noms composés, des néologismes et des Npr, qui en diffèrent. Parmi ceux-ci, les Npr sont distingués des Nc sur une base sémantique (la désignation d'un individu ou d'une espèce), sur une base morphologique (la question du genre et du nombre) et enfin sur une base syntaxique (l'absence de l'article ou sa

9. En ce qui concerne la spécificité de ces noms, nous faisons référence à M. LE BIHAN-NOAILLY, « Sur le statut spécifique des noms propres de personnes en français », *Travaux de Langue et Littérature*, 21, 1983, p. 247-259 ; M. LE BIHAN-NOAILLY (dir), *Nom propre et nomination, Actes du colloque de Brest, 21-24 avril 1994*, Paris, Klincksieck, 1994-1995 ; M.-N. GARY-PRIEUR, « Du Bach, du Colette : neutralisation du genre et de recatégorisation des noms de personne », *Le Français moderne*, 58, 3-4, 1990, p. 174-189.

10. Voir par exemple J. DAMOURETTE, E. PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la langue française*, Paris, Collection des linguistes contemporains, 1935, p. 526-527 ; M. ARRIVÉ, F. GADET, M. GALMICHE, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1989, p. 416-418.

présence occasionnelle¹¹ et la possibilité de constituer à eux seuls un syntagme nominal). Cependant, aucune de ces trois perspectives (sémantique, syntaxique et morphologique) ne fait preuve d'une validité remarquable, pouvant justifier le caractère de "propriété", voire d'unicité, de la catégorie grammaticale.

En ce qui concerne l'aspect morphologique des Npr, on peut affirmer généralement qu'ils ne sont pas sujets aux variations de genre et de nombre, mais il est possible de relever maints exemples qui contredisent cette affirmation¹²; en ce qui concerne leur statut syntaxique, la grammaire en fait une sous-classe des noms, mais on constate que, dans leurs emplois différents, ils peuvent acquérir le statut de syntagmes nominaux¹³, ce qui a conduit Georges Kleiber à affirmer que

[...] il n'est guère possible de définir de façon satisfaisante la catégorie syntaxique du nom propre uniquement d'après leur comportement.¹⁴

11. On se réfère au fait que si, généralement, le Npr ne porte aucun article, quelques-uns le présentent régulièrement ("la France"), ou occasionnellement, suivant des effets discursifs ("le grand Baudelaire"). Voir à ce propos M. ARRIVÉ, F. GADET, M. GALMICHE, *La Grammaire d'aujourd'hui*, *Op. cit.*, p. 416-418.

12. On peut se référer aux noms de famille qui sont parfois employés au pluriel, désignant "la famille de"; on peut également retenir ce que Marie-Noëlle Gary-Prieur a défini comme le « passage de l'exemplarité en simple exemples » (Simenon/ un-des Simenon), M.-N GARY PRIEUR, « Les Simenon, Frédéric Dard et autres Japrisot : l'effet du pluriel sur l'interprétation exemplaire du nom propre », in M. LE-BIHAN-NOAILLY (éd.), *Nom propre et Nomination. Actes du colloque de Brest, 21-24 avril 1994*, *Op. cit.*, p. 247-258.

13. Nous faisons référence à Noam Chomsky qui a proposé une règle de réécriture du syntagme nominal de la forme $SN \rightarrow Det+Nc - Np - Pronom$. Voir N. CHOMSKY, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, 1971, p. 141. Pour un approfondissement du statut des Np en tant que syntagmes nominaux, nous renvoyons à G. KLEIBER, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck, 1971, chapitre 10.

14. G. KLEIBER, *Problèmes de référence. Descriptions définies et noms propres*, *Op.*

En effet, en observant la variété des constructions du Npr, on admet plusieurs sortes d'expansion syntaxique (nom, adjectif, groupe nominal, groupe prépositionnel, relative)¹⁵ à gauche ou à droite de la chaîne syntagmatique¹⁶. En ce qui concerne l'autre caractère typique du comportement syntaxique des Npr, c'est-à-dire l'absence de déterminant¹⁷, on sait que, dans ses différents emplois, souvent figuratifs, le Npr peut être accompagné par un déterminant, sous la forme d'un article, d'un adjectif possessif ou d'un partitif¹⁸. Ainsi, la présence ou l'absence du déterminant ne peut pas individuer la catégorie grammaticale du Npr d'une manière définitive, exactement comme dans le cas de la lettre majuscule : cette dernière peut être attribuée à n'importe quel nom commun, soit pour un simple phénomène d'insistance, soit pour définir l'autonomie sur le plan de la forme et/ou du sens d'une expression linguistique. Cette tendance va jusqu'à la person-

cit., p. 307. Voir aussi J. DAMOURETTE, E. PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la langue française*, *Op. cit.*, p. 524 ; Z. VENDLER, *Linguistics in Philosophy*, Cornell University Press, 1967, chapitre 2.

15. Voir à ce propos J. MOLINO, « Le nom propre dans la langue », *Langages*, *Op. cit.*, p. 11.

16. Voir M.-N. GARY-PRIEUR, « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue française*, 92, 1991, p. 19.

17. Nous soulignons que l'absence du déterminant constitue un critère inadéquat dans l'individuation de la catégorie du Npr, étant donné que certains Npr se constituent par l'intégration de l'article déterminatif (Le Havre) : certains le présentent régulièrement dans leurs emplois (la France) et d'autres présentent un comportement syntaxique similaire à celui des Nc en ce qui concerne l'article (la/une/des Renault). Voir J. MOLINO, « Le nom propre dans la langue », *Langages*, *Op. cit.*, p. 11-12.

18. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à M.-N. GARY-PRIEUR, « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue française*, *Op. cit.*, p. 23-24 ; J. DAMOURETTE, E. PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la langue française*, *Op. cit.*, p. 519 et sq.

nification, comme en témoignent les exemples suivants tirés de l'œuvre de Pierre Fontanier : « Sur les ailes du temps, la Tristesse s'envole », « La Mort vient de saisir le vieillard catarrheux »¹⁹. L'absence d'une définition nette concernant le statut syntaxique des Npr par rapport aux Nc a conduit les linguistes à formuler l'expression de "communisation des Npr" pour indiquer les cas où leur construction les rapproche des Nc. En effet, comme le remarque Otto Jespersen,

[...] linguistiquement parlant, il est impossible de tracer une ligne de démarcation rigoureuse entre les noms propres et les noms communs.
[...] On passe insensiblement des uns aux autres [et] le cas inverse est tout aussi fréquent.²⁰

Il en résulte que, dans la variété des réalisations syntaxiques possibles, le Npr peut perdre sa nature essentiellement unique : il peut renvoyer alors à plusieurs objets, à un objet parmi plusieurs objets du même type ou à un référent différent de celui qui est habituellement admis²¹. En suivant la démarche opposée, on peut aussi affirmer que, s'il n'existe pas d'universaux morphologiques ou syntaxiques du Npr, tout signe linguistique, aussi bien

19. P. FONTANIER, *Les Figures du Discours*, *Op. cit.*, p. 113.

20. O. JESPERSEN, *La Philosophie de la Grammaire*, Paris, Éd. de Minuit, 1971, p. 82. Voir aussi E. BUYSENS, « Du nom propre et du nom commun », *Neophilologus*, 1938, 23, p. 111-121.

21. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à J. DAMOURETTE, E. PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la langue française*, *Op. cit.*, p. 526-527.

qu'une phrase quelconque, peut devenir un Npr (par exemple Trompe-la-Mort, N'a-qu'un-œil) ²².

La troisième perspective, l'approche sémantique, n'offre pas de différence par rapport aux analyses morphologique et syntaxique : l'ambiguïté y règne également, étant donné que, du point de vue du contenu conceptuel, le Npr se présente comme une étiquette vide remplie selon les emplois, se rapportant au référent ²³ à la manière d'une matricule. Pour cette raison, la perspective sémantique a écarté le Npr de son domaine à partir de la thèse suivante : on admet l'idée que les Npr

[...] n'ont pas de sens et que, par conséquent, la notion de signification ne s'applique pas à eux ; la fonction d'un nom propre est l'identification pure : distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette spéciale. ²⁴

Les Npr renvoient toujours à un contexte dans lequel ils acquièrent leur portée sémantique et ils sont référentiels dans la mesure où le sont les déic-

22. J. MOLINO, « Le nom propre dans la langue », *Langages*, *Op. cit.*, p. 10.

23. En ce qui concerne l'ambiguïté de la référentialité du Npr, on a mis en relief l'échec de la thèse de l'unicité et de la pluralité du référent comme critère pour distinguer le Npr du Nc, étant donné qu'on pourrait relever des Nc renvoyant à un seul objet (par exemple, la lune) ou des Npr se rapportant à plusieurs réalités (par exemple les Thibault). Voir M. WILMET, « Nom propre et ambiguïté », *Langue française*, 92, 1991, p. 117.

24. S. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, Berne, Francke, 1951, p. 24. Selon une thèse diamétralement opposée, la sémantique de Michel Bréal exclut les Npr du domaine de la science étudiant le sens dans la langue : à l'inverse de Stephen Ullmann, il soutient que les Npr sortent du champ de la sémantique parce qu'ils ont « trop de sens », M. BRÉAL, *Essai de Sémantique*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 182-183. Par la suite, Otto Jespersen a expliqué ce qui demeurait implicite chez Michel Bréal, c'est-à-dire que la surcharge de sens du Npr lui vient de son emploi, et non pas parce qu'il le possède en soi-même : « un nom propre évoque un plus grand nombre de traits particuliers qu'un nom commun », étant donné que la compréhension augmente quand l'extension diminue. Voir O. JESPERSEN, *La Philosophie de la Grammaire*, *Op. cit.*, p. 77.

tiques : Marie-Noëlle Gary-Prieur a affirmé à juste titre que l'interprétation sémantique du Npr ne doit pas analyser le sens dans le langage, mais dans le discours²⁵, retenant le Npr comme

[...] un mot du discours, c'est-à-dire une forme de la langue dont la définition implique, comme celle des embrayeurs, un renvoi à l'instance d'énonciation.²⁶

Le Npr aurait ainsi pour fonction de fixer « le thème du discours, avec une signification beaucoup plus large que le simple prédicat de dénomination »²⁷, véhiculant une perspective subjectivement attribuée, qui dépasse très souvent l'identification de son référent initial²⁸ : il est fréquent que le

25. Nous utilisons le terme "discours" par rapport à celui de "langue", dans le sens qu'il a généralement chez Émile Benveniste, où il apparaît très proche du substantif "énonciation", les deux concepts se rapportant à la mise en oeuvre de la langue par un sujet parlant. En outre, à côté de la notion théorique, on doit considérer le "discours" comme une dimension de l'analyse, désignant un ensemble d'énoncés qui présentent une cohérence interne régie par des règles qui ne se limitent pas à celles de la grammaire, mais qui dépendent du « mode d'insertion du discours dans la pratique sociale », M.-N. GARY-PRIEUR, « Le nom propre, entre langue et discours », *Les Carnets du Cediscor*, 11, 2004, p. 155.

26. M.-N. GARY-PRIEUR, « Le nom propre, entre langue et discours », *Les Carnets du Cediscor*, *Op. cit.*, p. 153. En suivant la définition proposée, on peut affirmer que le Npr apparaît comme un objet linguistique qui se prête naturellement à une analyse dans le discours (pour nous, dans le poème), où l'on trouve la clé de son interprétation : en effet Marie-Noëlle Gary-Prieur distingue entre le référent initial et le référent discursif et souligne comment l'analyse d'un texte littéraire conduit à relever les interprétations discursives dont le Npr s'enrichit grâce à la perméabilité de sa nature sémantique (p. 158, 168).

27. M.-N. GARY-PRIEUR, « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique? », *Langue française*, *Op. cit.*, p. 20.

28. « Le référent initial d'un Npr dans un énoncé est l'individu associé par une pré-supposition à cette occurrence du Npr en vertu d'un acte de baptême dont le locuteur et l'interlocuteur ont connaissance », M.-N. GARY-PRIEUR, *Grammaire du Nom propre*, *Op. cit.*, p. 29.

Npr se réfère non pas directement au porteur du nom, mais à ce que la critique appelle « une image du référent »²⁹. S'il est vrai que le Npr ne se réduit pas à une relation avec un référent défini une fois pour toutes, il sera possible d'attribuer sa spécificité au fait qu'il présuppose une compétence lexicale strictement discursive³⁰ : un Npr se caractérise, en effet, par sa relation à un référent initial (appelé par Marie-Noëlle Gary-Prieur « l'acte de baptême », c'est-à-dire la détermination de son appartenance, qu'elle soit individuelle ou collective), qui détermine tous ses emplois successifs³¹ et la possibilité de l'enrichir dans le discours. Pour ces raisons, le Npr, en tant que signe sémiotique renvoyant à un contenu conceptuel qui lui est attribué de façon arbitraire, pourra être défini et redéfini sur la base des actes de baptême successifs, ouvrant à différentes visions et à diverses connaissances

29. *Ibid.* Voir aussi du même auteur, « Quand le référent du nom propre se multiplie », *Modèles linguistiques*, 11, 2, 1989, p. 119-133.

30. Gilles-Gaston Granger a justement relevé que le Npr ne saurait être complètement déterminé ni par des traits syntaxiques, ni par des traits sémantiques, mais par un trait pragmatique : en termes saussuriens, les Npr appartiennent exclusivement à la *parole* et non à la *langue* ; par "pragmatique" nous entendons « tout ce qui concerne le rapport de l'énoncé aux circonstances de l'énonciation. Non pas aux circonstances empiriques qui relèvent d'une psycho-linguistique et d'une socio-linguistique, mais aux formes générales de ces conditions, sans lesquelles la signification communicable ne pourrait se produire », G.-G. GRANGER, « À quoi servent les noms propres ? », *Langages*, *Op. cit.*, p. 24.

31. « La seule présence du Npr et les contraintes contextuelles fournissent presque toujours une compréhension minimale : par exemple, quelles que soient mes connaissances sur Hazara, je comprends l'énoncé *Je suis allé à Hazara* comme "je suis allé dans un lieu nommé Hazara" », mais une compétence lexicale spécifique est nécessaire à l'achèvement de la communication : les Npr présupposent ainsi des connaissances requises dans une communauté linguistique pour les interpréter, d'après l'acte de baptême initial. Voir M.-N. GARY-PRIEUR, « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue française*, *Op. cit.*, p. 10.

du monde³². Par le "contenu conceptuel" d'un Npr, nous entendons ainsi un ensemble de propriétés attribuées au référent initial d'un Npr dans un univers de croyance³³; la connaissance que le locuteur possède du référent individué par le Npr ne se limite donc pas, en général, à son identité : en revanche, on connaît de lui certaines propriétés sur la base desquelles se structurent les emplois discursifs et qui en constituent un paradigme notoire (et toujours extensible) par les locuteurs d'un contexte culturel. Les Npr sont ainsi « par définition, ouverts sur le discours »³⁴, puisqu'ils sont bien plus sensibles que les Nc à l'influence sémantique du contexte dans lequel il s'inscrivent : on comprend ainsi l'intérêt que suscite leur présence dans le texte poétique et particulièrement l'élaboration de leur "référent discursif" par rapport au "référent initial".

Le problème ainsi posé renvoie au traitement de la question du Npr en logique, où tout dépend de la relation, dans une construction donnée, entre le Npr et les descriptions définies qui mettent en lumière les propriétés attribuées au Npr, valables dans un contexte discursif spécifique. Si le

32. Il est retenu, pour cette raison, comme l'instrument d'accès à une culture et son emploi présuppose qu'il offre, par le biais de la nomination, une vision du monde. En ce qui concerne le rôle cognitif du Npr, nous faisons référence à J. MOLINO, « Le nom propre dans la langue », *Langages, Op. cit.*, p. 19-20.

33. La définition du "contenu conceptuel" du Npr est empruntée à M.-N. GARY-PRIEUR, *Grammaire du Nom propre*, Paris, P.U.F., 1994, p. 51 ; en ce qui concerne la définition d'un "univers de croyance", nous faisons référence à R. MARTIN, « La notion d'univers de croyance dans la définition du Npr », *Linx*, 9, 1994, p. 7-28.

34. M.-N. GARY-PRIEUR, « Le nom propre, entre langue et discours », *Les Carnets du Cediscor, Op. cit.*, p. 156.

Npr vise à l'exhaustivité dans la référence à une individualité spécifique, mais qu'il échoue à cause de sa nature a-référentielle³⁵, la description définie exprimant un ou plusieurs des caractères constituant l'unicité du sujet, pourra du moins réussir en véridicité : non pas en exhaustivité, car l'aporie demeure insoluble dans les deux cas, ne pouvant pas épuiser, au moyen de l'expression, le rapport cognitif entre le locuteur et l'objet.

4.2.1 Du nom propre à la description définie

Les philosophes et les logiciens (Bertrand Russell, John Stuart Mill, Gottlob Frege et Saul Kripke), en réfléchissant sur le Npr comme expression visant à "référer uniquement", ont déplacé la question sur les formulations linguistiques qui servent à renvoyer à une entité singulière ; parmi ces formulations, à côté des déictiques, ils ont mis en relief les descriptions définies. La notion, introduite par Bertrand Russell, désigne

[...] une expression qui peut, sans modification de sa signification, être paraphrasée en une expression de la forme « l'objet qui possède la propriété *p* ». ³⁶

35. En linguistique, le Npr est défini comme un "asémantème", c'est-à-dire un signe doté d'un signifiant (une suite *q* de phonèmes) et d'un signifié vide, donc à remplir : par exemple, le Npr "Socrate" peut être *a priori* le nom d'un individu, d'un amphithéâtre, d'un restaurant, d'un animal, etc., sans restrictions préalables. Le Npr se caractérise par une extension (l'éventail des êtres et des objets que l'on peut nommer "Socrate") maximale, qui se resserre en contexte. Voir M. WILMET, « Nom propre et ambiguïté », *Langue française, Op. cit.*, p. 115.

36. J. MOLINO, « Le nom propre dans la langue », *Langages, Op. cit.*, p. 13. Pour Bertrand Russell, les Npr du langage ordinaire ne sont pas ces symboles simples, dé-

Suivant cette définition, le Npr "Paris" et la périphrase "la capitale de la France" seront, du point de vue logique, deux dénominations "propres", désignant un objet unique³⁷.

Cependant, face au problème des Npr qui ne dénotent pas un référent réel³⁸ (par exemple "Cerbère" semble désigner un être réel mais en fait il ne renvoie à aucun sujet connu dans l'expérience), le logicien a élaboré une théorie selon laquelle les Npr seraient des descriptions cachées³⁹, renvoyant

signant directement les individus, que l'analyse doit dégager grâce à la quantification. Ces noms ne sont en réalité que des descriptions définies abrégées et déguisées, des périphrases descriptives : « Absalon », par exemple, ne désigne un être réel, un individu, que par l'intermédiaire d'une description définie. Dans la conception de Bertrand Russell, «Absalon» a pour sens «le fils de David, tué par Joab», et, sans cette information, ne désigne rien.

37. On appelle "description définie" une séquence constituée par un substantif précédé d'un déterminant défini et suivie d'une qualification. Elle se définit comme une expression de la forme "le X", dans laquelle "X" est représenté par un Nc ou une locution nominale, décrivant la particularité d'un individu ou d'un objet déterminé. Il s'agit d'une périphrase (une structure syntagmatique employée pour désigner une signification, s'appuyant sur le procédé de l'expansion, typique de la définition) qui vise à définir un certain objet ou un individu, en le décrivant à l'aide d'une propriété au lieu de le nommer directement. Pour pouvoir établir la relation de paraphrase dans une phrase contenant le nom de l'objet, il faut reconnaître la référence de la description de l'objet en question (par exemple : "La capitale de la France" pour dire "Paris"). De même, il est nécessaire de connaître d'abord le référent pour pouvoir paraphraser une description définie (par exemple, pour comprendre : « Le vainqueur d'Iéna est mort en 1921 », il faut savoir que le vainqueur d'Iéna est Napoléon).

38. « Si *Romulus* était réellement un nom propre, la question d'existence ne pourrait pas se poser, parce qu'un nom propre doit nommer quelque chose ou alors ce n'est pas un nom propre, et s'il n'y a pas un être tel que Romulus, alors il ne peut pas y avoir de nom propre pour cette personne qui n'existe pas, de telle sorte que ce simple mot "Romulus" est réellement une sorte de description tronquée ou télescopée, et si vous pensez que c'est un nom propre, alors vous tomberez dans des erreurs logiques. Si je dis "Romulus", ce n'est qu'une manière abrégée ou déguisée de dire : l'un des deux fondateurs de Rome, l'enfant de la louve, etc. », B. RUSSELL, *Logic and Knowledge*, London, Allen and Unwin, 1956, p. 243. Pour la traduction française, nous faisons référence à B. RUSSELL, *Écrits de logique philosophique*, J. M. Roy (éd.), Paris, P.U.F., 1989. La question est aussi développée dans J. R. SEARLE, *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 215-227.

39. Bertrand Russell identifie les Npr et les descriptions définies sur la base d'un com-

à une dénotation⁴⁰ vide : le Npr est "éliminé" du langage, en même temps que l'individuation de son objet s'évanouit⁴¹. Le rapport entre le Npr et la description définie diffère ainsi, selon qu'il s'agit d'un référent connu par "acquaintance", c'est-à-dire par expérience directe, ou d'un référent connu par description⁴². Pour expliquer ceci, en 1966 Keith Donnellan a introduit une distinction capitale entre l'usage attributif et l'usage référentiel d'une description⁴³ : dans son usage attributif, elle est intentionnellement descrip-

portement logique analogue, tandis que Saul Kripke les a opposés étant donné que, dans l'analyse sémantique de logique modale, les Npr diffèrent des descriptions. Si l'on considère le Npr comme un désignateur rigide, on constate aussi que la description définie ne peut pas désigner un individu de façon invariante : celui-ci pourrait changer de telle manière que les propriétés qui lui avaient été attribuées ne s'appliqueraient plus à lui. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à J.-C. PARIENTE, « Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles », *Langages*, 66, 1982, p. 37-65.

40. Selon la définition frégéenne, nous employons le terme "dénotation" (*Bedeutung*) opposé à celui de "sens" (*Sinn*), introduit par le logicien pour expliquer le fonctionnement des Npr : un nom renvoie d'une part à un objet, qui est sa "référence" ou "dénotation" ; d'autre part, cette référence s'opère d'une certaine manière qui est son "sens", où est contenu « le mode de donation de l'objet » : un *surplus* spécifique par rapport à la dénotation. Pour expliquer cela, Gottlob Frege prend l'exemple de la phrase suivante : « Ulysse fut déposé sur le sol d'Ithaque dans un profond sommeil ». "Ulysse" et "Ithaque" sont définis comme des pseudo-Npr, ne désignant rien à proprement parler : la proposition n'est ni vraie, ni fautive mais les locuteurs français y saisissent la phrase d'Homère et en comprennent le *Sinn*. Voir G. FREGE, *Sens et Dénotation*, in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971, p. 116-117.

41. « Un nom [...] ne peut être appliqué qu'à un particulier que le locuteur connaît directement, parce qu'on ne peut nommer ce que l'on ne connaît pas directement. Vous vous souvenez que quand Adam a nommé les bêtes, elles sont venues devant lui une par une, et qu'il en a eu une connaissance directe et les a nommées. Nous ne connaissons pas directement Socrate, et par conséquent nous ne pouvons pas le nommer. Quand nous utilisons le mot "Socrate", nous employons en réalité une description. On peut rendre le contenu de notre pensée par une expression telle que "le maître de Platon" ou "le philosophe qui a bu la cigüe", ou "la personne dont les logiciens affirment qu'il est mortel", mais nous n'employons certainement pas le nom comme un nom au sens propre du terme », B. RUSSELL, *La philosophie de l'atomisme logique*, in *Écrits de logique philosophique*, *Op. cit.*, p. 359-360.

42. B. RUSSELL, *Écrits de logique philosophique*, *Op. cit.*, chapitre 5.

43. K. S. DONNELLAN, « Reference and Definite descriptions », *Philosophical Review*, 75, 1996, p. 281-304.

tive, c'est-à-dire qu'elle met en lumière la nature du référent au moyen des propriétés qu'il possède ; dans son usage référentiel, elle n'a pas pour but de décrire, mais d'orienter le destinataire vers la compréhension de l'objet désigné. "L'homme au chapeau rouge" est une expression qui peut désigner un individu portant un objet de cette couleur, tant que cette condition est maintenue (usage attributif). En revanche, dans l'usage référentiel, on devra tenir compte de l'élément pragmatique : dans un contexte donné, la description peut faire passer dans l'esprit de deux interlocuteurs qui ont lu Hervé Guibert, certains traits appartenant au personnage de son œuvre (*L'homme au chapeau rouge*), dont le référent réellement désigné par la description s'enrichit : la description définie montre ainsi une "propriété" bien plus spécifique que celle introduite par un Npr tout court, grâce à la coopération de l'élément pragmatique et du contenu sémantique⁴⁴. S'il est vrai que la description définie ne peut pas épuiser la référence à un individu, elle permet pourtant de le re-connaître dans un contexte donné⁴⁵, induisant une série d'interprétants plus riches et plus aptes à exprimer l'affectivité et la subjectivité que ne le permettrait la désignation rigide⁴⁶ des Npr : c'est

44. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à G. G. GRANGER, « À quoi servent les noms propres ? », *Langages, Op. cit.*, p. 30.

45. Nous faisons référence à K. S. DONNELLAN, « Proper Names and Identifying Descriptions », *The Journal of Philosophy*, 70, 14, 1973, p. 425-439.

46. Saul Kripke a mis en relief, suivant Keith Donnellan, l'idée du Npr comme le "désignateur rigide" : cela signifie que le Npr, indépendamment des prédicats attribués à l'objet qu'il désigne, s'attache à cet objet comme une étiquette qui inclut, dans l'univers de croyance, certaines des propriétés qui lui appartiennent. Il renvoie à un objet singulier,

sur cette base que s'établit la fonction poétique et littéraire des descriptions définies des Npr, voire des périphrases.

Roman Jakobson a défini les Npr comme des éléments grammaticaux qui s'expliquent uniquement par un renvoi du code au code (« Jean signifie une personne nommée Jean »), en dénonçant la circularité d'une telle affirmation⁴⁷. Suivant la réflexion du linguiste, nous pouvons affirmer que le contenu sémantique d'un tel Npr pourra être mieux approfondi au moyen d'une description définie qui, renvoyant toujours à l'unicité du référent, se rattache au contexte d'énonciation où l'on trouve son *surplus* sémantique : par exemple, présentant des traits qui le font ressembler au personnage de Guibert, Jean est appelé « l'homme au chapeau rouge ». En effet, c'est seulement dans les circonstances d'énonciation qu'on peut en effet résoudre la "disjonction logique"⁴⁸ introduite par les Npr dans l'expression flaubertienne « Emma, c'est moi » : le Npr "Emma" renvoie au contexte pragmatique du roman, où il coïncide avec le "moi" de l'auteur et où l'on découvre, non pas sa dénotation mais son sens. Suivant cette direction, la fonction métalinguistique, appelée par les Npr, pourrait coïncider et se réaliser dans et à travers la fonction poétique, étant donné que les descrip-

se situant dans le régime pragmatique de l'interpellation. Cependant, après l'acte de baptême initial, « l'objet peut être nommé par ostension, ou l'on peut fixer la référence par une description », se situant dans le régime pragmatique de la description : il s'agirait d'une réduction de l'objet à une nécessité pragmatique du langage, mais qui chercherait à connaître l'objet à travers les propriétés qui lui sont propres, S. KRIPKE, « Naming and Necessity », in D. DAVIDSON, G. HERMAN (éd.), *Semantics of natural languages*, Dordrecht, Reidel, 1972, p. 301-302.

47. Pour Roman Jakobson, les Npr constituent des mots à structure double, comme les discours cités, où le message renvoie au message, les signes autonymes, où le message renvoie au code, et les embrayeurs où le code renvoie au message. Voir R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 177.

48. J. R. SEARLE, *Les Actes de langage, Op. cit.*, p. 215-227.

tions définies ou périphrases constituent un métalangage et en même temps une manifestation de la volonté expressive. C'est la thèse vers laquelle nous nous acheminons en expliquant la caractérisation baudelairienne du Npr au moyen du pragmatisme de la périphrase.

Les Npr employés dans les poèmes des *Fleurs du Mal* (ne dénotant pas, dans la plupart des cas, des référents connus par expérience directe) condensent en eux des descriptions définies, c'est-à-dire des propriétés spécifiques du référent, individuées par le poète, qui sont portées à la lumière grâce au fonctionnement rhétorique de la périphrase : en sélectionnant un ou plusieurs caractères constitutifs de l'objet, la figure offre le "sens" du Npr dans le contexte poétique. Le renvoi sémiotique s'adresse au code, mais c'est dans ce code poétique qu'on trouve l'explication, transformant la circularité du mouvement individué par Roman Jakobson en profondeur herméneutique. L'« illusion référentielle » des Npr, qui, selon Gérard Genette, fait penser que « ce que l'on nomme est tel qu'on le nomme »⁴⁹, s'évanouit dans les poèmes baudelairiens à travers une mise en question des Npr appartenant à la religion chrétienne et à un nouveau remplissage sémantique de Npr mythologiques et littéraires, tels que "Faust" ou "Don Juan". Comme l'écrit Jean-Michel Adam,

[...] la poésie, comme opération sémiotique du langage, rompt avec l'opération de représentation par les signes. Déconstruction du signe (de sa linéarité) et de la représentation, *elle volatilise le nom* (de

49. G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 247.

Faust, de Marguerite comme de Méphistophélès), l'extermine dans une dispersion qui rend possible la circulation intense du sens.⁵⁰

Suivant cette interprétation, les Npr de Faust et de Don Juan sont moins les signes linguistiques de l'individualité des personnages littéraires, que des renvois, par inférence, aux descriptions définies d'une hiérarchie des valeurs qui circulent dans les poèmes. Les Npr ainsi reformulés fonctionnent comme des instruments qui orientent les destinataires vers une redécouverte du signe linguistique⁵¹ ; ainsi, ils deviennent le nom de l'homme baudelairien, de celui qui recherche sans cesse l'Infini. Similairement, en ce qui concerne les noms de Dieu et du mal satanique, Charles Baudelaire démontre qu'il s'agit, dans les deux cas, de noms communs qui, remplis d'un contenu sémantique (c'est-à-dire d'un ensemble de propriétés qui lui sont spécifiques), acquièrent le statut de Npr. À ce propos, Ferdinand de Saussure a mis en lumière le cas spécifique du mot "dieu" :

Lorsque ce mot est employé sans article et écrit avec une majuscule, comme dans *Je crois en Dieu*, on est tenté d'y voir un nom singulier, puisque ceux qui disent cela n'admettent l'existence que

50. J.-M. ADAM, « Encore *Les Chats*. Sur les premiers vers », in M. DELCROIX, W. GEERTS, *Les Chats de Baudelaire : une confrontation de méthodes*, Paris, P.U.F., 1981, p. 289. Nous soulignons.

51. Il s'agit de la fonction référentielle de la description définie, s'appuyant sur les Npr des objets connus indirectement.

d'un seul dieu. Mais cet emploi du mot dieu est à rapprocher de celui de certains noms communs de personnes dans des phrases comme *Grand-père est là [...]*; ces noms communs sont employés dans certains groupes sociaux pour désigner des individus particuliers : on en fait des noms propres. C'est ce que font les monothéistes : ils savent que dans d'autres groupes, le mot désigne d'autres individus ; mais à l'intérieur du groupe des monothéistes, le nom commun de dieu désigne un individu particulier et devient un nom propre.⁵²

Qu'est-ce que cela signifie ? Que le Nc de "dieu" devient le Npr du "Dieu" de la religion chrétienne, si on lui attribue des caractères appropriés, reconnus par une communauté linguistique et culturelle. Le Npr de "Dieu" contient des descriptions cachées ("Dieu, Un et Trin", "Dieu sempiternel", etc.) qui permettent de référer uniquement à lui ; il est associé à des contenus psychologiques variables qui s'exposent grâce à des descriptions définies⁵³.

Pour cette raison, les logiciens utilisent le mot "dieu" comme l'abréviation d'une description définie, tandis que les croyants l'utilisent comme un

52. F. de SAUSSURE, *Cahiers de Ferdinand de Saussure, Op. cit.*, p. 31.

53. Cf. J. STUART MILL, *Système de logique déductive et inductive*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1866, p. 38 ; S. KRIPKE, *La Logique des noms propres*, Paris, Éd. de Minuit, 1982, p. 15 ; R. SWINBURNE, *The Coherence of Theism*, Oxford University Press, 1993, p. 234-7. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à Y. SCHMITT, « Dieu : nom propre et descriptions définies », *Klesis*, 12, 2010, p. 74-97.

Npr référant directement ⁵⁴ :

Aucun être particulier ne porte aucun nom par nature, mais il le porte par effet de la loi, c'est-à-dire de la coutume de ceux qui ont coutume de donner les appellations. ⁵⁵

Les conventions linguistiques fixent l'extension d'un Npr et interdisent toute variation, tandis que pour une description définie, l'extension peut varier en fonction des circonstances ou des mondes possibles. Si l'on explicite, au moyen de descriptions définies différentes, le Npr de "Dieu" dans le contexte des *Fleurs du Mal*, ce même Npr n'est plus celui de la divinité biblique, mais le Npr de l'Idéal baudelairien. Paradoxalement, ces mêmes caractères, que la religion lui confère, sont attribués arbitrairement à un nouveau référent, le temps « Fils et père de lui-même » dans *Les Sept Vieillards*.

54. Par l'usage du Npr, « le fidèle s'adresse à sa foi, plutôt qu'il ne s'interroge sur la satisfaction d'une description définie par un individu », J. GELLMAN, « The name of God », *Noûs*, 29, 4, 1995, p. 536. Nous traduisons. Cela signifie que "Dieu", en tant que Npr de l'Être suprême de la religion chrétienne, ne vise pas à dire l'essence du référent, mais cherche seulement à s'adresser à lui : c'est pourquoi les noms divins se rapportant à Dieu sont souvent des noms relationnels, comme "Père", "Seigneur", "Créateur", qui se limitent à entretenir le rapport avec la divinité. Par conséquent, "Dieu" ne désigne pas nécessairement l'Être unique, mais la propriété générale de l'être divin ; pour expliciter sa nature, les fidèles mêmes recourent aux descriptions définies, comme celle de « l'Être qui a toutes les perfections », « l'Être onnipotent et bon ». On comprend pourquoi Thomas d'Aquin, par exemple, construit ses preuves sans utiliser le Npr "Dieu", mais parachève sa tentative par une identification entre l'être connu par telle ou telle description définie et celui qu'on appelle du nom propre dans la pratique religieuse : « Donc il est nécessaire de parvenir à un moteur premier qui ne soit lui-même mû par aucun autre, et un tel être, tout le monde comprend que c'est Dieu » ; « On est donc contraint d'affirmer l'existence d'un Être nécessaire par lui-même, qui ne tire pas d'ailleurs sa nécessité, mais qui est cause de la nécessité que l'on trouve hors de lui, et c'est ce que tous appellent Dieu », T, d'AQUIN, *Somme Théologique*, Paris, Cerf, 1984, t. I, q. 2, a.3.

55. PLATON, *Cratyle, ou de la justesse des noms*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, 384 d.

Similairement, dans les *Litanies de Satan*, qui ont si profondément choqué la morale publique, Charles Baudelaire ne présente pas un éloge du Diable biblique, mais il appelle "Satan" le mal qui étouffe son cœur et pour le démontrer, lui attribue des descriptions définies qui ne lui sont pas appropriées dans le contexte biblique, mais qui font alterner une ambivalence éthique entre Dieu et Satan, voire entre la "double postulation"⁵⁶ : il s'agit de la tentative de connaître son mal à travers la poésie, d'exprimer son caractère de "propriété". « Brûlé par l'amour du beau », Charles Baudelaire s'efforce, dans ses *Fleurs du Mal*, « de donner [un] nom à l'abîme »⁵⁷.

4.3 La valeur du nom dans les *Fleurs du Mal*

La mission immémoriale de la poésie consiste dans l'acte de baptême de la réalité⁵⁸, dans la nomination des choses : non seulement parce que la poésie a un but traditionnellement démonstratif, par sa force de représentation, mais aussi parce qu'elle possède la volonté profonde de découvrir. Nommer passe par un acte de pouvoir, par l'institution arbitraire ou justifiée d'une

56. *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 682.

57. *Les Plaintes d'un Icare*, O.C., I, p. 143, v. 13-15.

58. Cf. H. MESCHONNIC, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard 1975, p. 156 sq.

relation de sens entre un mot et une chose déterminée : le poète, comme disait Martin Heidegger, revendique, sur les mots, le pouvoir - *der Anspruch*⁵⁹ - de les utiliser comme des noms, de pouvoir fabriquer des noms, se faisant ainsi maître des choses. Cette maîtrise apparaît, dans l'œuvre poétique, à la fois comme un acte de nomination et comme un acte de dénomination⁶⁰ : de "dénomination" de ce qui a été déjà nommé et de nomination de qui est "méconnaissable", dans le sens de "difficile à nommer". C'est dans le texte, par l'entrelacement de la nomination et de la dénomination, que s'achèvent la vision et la connaissance poétique. Il existe maintes manières d'essayer d'exprimer en quoi consiste la création poétique, mais l'un des itinéraires possibles, qui s'accorde avec le propos de notre analyse, est celui qu'a retracé Michel Deguy. La poésie passe par trois points : l'imagination (« c'est avec les choses d'ici, pourvu que traitées en figures agencées en comparaisons et en images [...] qu'on peut dire *tout* »), l'union (de la signification et du son, dans une alliance articulée toujours sous le signe de l'hésitation et de la tentative) et la nomination. À propos de cette dernière, le critique déclare que la nomination poétique recherche « le nom secret » et que ce « nom secret, c'est la périphrase qui le monnaie » : « il y a périphrase précisément parce qu'il n'y a pas de nom propre » au sens absolu. La chose réelle se

59. M. HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1994, p. 128.

60. Cf. H. MESCHONNIC, *Le Signe et le Poème*, *Op. cit.*, p. 156 sq.

décèle (elle décèle ses correspondances avec l'universel) et révèle son nom au poète qui tente d'en restituer le secret. Le "propre" n'est pas le signe unique mais l'approche poétique de cette unicité :

Quel est le bon surnom, le juste *cognonem*, le "nom propre" ?
Bien sûr, ce n'est pas un nom (qui tombe de haut sur le nouveau-né)
mais autant de locutions qu'ils [les poètes] agencent syntaxiquement :
le poème.⁶¹

Toute l'activité poétique de nomination est ainsi strictement liée à la volonté de connaître, à la tentative de se rapporter au réel par des régimes différents d'expression et, par conséquent, à travers des catégories esthétiques et rhétoriques bien définies. Chaque artiste manifeste sa volonté de "se rendre maître des choses", interprétant la question d'une façon originale et subjective, qui pourrait être restituée moins à travers l'observation singulière des mots que par une attention portée à l'ensemble du poème. Cela est évident, par exemple, si l'on observe ce qu'en fait le mouvement parnassien - qui manifeste une tendance exagérée à l'emploi du Npr - particulièrement avec Théodore de Banville et Théophile Gautier. Le premier de ces deux écrivains, pour qui « l'imagination de la rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète »⁶², exprime la volonté de déclarer constamment l'existence de telle ou telle réalité, au moyen de la seule nomination.

61. M. DEGUY, « De la poésie aujourd'hui », in M. DEGUY, R. DAVREU, H. KADDOUR, *Des poètes français contemporains*, Paris, ADPF, 2006, p. 13-14.

62. T. de BANVILLE, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne, *sd*, p. 42.

Dans ses *Odes funambulesques*, l'artiste juxtapose, énumère et encapsule les Npr, placés dans cette position de la ferveur imaginative qu'est la fin du vers : il nomme les réalités existantes et les renomme en constituant des noms nouveaux et potentiels, aux sonorités bizarres et inattendues⁶³. Il démontre que, quand les mots ne suffisent pas à exprimer la vision artistique, l'expressivité du poète se concentre dans la production d'un Npr⁶⁴ qui se condense et signifie dans l'accord rimique⁶⁵, en faisant participer tout le poème à l'activité de dénomination et de nomination : le poème devient une disposition, une opération, une volonté de langage. Quel usage Charles

63. Les Npr se montrent ainsi aptes à donner de la vigueur à la poétique de la surprise, comme, par exemple, dans le poème célèbre dédié à l'actrice Adèle Page, ou dans le petit rondeau adressé à l'actrice Madame Keller.

64. Sur la base du modèle parnassien, Arthur Rimbaud écrit les trois sonnets de l'*Album zutique*, plus connus sous le titre générique de *Conneries* : nous pensons en particulier à *Paris*, poème bizarre qui consiste en une juxtaposition de mots, une énumération de Npr rimés, lesquels sont soumis à la faculté imaginative du poète et annulés dans leur valeur individuelle pour créer un Npr d'ensemble qui est le poème. Louis Forestier a bien défini la composition comme « une juxtaposition pointilliste, et presque agressive, de vocables qui frappent le sens avant de susciter la compréhension », c'est-à-dire l'élaboration d'une nouvelle technique de l'usage des Npr en poésie, qui s'apparente à la stratégie du Parnasse. Voir A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, L. Forestier (éd.), Paris, Laffont, 1992, p. 471. Steve Murphy a consacré récemment une étude longue et précise à *Conneries*. Voir S. MURPHY, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 189-242. Soumis aux possibilités expressives exploitées par l'artiste, un Npr comme "Enghien" est utilisé au pluriel, "Enghiens", afin de réaliser le jeu rimique avec "Chrétiens", exactement comme le fait Charles Baudelaire avec les "Èves octogénaires", le Npr des *Petites Vieilles*.

65. Il est intéressant de signaler que Charles Baudelaire exploite les jeux typiquement parnassiens des Npr rimés dans le *Sonnet d'automne*, dont nous traiterons à propos de la figure goethienne de Marguerite. En effet, l'artiste joue, dans les vers douze et quatorze, sur l'usage poétique et courtisan de la Renaissance, qui n'interdit pas plus qu'il n'autorise la présence d'une personne réelle. Le Npr de l'héroïne faustienne est encapsulé dans l'accord du dernier tercet et reformulé en tant que Nc dans les vers qui suivent : « Crime, horreur et folie! - Ô pâle marguerite! / Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal / Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite? ». Pour l'approfondissement de la question, nous renvoyons à J. MOLINO, J.-G. TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie, II. De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., 1988, p. 112; M. RICHTER, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Genève, Slatkine Reprints, 2001, v. I, p. 619; B. de CORNULIER, « Pour une analyse du sonnet dans les *Fleurs du Mal* », in S. MURPHY (éd.), *Lecture des Fleurs du Mal, Op. cit.*, p. 232.

Baudelaire fait-il de cela ? Quelle valeur possède le nom dans le langage poétique des *Fleurs du Mal* ? En tant que substantif, le "nom" figure seulement six fois⁶⁶ dans le recueil poétique. Il apparaît dans le sonnet XXXIX :

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines⁶⁷

On le retrouve aussi, deux fois, dans le poème des *Petites Vieilles*, dont l'une au pluriel :

Prêtresse de Thalie, hélas ! dont le souffleur
Enterré sait le nom (...) ⁶⁸

Mères au cœur saignant, courtisanes ou saintes,
Dont autrefois les noms par tous étaient cités. ⁶⁹

Dans ces deux premiers exemples, le "nom" indique la renommée, voire la gloire prédite au poète qui se berce du rêve d'une postérité artistique, par l'intermédiaire de la passion selon le code de la poésie amoureuse, ou la gloire éphémère et le renom cynique qui accompagnent ces figures de femmes vieillies. En revanche, dans les trois autres occurrences, le substantif

66. Comme nous le lisons dans l'Annexe n. 2, le substantif fait partie des vocables significativement sous-employés (au seuil de 5 %).

67. *Je te donne ces vers*, O.C., I, p. 40, v. 1-2.

68. *Les Petites Vieilles*, O.C., I, p. 90, v. 38-39.

69. *Ibid.*, v. 63-64.

est accompagné de la préposition privative "sans", comme dans les poèmes

Une gravure fantastique :

Le cavalier promène un sabre qui flamboie
Sur les foules sans nom que sa monture broie⁷⁰

et *Danse macabre* :

Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature⁷¹

Il est aussi accompagné de la négation de l'acte de connaissance, comme dans ces vers emblématiques du poème conclusif du recueil, *Le Voyage* :

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!⁷²

De ces trois dernières occurrences, nous déduisons que Charles Baudelaire confère au substantif "nom" une valeur et une signification bien plus étendues que celle de "renommée" présente dans les poèmes précédents.

70. *Une gravure fantastique*, O.C., I, p. 70, v. 9-10.

71. *Danse macabre*, O.C., I, p. 97, v. 17-19.

72. *Le Voyage*, O.C., I, p. 130, v. 21-24.

Dans le cas d'*Une gravure fantastique*, la correction de la forme du pluriel - présente dans la première édition⁷³ - par celle du singulier, nous fait soupçonner que le "nom", contenant sémantique unique et singulier, traduit synonymiquement ce caractère spécifique qui offre à l'homme son identité. En revanche, les exemples tirés des poèmes *Danse macabre* et *Le Voyage* montrent que la négation de l'acte de nomination exprime l'impossibilité de l'acte d'expression, laquelle est causée par un manque de connaissance. Nous en déduisons que ce qui est sans nom, c'est précisément ce que l'on ne peut ou ne veut pas qualifier : c'est ce qui appartient à l'ordre de l'innommable, de l'indicible, ce qui demeure au cœur de l'acte poétique. Sur la base de ces présupposés, on peut interpréter la fréquence très relative des Npr⁷⁴

73. Cf. *O.C.*, I, p. 970

74. Nous prenons comme points de départ les résultats obtenus par Cyril et Dominique Labbé sur le lexique baudelairien et sur la distance intertextuelle qui sépare le *corpus* de notre poète (Annexe n. 2, tabl. 1), de celui d'Arthur Rimbaud (Annexe n. 2, tabl. 2), de celui de Théophile Gautier (Annexe n. 2, tabl. 3) et finalement de celui du spécimen poésie/prose de la seconde moitié du XIX^e siècle (Annexe n. 2, tabl. 5). Sur la base des tableaux 1, 2, 3, 5 de l'Annexe n. 2, nous pouvons lire les résultats : en pourcentage, chez Charles Baudelaire les Npr représentent en prose 8,8 ‰ et en poésie 8,2 ‰, alors que les Nc sont au nombre de 198,2 ‰ en prose et de 235,7 en poésie ; chez Arthur Rimbaud, les Npr représentent en prose 7,8 ‰ des substantifs et 15,2 ‰ en poésie, et les Nc, respectivement, 217,3 ‰ en prose et 241,5 en poésie ; chez Théophile Gautier, les Npr représentent en prose 30,8 ‰ et en poésie 20,3 ‰, les Nc sont au nombre de 200 ‰ et de 243,3 ‰ en poésie ; enfin, dans la poésie/prose de la seconde moitié du XIX^e siècle, les Npr représentent en prose 21,9 ‰ et en poésie 18,3 ‰ et l'on dénombre 184,7 ‰ de Nc en prose et 224,5 ‰ en poésie. La faculté d'analyse numérique offerte par ces procédés automatisés (auxquels nous conférons une importance toute relative) nous permet ainsi de mettre en relief que, premièrement, la présence des Npr dans l'écriture en vers est nettement mineure par rapport à celle en prose dans chacun des quatre cas considérés ; deuxièmement, que Charles Baudelaire est celui qui emploie le moins les Npr dans sa poésie. Théophile Gautier est celui qui exploite le plus largement la catégorie grammaticale des Npr (se montrant cohérent avec l'esthétique parnassienne, fortement fondée sur l'art de la nomination et de la juxtaposition surprenante) ; suivent Arthur Rimbaud et finalement Charles Baudelaire, lesquels, en accord avec la rhétorique

dans l'ensemble du recueil : le plus souvent, les Npr employés se réfèrent à des personnages de l'histoire grecque et romaine ou des légendes de France. En revanche, pour ce qui n'est pas exprimé au moyen d'un Npr, nous ne pouvons pas conclure que ce Npr manquait, mais que, au lieu d'exprimer son caractère d'unicité à travers un produit langagier ordinaire, le poète a préféré rechercher une périphrase. Devenu "méconnaissable", le référent sera connu par une figure de rhétorique ou, dans le cas spécifique, par une description définie : son Npr sera une périphrase. La remarque n'est pas sans conséquences : elle nous donne un témoignage de la tentative poétique baudelairienne d'ouvrir l'étant à un Infini, ou à un gouffre, par un acte de nomination éventuel et risqué.

Dans le *Prométhée délivré par Louis Ménard*, Charles Baudelaire explique la démarche de la poésie véritable, qui se sépare de la poésie philosophique, à laquelle il reproche une instrumentalisation des mythèmes (ainsi, le poète érudit qu'est Louis Ménard a eu le tort de donner constamment le primat à la raison aux dépens de l'imagination) et une obéissance servile aux procédés d'autrefois. La poésie véritable, quant à elle, fait montre d'une beauté qui lui est propre. Elle s'élance dans un acte de foi et de parole, dans lequel résident sa vulnérabilité et sa faillibilité, mais aussi sa splendeur : la révélation déconcertante de l'Inconnu.

symboliste, préfèrent l'esthétique de la suggestion et de la recreation langagière.

Le poète philosophique a besoin de Jupiter, au commencement de son poème, Jupiter représentant une certaine somme d'idées ; à la fin, Jupiter est aboli. - Le poète ne croyait donc pas à Jupiter !

Or, la grande poésie est essentiellement *bête*, elle *croit*, et c'est [ce] qui fait sa gloire et sa force.

Ne confondez jamais les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination ; ceux-la sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs.⁷⁵

Dans la poésie véritable, la volonté cognitive ne sépare pas l'hésitation d'un côté et la définition de l'autre, mais elle se condense dans un instrument qui se partage entre ces deux pôles : « la *définition*, en poésie, c'est la périphrase », affirme Michel Deguy ; la figure « tourne autour, elle est *hésitation*, elle est la cible cherchée ». À partir de cette définition, le critique distingue deux types de périphrases, qui seront questionnées dans l'analyse qui suit : la périphrase où un nom propre est donné ou sous-entendu (par exemple le nom de Don Juan et de Faust) ; la périphrase où ce qui est recherché, ce que l'on essaie de cibler n'a pas de nom propre : par conséquent, on cherche à le dire à travers un ensemble de périphrases ayant un rapport entre elles, « une certaine homologie des périphrases » (par exemple le nom de Dieu et de Satan).

75. *Prométhée délivré* par Louis Ménéard, *O.C.*, II, p. 11.

Comme l'écrit Michel Deguy,

[...] l'*homoion*, le même, ce que l'on cherche, ne peut pas se dire autrement que dans les périphrases qui s'y rapportent. C'est cela la tentative de définition en poésie.⁷⁶

C'est la périphrase comme hésitation expressive qui cible l'unicité de l'Inconnu, son nom propre.

4.4 La valeur du nom propre dans les *Fleurs du Mal*

À la suite de la réflexion de Michel Deguy et de la distinction proposée entre les périphrases ayant pour cible un référent nommable et celles qui recherchent le "méconnaissable", on peut classer les différentes occurrences des Npr en deux groupes : dans le premier, nous inclurons les périphrases concernant les Npr tirés de la culture classique et les Npr d'artistes ayant réellement vécu ; dans le second, nous classerons les Npr des personnages littéraires et des figures divines de la religion chrétienne, que Charles Bau-

76. J. M. MAULPOIX, « Entretien avec Michel Deguy. À propos de l'hybridité », *Nouveau recueil*, 66, 2002, en ligne [<http://www.maulpoix.net/Deguyentretien.html>]. Voir aussi M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 162.

delaire transpose de la dimension religieuse dans la dimension métaphysique et poétique.

1. La culture classique et les noms propres

Prenons tout d'abord en considération la première catégorie des Npr⁷⁷, ceux qui appartiennent à la mythologie classique (la religion du monde gréco-romain, à laquelle remonte la culture occidentale) et qui font partie du bagage obligé de l'honnête homme⁷⁸ du XIX^e siècle : ces Npr se rapportent à des personnages réels ou imaginaires, agrandis aux dimensions de symboles, porteurs d'un contenu à la fois conceptuel et affectif. Tantôt, l'évocation du Npr ramène aux origines de sa formation, où l'on retrouve la clé de son interprétation ; tantôt, il semble agir plus efficacement dans la mesure où il reste vague, obscur et mystérieux. Les 45 occurrences⁷⁹ comp-

77. Voir l'Annexe n. 3, tableaux 1, 2, 3, 4.

78. La présence diffuse de ces Npr dans le recueil nous permet aussi de déduire la profonde imprégnation linguistique et thématique de l'époque classique que Charles Baudelaire a subie et qui faisait effectivement partie du bagage culturel partagé de tout bachelier avant 1870. Voir à ce propos C. SAMINADAYAR-PERRIN, « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, *Op. cit.*, p. 87-103. Pour l'interprétation des Npr mythologiques, nous avons pris comme référence le *Grand Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, qui nous témoigne du caractère stable du contenu sémantique des mythes à l'époque baudelairienne. Ce qui change, c'est, d'un côté, l'intérêt scientifique à l'œuvre dans l'interrogation des mythes : les dieux passent du domaine de la fiction à celui du discours de la science qui lit dans le mythe le déguisement fantastique d'une vision rationnelle du monde (cf. M. MÜLLER, *Lectures de la science du langage*, Paris, Durand et Lauriel, 1868, t. II, p. 115) ; de l'autre côté, on assiste à l'élargissement de l'adaptation du contenu conceptuel du mythe : comme l'a mis en évidence Marc Eigeldinger, il devient très souvent un symbole profondément "humain", « exprimant une vérité de nature poétique », M. EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine Reprints, 1987, p. 33.

79. Dans l'Annexe n. 3, nous proposons une classification de cette catégorie des Npr, divisés sur la base de l'appartenance au contexte hellénique ou romain, par rapport à

tabilisées dans les *Fleurs du Mal* témoignent que la plupart de ces Npr (29) renvoient directement aux personnages classiques (dans une relation transparente entre la dénomination et le référent historique), tandis que dans les autres cas, la valeur sémantique que les Npr renferment devra être dégagée par le contexte du poème où ils s'insèrent. Pris au sens figuré, ils sont accompagnés et suivis par une reformulation figurative, dans laquelle la périphrase déploie évidemment ses effets rhétoriques : il s'agit du « dégoutant Phénix » des *Sept Vieillards*, employé pour désigner le temps, de la « Mégère libertine » qui désigne la femme aimée dans *Sed non satiata*, ou encore des « dévotes Satyres », nom des *Femmes damnées*, « vierges, démons, monstres et martyres ». Le contenu sémantique des mythes ne se compose pas seulement de Npr et d'images qui leur sont connectées, mais il est compris dans des rituels d'évocation, dans des épithètes consacrées, dans des formules de repérage spatio-temporel : grâce à ceux-ci, on obtient des déformations langagières de l'ensemble du discours, de nature à augmenter le pouvoir de suggestion des images. En effet, un trait caractéristique du fonctionnement de ces Npr dans le style baudelairien réside dans leur encadrement à l'intérieur d'une dimension spatio-temporelle périphrastiquement accrue, du domaine du surnaturel et du fantastique : par exemple, pour ex-

l'origine mythologique ou historique et à la signification que Charles Baudelaire leur confère : positive, négative ou neutre.

primer la déploration de la fuite du temps chronologique, « le Noir assassin de la Vie et de l'Art », Charles Baudelaire exploite la figure rhétorique de la périphrase, effaçant ainsi les limites rationnelles de ces temps anciens ; il les fait évanouir dans un Anté-temps mythique, un scénario grandiose apte à accueillir ces personnages légendaires, néfastes ou bienfaisants, dieux ressuscités d'une religion fabuleuse : il s'agit des « époques nues/ Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues », ou des « natives grandeurs » décrites dans le poème *J'aime le souvenir*⁸⁰.

Cette catégorie de Npr, ainsi éternisée et dés-historisée au moyen de la figure périphrastique, se voit chargée de nouvelles significations qui se développent au cours du poème, grâce aux figures de l'allégorie et de l'antonomase : bien conscient de la force évocatrice de l'imaginaire ancien, le poète incline volontiers vers celui-ci et choisit de faire figurer les Npr mythologiques bien plus fréquemment que tous les autres, créant ainsi un réseau onomastique fortement structuré, fondé sur différents effets d'intertextualité et de réécriture⁸¹.

80. *J'aime le souvenir*, *O.C.*, I, p. 11-12, v. 1-2, 16.

81. Pour l'approfondissement de la question, le volume de référence demeure celui de P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, *Op. cit.*

2. L'art et les noms propres

Après cette première catégorie, nous prenons en compte un deuxième regroupement de Npr, concernant les références explicites aux noms d'artistes, de peintres, de sculpteurs, d'écrivains et de musiciens cités dans les *Fleurs du Mal* : on s'aperçoit que, le plus souvent, il s'agit d'artistes appartenant au panorama français, contemporains de Charles Baudelaire (21 occurrences) et, très souvent, de peintres et de sculpteurs (comme par exemple Eugène Delacroix et Ernest Christophe). Les poètes contemporains figurent dans les dédicaces de certains poèmes (tels que Théophile Gautier et Victor Hugo), tandis que ceux qui appartiennent au XVI^e siècle, comme Joachim Du Bellay et Pierre de Ronsard, apparaissent dans leur rôle d'artistes ; en revanche, aucun poète du XVII^e ou du XVIII^e siècle n'est mentionné dans les *Fleurs du Mal*. Une analyse de ces noms dans le contexte des poèmes, exception faite pour les dédicaces, montre à l'évidence qu'ils sont moins nommés pour situer les poèmes dans un encadrement historique et culturel que pour idéaliser les artistes et les hisser au niveau des figures mythiques de la première catégorie, en vertu de leur faculté créatrice, le "divin opium" : un exemple emblématique en est donné par *Les Phares*, le poème de l'*ekphrasis* et de la périphrase, entendue dans le sens plus large de tentative d'approcher et de définir le contenu essentiel de l'idéal artistique représenté par ces figures

extraordinaires. En effet, chacun de ces Npr est suivi d'un essai définitionnel qui laisse transparaître, sous une lumière le plus souvent religieuse, le sublime artistique : Goya, par exemple, est ainsi défini comme un « cauchemar, plein de choses inconnues »⁸² ou Léonard de Vinci comme un « miroir profond et sombre »⁸³.

La stratégie reformulative ainsi adoptée ne se contente pas d'enrichir le texte poétique d'une gamme de Npr célèbres à titre d'ornements, mais elle les traite comme des signes porteurs d'une valeur cachée : elle propose des équivalences mythologiques, plastiques ou musicales, insérant, dans l'espace circonscrit du poème, des analogies d'idéal et de sublime artistique qui accroissent la vertu significative de l'écriture.

3. La littérature et les noms propres

Comme on le sait, il existe des personnages archétypaux qui circulent dans le panorama littéraire, à l'aide desquels l'écriture poétique projette, avec sérieux ou ironie, un univers imaginaire dans le langage. Si l'on en parcourt les différentes occurrences à l'intérieur du recueil⁸⁴, on s'aperçoit que les Npr appartenant aux personnages littéraires, évoqués par Charles Baudelaire, tournent essentiellement autour de quatre productions artistiques :

82. *Les Phares, O.C., I*, p. 13, v. 25.

83. *Ibid.*

84. Voir l'Annexe n. 3, tableau 5.

Lady Macbeth, Hamlet, Faust et Don Juan ; en particulier, deux des huit occurrences recensées se réfèrent à la tragédie de *Faust* et quatre sur huit ont trait à la comédie du Libertin. Le Don Juan, archétype du séducteur irrévérencieux et blasphémateur, se sépare, dans l'exploitation qu'en fait Charles Baudelaire, de la tradition qui va de Tirso de Molina à Mozart, en passant par Molière : l'archétype, épris du changement dans la linéarité du temps, devient le héros d'un Absolu qui se dérobe à sa quête, exactement comme le fait Faust, le symbole du pacte diabolique. Ce dernier fera l'objet de la section suivante, concernant « Les noms propres des personnages littéraires », que nous avons choisi de dédier à l'approfondissement de la question, car les deux Npr sont traités par le poète comme des contenants, porteurs d'une histoire maintes fois narrée par la tradition, à remplir d'un Sens nouveau. C'est, à travers un processus de nomination et de dénomination⁸⁵ de ces deux Npr que Charles Baudelaire donne la forme périphrastique à sa quête individuelle de l'Absolu.

85. Michel Deguy a traité la question des « noms propres historiques hérités » et il les a définis comme des « espèces de pseudonymisation du périphrasable » : « Hérodiade ? qu'est-ce que c'est ? C'est un nom propre, on croit savoir ce que c'est historiquement. Mais c'est le nom propre en tant que nomination. Pessoa dirait un hétéronyme de quelque chose qui est à nommer et que le poème, à coups de périphrases, autour de ce pseudohétéronyme primitif - Hérodiade - cherche à dire », M. DEGUY, « Mallarmé. Prose, Phrase et Périphrase. Entretien avec Michel Deguy », *La Licorne*, 45, 1998, p. 17.

4. La religion chrétienne et les noms propres

La démarche de cette analyse nous conduit à prendre enfin en compte les références onomastiques tirées de la source biblique, que Charles Baudelaire insère dans le « livre atroce » où il a mis « toute [sa] religion (travestie) »⁸⁶. Dès le premier poème du recueil, *Au Lecteur*, l'écrivain fait pressentir la présence de la source sacrée à travers le Npr de "Satan Trismégiste" ; cette tendance se poursuit dans l'ensemble de l'œuvre⁸⁷ : en effet, le poète exploite, d'une manière diffuse, des Npr tirés de l'inventaire biblique, appartenant aux Écritures vétéro-testamentaires (Ève, Moïse, Abel, Caïn) et néo-testamentaires (Marie ou la Madone, Jésus/Christ, Lazare, le Juif errant, Judas, saint Pierre, saint Antoine)⁸⁸. Tout cela est bien connu : en revanche, c'est l'emploi qu'en fait le poète qui attire notre attention. Comme l'écrit Victor Hugo dans son *William Shakespeare*, « de même que toute la mer est sel, toute la Bible est poésie »⁸⁹, ce qui signifie que la

86. *Lettre à Narcisse Ancelle, 18 février 1866, Corr. II*, p. 610.

87. Voir l'Annexe n. 3, tableaux 6, 7, 8, 9.

88. Exception faite pour les noms de Dieu, de Satan et de Marie qui seront traités à part, les autres Npr d'emprunt biblique fonctionnent dans les différents poèmes comme des sources qualitativement expressives pour forger des procédés rhétoriques : en effet, Judas, Moïse ou David sont moins des figures bibliques que la forme concrétisée en signe linguistique de phénomènes psychologiques et émotifs. Ces Npr n'ont donc qu'une valeur rhétorique : au lieu d'évoquer la signifiante liée à l'acte de baptême (dans ces cas voulue par Dieu même), ils agissent comme des réceptacles du Sens que le poète leur impose, exactement comme des Nc ; la *Bible* apparaît comme l'hypotexte privilégié par Charles Baudelaire qui en soumet l'imaginaire connu et partagé au fonctionnement de ses fleurs de rhétorique, au point que le Lazare biblique devient, et à bon droit, l'image concrétisée « d'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral », *Le Flacon, O.C., I*, p. 48, v. 20.

89. V. HUGO, *William Shakespeare*, Bruxelles, Lacroix Éd., 1869, p. 269.

source sacrée ne fournit pas seulement des matériaux onomastiques, mais aussi et surtout la manière poétique de les employer. Comme l'a remarqué Gonzague de Reynold, Charles Baudelaire insère « dans les stances françaises, une adaptation à la vie moderne, à la vie intérieure du poète, de la poésie biblique »⁹⁰. Au fur et à mesure que le poète interroge les noms et les images bibliques, les paraphrases deviennent des créations poétiques et les Npr se transforment en périphrases⁹¹. Selon cette perspective, les Npr qui apparaissent comme les moins aisés à interroger sont ceux qui, dans la *Bible* aussi, subissent un traitement périphrastique : ceux de Marie (ou la Madone), de Dieu et de Satan, qui, dans l'univers des *Fleurs du Mal*, jouent un rôle central dans la représentation de la dialectique entre le *spleen* et l'Idéal.

90. G. de REYNOLD, *Charles Baudelaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 214.

91. Prenant en considération les données offertes par les tableaux 6, 7, 8, 9 de l'Annexe n. 3, nous avons constaté que, sur un résultat total de 95 occurrences de Npr appartenant à la sphère du sacré, 40 constituent le *corpus* "Satan/Dieu". Celui-ci représente le regroupement le plus étendu à l'intérieur de la catégorie, mais la valeur de ce résultat est relative : en général, la référence au moyen du Npr est moins exploitée que la référence figurée et, plus spécifiquement, le nombre des occurrences ne couvre pas l'importance de la dichotomie entre le Bien et le Mal dans le recueil ; si nous décomptons les 16 occurrences des *Litanies* - dans lesquelles la répétition du Npr est requise par le refrain de la prière liturgique - il ne nous en reste que 24. Nous en déduisons aisément que toutes les autres références aux figures métaphysiques dans les *Fleurs du Mal* sont mises en œuvre par une activité de nomination figurée, dans laquelle la périphrase joue un rôle prééminent : c'est que la tentative de renfermer le divin dans une production humaine se révèle elle-même de nature périphrastique, voire détournée ; elle consiste dans un "discours autour", comme la sacralité du sujet le requiert généralement. De plus, chez Charles Baudelaire, il s'agit d'un questionnement ouvert moins sur la religion que sur la métaphysique de l'Art.

Comme nous l'avons remarqué précédemment à propos du nom "Dieu", ils ne sont en effet que des Nc qui acquièrent la valeur de Npr dans le contexte d'emploi où ils trouvent une valeur sémantique spécifique : c'est d'un Nc qu'il est question dans le recueil baudelairien, c'est *du* "satan", et non *de* "Satan" (figure personnifiée du mal) que traite le poète, trahissant une réalité négative qui ne renvoie à aucun particulier. Il apparaît comme le Nc du mal qui est sans visage, ou pour mieux dire, qui en revêt de multiples. D'ailleurs, dans le glossaire final de la *Bible Tob*⁹², on lit que "satan" est un Nc d'origine hébraïque désignant l'accusateur auprès d'un tribunal ; à la suite du Judaïsme, le *Nouveau Testament* l'a repris comme un Npr personnifiant les forces du mal, devenant à la fois l'adversaire des hommes et de Dieu lui-même. Suivant la stratégie onomastique de la *Bible*, Charles Baudelaire traite les deux Nc de "dieu" et de "satan" comme des allusions à l'opposition éthique (la "double postulation") soutenant sa métaphysique ; ensuite, il les développe en tant que Npr, les "remplissant" d'un contenu sémantique nouveau offert par le contexte d'emploi. Ce "travestissement linguistique" de la sphère religieuse devient la stratégie rhétorique par excellence de la section des *Fleurs du Mal* qui a pour titre *La Révolte*, sur laquelle nous focaliserons notre attention, en particulier sur le poème

92. *La Bible Tob. Traduction œcuménique avec introductions, notes essentielles, glossaire*, Paris, Cerf Bibli'O, 2010.

emblématique des *Litanies de Satan*.

Le même procédé concerne le Nc de "madone"⁹³ et le Npr de "Marie", témoins de la stratégie de perversion religieuse toujours en relation, chez Charles Baudelaire, avec la sphère érotique. La sacralité que les Écritures néo-testamentaires confèrent au nom de Marie est renversée et soumise à l'acte de nomination de l'amour charnel : le Npr de la femme aimée par le poète (dans le cas spécifique du poème *À une Madone*, il s'agit de Marie Daubrun) n'est jamais explicité⁹⁴ dans le recueil, mais il est, paradoxalement, caché sous le nom de la Mère du Christ. Cette sacralité est atteinte plusieurs fois à travers la mise en équivalence déconcertante avec le substantif "maîtresse" (« Madone, ma maîtresse »), ou dans la qualification fournie par l'épithète "mortel", qui bouleverse toute la hiérarchie des valeurs éthiques (« Ô mortelle Madone ») : ce sera le sujet développé dans la

93. Il s'agit de l'appellatif de respect donné aux femmes, composé de "mia" (ma) et "donna" (dame), attesté en 1801 comme synonyme de "femme" suivant le *Trésor de la langue française*.

94. Dans le recueil, aucune des trois principales maîtresses de Charles Baudelaire, Marie Daubrun, Jeanne Duval et la Présidente, n'est explicitement désignée par un Npr ; pourtant, les allusions à ces figures sont tellement fréquentes qu'elles sont devenues l'objet de maintes études. Laissant de côté une pudeur courtoise et pétrarquiste, qui ne convient pas à notre poète, il nous semble que la technique choisie, celle de la nomination allusive ou figurée, se montre cohérente avec l'ensemble de la poétique exhibée par les *Fleurs du Mal*. En effet, ce qui est digne d'être l'objet de la poésie, ce sont les sensations, les correspondances, les images conçues, éprouvées et finalement traduites par l'imagination artistique : la matière poétique consiste dans l'individuel ré-exprimé universellement. La séduisante "Passante", la "Dame créole" est moins Mme Autard de Bragard que la sensation d'Infini qu'elle a fait affleurer dans le poète, le poussant à la création : le Npr de cette femme n'est que la périphrase du plaisir, charnel et spirituel, de la découverte de l'Inconnu ; elle n'est qu'une « Dame créole aux charmes ignorés », capable de faire « germer mille sonnets dans le coeur des poètes », *À une dame créole*, *O.C.*, I, p. 62, v. 4, p. 63, v. 13.

section de notre travail concernant "Les noms propres et l'éros sacré".

Dans son étude sur *La Seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon assimile le renvoi intertextuel (d'un mot, d'un nom, d'une phrase, d'un extrait) à un signe et l'analyse, en conséquence, en essayant de découvrir quel effet il produit sur l'énonciation : pour l'approfondir, il distingue, entre les différentes typologies de dynamiques intertextuelles, la sur-scription de la sous-scription⁹⁵. En prenant en compte la distinction ainsi envisagée, l'interprétation des références bibliques contenues dans l'onomas-tique des *Fleurs du Mal* sera du domaine de la sur-scription ("un discours sur"), plutôt que d'un simple acte de sous-scription ("allégeance à")⁹⁶.

Le discours autour des Npr, qui revient dans le texte biblique, représente un modèle formel sur la base duquel l'artiste peut imposer un nouvel horizon de croyance et de ritualisation, qui est celui de sa poésie. L'onomas-tique sacrée, détournée et pervertie poétiquement, devient l'une des sources primaires de l'activité périphrastique des *Fleurs du Mal* au point qu'elle fusionne avec la vision subjective de l'artiste, dans laquelle, par exemple, la grandeur effrayante du temps prend la périphrase substitutive du nom de Dieu, devenant « fils et père de lui-même ». L'épaisseur sémantique de ce réseau de références propres et implicites apparaît moins comme une source

95. A. COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 161.

96. Pour l'approfondissement de la question, nous renvoyons à M. WATTHEE-DELMOTTE, « L'intertextualité biblique chez Baudelaire et Verlaine. Le contretypage du "grand code" », *Les Lettres romanes*, 63, 1-2, 2009, p. 53-65.

pour mettre à jour les enjeux théologiques du poète que comme une tentative de prendre conscience de la force du Verbe ainsi recréé, qui aspire à exprimer l'Indicible :

Des poètes » - écrit Charles Baudelaire en *Préface* - s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche étant plus difficile, d'extraire la beauté du mal.⁹⁷

Que le mal trouve son origine de l'ambivalence éthique ou de la désillusion sentimentale, la poésie baudelairienne interroge le texte biblique comme la source qui, la première, a essayé d'offrir une forme "poétique" au mal⁹⁸. Sur la base du questionnement qu'elle ouvre, le poète poursuit sa recherche personnelle en se demandant si le "mal" est un mot allégorique ou conceptuel, s'il doit porter ou non la majuscule, si l'on peut le "baptiser" à nouveau en l'appelant "*spleen*" ou "Satan", s'il peut enfin être désigné par la beauté des "fleurs", les poèmes et les figures de la rhétorique.

97. *Projets de Préface, I, O.C., I*, p. 181.

98. Comme l'a écrit Astolphe de Custine, « [...] si l'on exclut de la littérature la peinture du vice, il faut renoncer non seulement à l'art, mais à la religion et commencer par saisir la Bible pour en ôter la moitié des chapitres », *Lettre de A. de Custine à B. d'Aurevilly, 25 août 1857*, in C. PICHOS (éd.), *Lettres à Baudelaire, Op. cit.*, p. 48.

4.5 Les noms propres des personnages littéraires

Nous voudrions développer ici une réflexion sur la valeur de la périphrase employée pour reformuler les Npr de personnages littéraires évoqués dans le recueil baudelairien, en essayant de mettre en valeur les exigences poétiques qui imposent une telle reformulation langagière. Dans la totalité des *Fleurs du Mal*, il est possible de repérer seulement huit références explicites, au moyen d'un Npr, à des figures de la littérature moderne, tandis que, dans les autres cas, le poète semble préférer la stratégie de la référence figurée, en recourant à des expressions circonlocutives qui cachent l'identité de ces figures : nous songeons, par exemple, à la Lady Macbeth décrite dans l'*Idéal*, « âme puissante au crime », « Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans »⁹⁹. Dans ce poème, Charles Baudelaire reformule le Npr de l'héroïne, donnant à voir, en même temps, l'allusion à la dramaturgie classique (celle du *Prométhée enchaîné*, des *Perses*, des *Suppliantes* ou de l'*Orestie*), à la tragédie individuelle du personnage et à la création de la dimension scénique du drame, celle de l'Angleterre shakespearienne et de l'Écosse de la pièce théâtrale : il s'ensuit que le Npr de Lady Macbeth apparaît comme la "description définie" de l'atmosphère des œuvres d'Eschyle, ce tragédien

99. *L'Idéal*, O.C., I, p. 22, v. 10-11.

retenu comme le plus cruel parmi tous les Grecs. Comme en témoignent ces périphrases, ce qui est remarquable, c'est l'intention poétique qui caractérise le rapport entre les différentes stratégies de détour et le Npr du même personnage : la fonction expressive que l'artiste confère à la référence figurée devient évidente si l'on prend en considération les renvois aux personnages du *Faust* goethien (ou pour mieux dire à la traduction nervalienne de celui-ci) et du *Don Juan* de Molière. Pourquoi Charles Baudelaire concentre-t-il ses efforts expressifs sur les images de *Faust* et de *Don Juan* ?

Ce n'est pas fortuitement que les deux personnages émergent à l'intérieur de la gamme des choix : Faust et Don Juan sont intimement liés, comme le montre d'une manière évidente la scène d'ouverture de la pièce théâtrale *La Fin de Don Juan*, où Charles Baudelaire renvoie à la scène nocturne du *Premier Faust* nervalien¹⁰⁰. La mise en parallèle de différents personnages, dans un échange des rôles, est une tendance déjà diffuse en pleine ferveur romantique, lorsqu'on rapproche, très souvent, diverses figures mythiques (celles de Faust, de don Juan, de Prométhée, du Juif errant, de Hamlet ou des héros byroniens comme Manfred). Certains auteurs développent plusieurs de ces figures au cours de leur production : Goethe, par exemple, est l'auteur d'un fragment intitulé *Prométhée* (1773-1774), et Nicolas Lenau a

100. « Le Drame s'ouvre comme le *Faust* de Goethe », *La Fin de Don Juan*, O.C., I, p. 628. En réalité, Charles Baudelaire fait référence à la scène d'ouverture de la première partie du *Premier Faust* de Gérard de Nerval. Cf. J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, G. de Nerval (trad.), Paris, Garnier, 1962, p. 42.

composé, outre son *Faust*, un *Don Juan* et deux poèmes d'environ deux cents vers consacrés au Juif errant. Dans son œuvre, Charles Baudelaire rapproche Faust et Don Juan pour des raisons herméneutiques, cohérentes avec sa poétique : les personnages sont tous deux les images de la recherche sans fin de l'Absolu, dont les *Fleurs du Mal* s'érigent en manifeste. L'expérience artistique n'est pour Charles Baudelaire que la manifestation de la soif insatiable de ce qui est au-delà, recherché à tout prix, survolant l'Enfer comme une chauve-souris ou s'élevant dans le Ciel comme un ange.

4.5.1 Le nom de Don Juan dans les *Fleurs du Mal*

Nous commencerons notre analyse par le quinzième poème des *Fleurs du Mal*, *Don Juan aux Enfers*, dans lequel Charles Baudelaire exploite plusieurs potentialités du fonctionnement de la périphrase : le poète, en effet, se démarque du mythe littéraire grâce au trope qui, comme l'affirme Antoine Compagnon, la figure circonlocutive « ouvre la littérature sur le monde »¹⁰¹. Tout d'abord, il faut comprendre de quel mythe littéraire Charles Baudelaire se nourrit pour réaliser son poème. Pendant la première moitié du XIX^e siècle, plusieurs versions du mythe de Don Juan¹⁰² rivalisent d'originalité : en 1831, Alfred de Musset donne *Namouna*, tandis qu'en 1832

101. A. COMPAGNON, « Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui. Sur la périphrase et l'encyclopédie », *Le temps de la réflexion*, 10, 1989, p. 77.

102. Voir à ce propos les deux oeuvres de référence, J. ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1978 ; A. PREISS, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Bordas, 1985.

Théophile Gautier publie *Albertus*, puis, en 1838, la *Comédie de la Mort* ; en 1834, Prosper Mérimée fait paraître les *Armes du Purgatoire* et, finalement, en 1836 Alexandre Dumas réalise *Don Juan de Manara ou la Chute d'un Ange*. Le mythe est évidemment en plein essor à cette période et particulièrement après l'interprétation innovatrice de Hoffmann, le maître du Romantisme allemand, en 1813 : dans cette œuvre, l'écrivain se détache de toute la tradition qui l'a précédé, en filtrant le personnage classique à travers une sensibilité nouvelle, le traduisant dans l'image de l'individu en lutte contre la finitude humaine, en révolte même contre Dieu. En revanche, il n'y a rien d'étonnant à l'accueil, dans l'Érèbe classique, du libertin que Dieu a précipité dans les feux de la Géhenne : il s'agit d'une tradition déjà instaurée par Virgile, Dante et Michel-Ange, qui avaient placé le Styx, la barque funèbre et Charon dans les vestibules de l'Enfer.

Pour sa part, Charles Baudelaire suit ces modèles et publie, en 1846, une interprétation du mythe¹⁰³, laquelle montre, déjà par son titre originel, *L'Impénitent*, qu'il a mis en vedette la version allemande. En effet, comme nous le lisons dans les *Maximes consolantes sur l'amour*, l'écrivain ressent

103. Six mois avant la publication du poème, Charles Baudelaire offre une interprétation du mythe et de ses différentes réalisations à l'époque dans les *Maximes consolantes sur l'amour*, publiées dans le *Corsaire-Satan*. « Bien qu'il faille être de son siècle, gardez-vous bien de singer l'illustre don Juan qui ne fut d'abord, selon Molière, qu'un rude coquin, bien stylé et affilié à l'amour, au crime et aux arguties ; puis est devenu, grâce à Alfred de Musset et Théophile Gautier, un flâneur artistique, courant après la perfection à travers les mauvais lieux, et finalement n'est plus qu'un vieux dandy éreinté de tous ses voyages, et le plus sot du monde auprès d'une honnête femme bien éprise de son mari », *Maximes consolantes sur l'amour*, *O.C.*, I, p. 551.

l'exigence d'approfondir la dimension métaphysique de l'œuvre (il veut sonder les profondeurs de la subjectivité individuelle), qui a été négligée par Molière au profit d'un développement plus riche de l'intrigue¹⁰⁴. Il souligne les limites évidentes qui transparaissent de la version offerte par Théophile Gautier et Alfred de Musset et les condense dans la définition éloquente de Don Juan comme d'un "flâneur artistique"¹⁰⁵. En effet, les œuvres des deux artistes présentent, sans manquer d'ironie, le personnage mythique comme l'emblème du cliché romantique¹⁰⁶. Dans la *Comédie de la Mort*, Théophile Gautier le décrit comme l'un des trois grands rebelles à la condition humaine, avec Faust et Napoléon, se dressant toujours contre la banalité des clichés : il en offre une image grotesque, en pleine vieillesse, désormais victime de la dérision. En revanche, Alfred de Musset s'approche de plus près de la quête de l'infini du héros d'Hoffmann, mais son personnage demeure toujours victime de la séduction charnelle qui fait de lui, à la fin de sa vie, un objet d'ironie : il apparaît en effet lamentable, laid et défait. Le ton sarcastique de Charles Baudelaire décrivant, dans ses *Maximes*, les différentes versions du mythe dans le panorama français du XIX^e siècle, nous fait déduire aisément la distance qu'il prend par rapport à son milieu. En revanche, il déclare son affinité avec l'interprétation offerte par Hoffmann, pour qui Don Juan est un ambitieux chercheur d'Infini, tel le protagoniste

104. Tout cela est dû aux principes de l'esthétique classique, dans laquelle l'auteur laisse libre son public de juger personnellement (parfois dirigé par la figure du "raisonneur") et permet à chaque spectateur d'interpréter la pièce comme il la sent.

105. Dans les notes sur le texte, Claude Pichois souligne que l'adjectif "artistique" est, à l'époque, un néologisme, qui peut s'appliquer aux objets et aux idées, mais que Baudelaire exploite en le référant à un personnage. Voir *O.C.*, I, p. 1412.

106. Théophile Gautier a défini le Don Juan comme « un des clichés banals des romantiques ». Voir T. GAUTIER, *Les Jeunes-France*, in *Œuvres complètes*, VII, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 17-18, 117, 185.

du *Châtiment de l'orgueil* ou les voyageurs du poème conclusif des *Fleurs du Mal*. Le *Don Juan* de l'écrivain allemand incarne, en effet, l'idéal romantique véritable (où "romantique" indique le désir d'Infini), celui dont Charles Baudelaire donne la définition dans le *Salon de 1846* :

Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.¹⁰⁷

Charles Baudelaire retrouve cette aspiration artistique à partir « d'une analyse de la peinture d'Eugène Delacroix et aussi d'une conversation avec celui-ci »¹⁰⁸, comme Claude Pichois l'explique dans les notes au poème. Ce n'est pas par hasard que le poète encadre la figure emblématique de cet idéal dans la magie picturale de ses tableaux : en effet, on peut trouver les sources d'inspiration du poème baudelairien dans les toiles *Naufrage de Don Juan* et *La Barque du Dante*, exposées au Salon de 1841, comme dans la lithographie du même titre, *Don Juan aux Enfers*, de Simon de Guérin. L'élément pictural participe à la réalisation de l'effet poétique dans la mesure où il fait partie de la stratégie narrative choisie : le poète partage avec le peintre l'interprétation du mythe d'un point de vue esthétique et la restitue dans le poème qui, exactement comme le tableau, fixe un instant

107. *Qu'est-ce que le Romantisme ?*, *Salon de 1846*, O.C., II, p. 451.

108. O.C., II, p. 1296.

rapide de la vie du personnage. Cette puissance évocatrice d'un moment privilégié apte à dévoiler toute la complexité d'une existence se révèle dans le poème à travers le langage : plus précisément, elle est filtrée par une périphrase qui encadre l'espace de l'action et fonctionne comme une ellipse narrative de tout ce qui a précédé le début du poème : « Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine »¹⁰⁹. Le choix s'avère excellent car il conserve, d'un côté, la richesse de la signification du mythe et, de l'autre, permet une cohérence parfaite avec les principes de la concision réclamés par l'effet poétique. Nous ne connaissons rien de la vie antécédente du libertin, mais nous savons que sa soif insatiable de briser les limites l'a conduit vers "l'onde souterraine", l'Erèbe classique, l'au-delà. Tout "ce qui est au-delà" constitue ce que Charles Baudelaire recherche sans cesse à travers la poésie : il s'agit de l'Inconnu. Dans un vers seulement, tout au début du développement du texte, le poète nous décrit le héros à la fin de sa vie, se projetant vers la damnation à cause de son impénitence, encadré dans un gouffre infernal qui montre, comme un palimpseste, la tradition mythologique et dantesque qu'il semble appeler à témoin. Nous y retrouvons le mouvement emblématique de la catabase, "la descente aux enfers", la périphrase traditionnelle de la scène de la barque infernale, "l'onde souterraine", liée à la référence, dans le vers suivant (« lorsqu'il eut donné son

109. *Don Juan aux Enfers*, O.C., I, p. 19, v. 1.

obole à Charon »)¹¹⁰, au rite funéraire ancien selon lequel on devait payer une obole à Charon pour traverser le Styx et ne pas être condamné à errer sur les berges du fleuve durant cent ans. « L'onde souterraine » ne représente pas la seule circonlocution spatiale qui apparaît dans le poème : tout le scénario de la tragédie est décrit périphrastiquement, tel le ciel, "le noir firmament"¹¹¹, ou le Styx, "le flot noir"¹¹². L'image que suscite l'Enfer est exactement celle que nous verrons être la représentation typique du gouffre baudelairien, dans le chapitre concernant ce sujet. Dans ce cas spécifique, la description offerte rappelle celle qui apparaît dans la lithographie de Simon de Guérin, où nous retrouvons le thème de la barque funéraire, la figure du Commandeur et la représentation du cortège des femmes et du Don Juan drapé dans son manteau. Nous lisons une tentative d'explication de cette « œuvre d'une singulière valeur poétique », dans *L'Artiste* de 1841 :

Au milieu d'un crépuscule sinistre, à peine éclairé par de rougeâtres reflets, sur un fleuve à l'eau froide et terne, glisse silencieusement une barque funéraire. [...] Tout est lugubre, funéraire, dramatique.¹¹³

110. *Ibid.*, v. 2.

111. *Ibid.*, v. 4.

112. *Ibid.*, v. 18.

113. Le critique ne manque pas d'en souligner la valeur : « Nous n'avons que des éloges à donner à cette étude qui, mûrie encore par la réflexion et exécutée dans un bon sentiment, pourrait devenir un très remarquable tableau ». Voir *L'Artiste*, II^e série, t. VIII, 22^e livraison, p. 343.

Au moyen de la figure périphrastique, Charles Baudelaire résume le passé du personnage et annonce son destin, l'encadre dans le drame du monde, de la même manière que la figure était employée dans les tragédies classiques¹¹⁴. Cette typologie de la périphrase, qui fonctionne comme une description définie de la dimension métaphysique de l'enfer, s'entrelace au tissu rhétorique, créant l'image d'un espace qui ne paraît plus seulement vraisemblable, mais réel. L'écrivain n'énumère pas les détails spatiaux, n'accumule pas les effets descriptifs : la périphrase lui suffit pour "donner l'image", pour "faire voir" - exactement comme Leo Spitzer l'a remarqué chez Jean Racine¹¹⁵ - pour filtrer l'image spatiale à travers sa subjectivité. L'immensité de cet espace est restituée par deux mots seulement, un substantif et son épithète, qui contiennent à la fois le lieu commun et l'infini de la quête métaphysique. Le but du choix rhétorique n'est pas de décrire, mais de rendre présent et de condenser le drame du héros, avec une efficacité telle qu'elle embrasse jusqu'aux aspects épiques, cosmiques et encyclopédiques : l'Enfer périphrastique devient ainsi le scénario du drame individuel (celui du libertin comme celui, burlesque, de Clergeon) et la dimension métaphysique est restituée en image vraisemblable à partir du réel connu et de la condensation de tout un savoir culturel.

114. A. COMPAGNON, « Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui. Sur la périphrase et l'encyclopédie », *Le temps de la réflexion, Op. cit.*, p. 81.

115. L. SPITZER, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 170.

À côté de son fonctionnement agencé pour donner forme à l'encadrement spatial, c'est dans la représentation du drame du personnage que la périphrase montre, encore plus profondément, sa valeur. Le Npr du héros n'apparaît nulle part dans le poème, sinon dans le titre, dans lequel les Enfers sont également désignés par le terme spécifique : en revanche, il est reformulé dans une série de figures qui, d'une part, évitent la répétition (inacceptable dans les cinq quatrains) et d'autre part, élargissent la portée dramatique du mythe et fournissent aux lecteurs les informations fondamentales de la narration. À l'instar des *Phantasiestücken in Callots Manier* de Hoffmann, c'est par rapport aux autres individus que le Don Juan baudelairien apparaît à travers le drame qu'il provoque : dans l'image du personnage vu par les yeux de Don Louis, il est appelé « le fils audacieux qui railla son front blanc »¹¹⁶, tandis que par rapport à sa femme Elvire, il devient « l'époux perfide [et] qui fut son amant »¹¹⁷. À la différence de l'étiquette fixe du Npr, la périphrase fonctionne ainsi comme une description définie du personnage : procédé discursif, elle requiert une compétence littéraire de la part du lecteur, qui participe à la compréhension des fonctions que le personnage recouvre sur la scène, par rapport à ses victimes. La figure

116. *Don Juan aux Enfers, O.C., I*, p. 20, v. 12.

117. *Ibid.*, v. 14.

caractérise ainsi en même temps le héros et les autres caractères, « groupés dans une attitude désolée, funèbre escorte d'un funèbre convoi »¹¹⁸ : c'est à travers les yeux des participants au cortège que nous voyons apparaître la position baudelairienne par rapport au mythe et à sa tradition. Exception faite pour Sganarelle, dont le rôle demeure comique, Charles Baudelaire plaide en faveur des personnages secondaires : le pauvre mendiant de Molière, qui ne pouvait même pas trouver un bon argument pour protester contre la raillerie de Don Juan, est doué, dans le poème, de la fierté d'Antisthène, le fondateur de l'école cynique. En revanche, Don Louis est présenté dans le rôle d'un vieux père aimable et honnête : l'écrivain ne cède pas aux épithètes faciles dans sa description, visant à suggérer la compassion, mais le décrit dans le geste de désespoir d'un père trahi. Le même procédé est employé pour décrire le héros par rapport au père, grâce à la périphrase qui résume sa conduite (« le fils audacieux qui railla son front blanc »). Rien ne diffère des stratégies précédentes en ce qui concerne la figure de la chaste Elvire : Don Juan devient, sous son regard, un époux perfide, nous faisant découvrir l'intrigue passée de leur relation. Finalement, Don Juan lui-même se révèle comme « le calme héros » : il s'agit d'une périphrase dont la clé interprétative peut être retrouvée dans le contexte du poème, dans la vision du mythe que Charles Baudelaire a voulu nous offrir. Le Don

118. *L'Artiste*, II^e série, t. VIII, 22^e livraison, p. 343.

Juan décrit dans les *Fleurs du Mal* est un impénitent promis à l'Enfer : son attitude "calme", c'est-à-dire hautaine et indifférente devant la damnation certaine, constitue son héroïsme. Tout cela fait que Don Juan est mieux défini par une périphrase que par un nom propre, l'étiquette préfixée et déjà exploitée qui contient les différentes interprétations données par la tradition (par exemple, le "flâneur artistique" de Théophile Gautier et Alfred de Musset). Comme Hoffmann l'avait déjà fait, Charles Baudelaire crée son héros à travers l'expressivité du langage et il nous le présente dans une tension dérivant des relations antagonistes entre lui et les autres : il apparaît comme l'homme moderne insouciant de la hiérarchie éthique traditionnelle, dont le drame existentiel est suggéré à travers une manipulation langagière, à travers l'œuvre poétique.

Ce fonctionnement de la figure périphrastique apparaît très proche de celui que beaucoup de critiques ont reconnu dans le style de Jean Racine¹¹⁹, qui a véritablement approfondi la portée de l'emploi du trope : en effet, l'écrivain classique l'a exploité comme instrument langagier pour élargir le cadre formel spatio-temporel de ses tragédies et pour sonder la profon-

119. Entre les différentes études dédiées à la valeur de la figure périphrastique dans le style racinien, nous choisissons de citer l'article de R. A. SAYCE, « Racine's Style : Periphrasis and Direct Statement », in W. G. MOORE, G. RUDLER (éd.), *The French Mind : Studies in Honour of Gustave Rudler*, Oxford, Clarendon Press, 1952, p. 70-89. À côté des ouvrages concernant l'emploi de la circonlocution dans l'écriture racinienne, nous soulignons l'analyse très précise offerte par Anne-Marie Prévost sur l'importance du trope dans le style de Marguerite Yourcenar. Voir A.-M. PREVOST, *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002.

deur de ses personnages. La dimension épique et cosmique des tragédies raciniennes semble s'attacher au système des figures de rhétorique et subvertir, par conséquent, les restrictions requises par l'esthétique du Classicisme. Comme nous l'indique Richard Sayce, Jean Racine parvient, grâce à la périphrase, à excéder le cadre restreint de la représentation, jusqu'à englober toute l'étendue géographique et mythologique¹²⁰. L'univers entier est contenu dans l'espace scénique apparemment étroit de *Phèdre*, comme nous le lisons dans les paroles de Thérémène :

J'ai couru les deux mers que sépare Corinthe ;
J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords
Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts ;
J'ai visité l'Elide, et laissant le Ténare,
Passé jusqu'à la mer qui vit tomber Icare.¹²¹

Dans son article concernant la valeur de la figure périphrastique, Antoine Compagnon explique en détail que les périphrases qui apparaissent dans le style racinien peuvent être interprétées comme des descriptions définies, exactement comme nous l'avons remarqué à propos du *Don Juan aux Enfers* : à travers ces figures, le poète peint l'espace réel et l'espace fictionnel, c'est-à-dire celui dont il n'a pas de connaissance directe, mais

120. R. A. SAYCE, « Racine's Style : Periphrasis and Direct Statement », in W. G. MOORE, G. RUDLER (éd.), *The French Mind : Studies in Honour of Gustave Rudler*, *Op. cit.*, p. 70-89.

121. J. RACINE, *Phèdre*, Genova, Cideb, 1994 acte I, scène I, p. 9-10

qu'il arrive à décrire au moyen du langage. Le même fonctionnement est évident pour la représentation des personnages : nous le retrouvons, par exemple, dans le célèbre vers périphrastique de *Phèdre*, qui définit la protagoniste comme « la fille de Minos et de Pasiphaé », que Théophile Gautier identifiait comme le plus beau vers de l'écrivain et Henru Brémond comme l'emblème de la poésie pure. À ce propos, Antoine Compagnon écrit :

[...] c'est tout le monde de Phèdre dans une périphrase : la généalogie de l'héroïne y est impliquée, l'aube et la lumière, le juge et la coupable. [...] Non seulement la périphrase ouvre le drame au monde, mais elle annonce le destin du personnage.¹²²

Ce vers célèbre de la tragédie racinienne fonctionne exactement comme les périphrases du *Don Juan* baudelairien : il résume l'intrigue de la pièce tragique qui n'est rien d'autre qu'un drame de famille, comme celui du *Faust* n'est que la représentation d'une recherche insatiable du mystère de l'au-delà.

122. A. COMPAGNON, « Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui. Sur la périphrase et l'encyclopédie », *Le temps de la réflexion, Op. cit.*, p. 81, 85-86. Le critique souligne que cette périphrase possède la forme de la description et de la définition éclairante d'un dictionnaire ; en effet, le modèle de cette figure périphrastique est exactement celui de la définition offerte par l'*Encyclopédie (ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot-D'Alembert), dans laquelle Phèdre est décrite comme la « fille de Minos et de Pasiphaé, demi-sœur du Minotaure. Seconde épouse de Thésée, après la mort d'Antiope, elle lui donna deux fils, Acamas et Démophon. Sa passion coupable pour Hippolyte, son beau-fils, a été le thème de plusieurs tragédies ».

4.5.2 Le nom de Faust dans les *Fleurs du Mal*

À côté de la référence au nom de Don Juan, les rappels de la noire figure du héros goethien¹²³ représentent un cas intéressant de la manipulation du Npr d'un personnage littéraire à travers l'emploi de la périphrase. Dans les poèmes des *Fleurs du Mal*, Faust apparaît sous une forme double : sous une forme explicite, à l'intérieur du poème *XXVI* (v. 3) avec pour fonction de décrire figurativement "celle qui n'est jamais *satiata*" ; sous une forme plus ambiguë et bien plus fascinante, dans le *Sonnet d'automne*, ajouté à l'édition de 1861. Dans ce dernier poème, nous rencontrons le Npr d'une femme, Marguerite, dont l'appartenance à la légende faustienne¹²⁴ apparaît à travers les références co-textuelles et contextuelles, et spécifiquement, à travers un réseau de figures périphrastiques qui font apparaître en filigrane leur source.

Avant d'aborder l'analyse de ces deux poèmes, il importe de mettre en lumière la signification, dans l'œuvre baudelairienne, du personnage faustien,

123. Faust a accompagné Goethe, pendant soixante ans, de 1769, alors qu'il était étudiant, jusqu'en 1832, la veille de sa mort. Cette longue période du développement de l'œuvre est scandée par quatre étapes : l'*Urfaust* de 1755, le *Fragment* de 1790, la parution du *Premier Faust* et celle du *Second Faust* en 1832.

124. L'identification référentielle de la Marguerite du *Sonnet d'automne* est débattue par les critiques. En effet, on a souvent associé ce Npr à une certaine Marguerite Bellegarde, citée par Charles Baudelaire dans un carnet intime. Voir *O.C.*, I, p. 761, 945. C'est seulement à partir de 1942 que, grâce à l'édition Crépet-Blin, on a commencé à relever la référence intertextuelle à la légende faustienne, confirmée aussi, à notre avis, par des dynamiques co-textuelles. En effet, le référent biographique ne semble posséder aucune incidence sur les dynamiques textuelles d'établissement du sens du poème.

qui trouve son origine dans la prégnance décisive qu'il possède en général sur la culture française. Depuis la traduction, en 1598, de l' *Histoire prodigieuse du Docteur Faust* par Victor Palma Cayet, protestant converti au catholicisme juste avant la publication de l'œuvre, sa figure incarne l'image privilégiée de la recherche ambitieuse de l'infini. Grâce à l'orgueil irrévrencieux, grâce au *Streben*, le mouvement romantique y a vu le miroir de son Idéal. En effet, l'époque du Romantisme constitue l'âge d'or du *Faust* de Goethe, à travers les traductions, la critique littéraire et philosophique, les retombées et les influences directes ou indirectes sur la littérature européenne. Mme de Staël, présentant un résumé du *Premier Faust* dans son *Allemagne*, a mis en lumière le pouvoir de *Faust* de faire

[...] réfléchir sur tout et sur quelque chose de plus que tout [en étant] [...] une puissance de sorcellerie, une poésie du mauvais principe, un enivrement du mal, un égarement de la pensée qui font frissonner.¹²⁵

Une traduction par Saint-Aulaire¹²⁶ du *Faust* goethien, infidèle parce qu'incomplète, paraît en 1823 ; une autre suit, la même année, par Albert Stapfer¹²⁷, bien plus exacte mais peu lisible. Après ces deux premières

125. M.me de STAËL, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, 1968, v. I, p. 344.

126. Dans ses *Observations* sur le *Faust*, Gérard de Nerval juge très sévèrement la traduction de Saint-Aulaire. En effet, il écrit que « M. Saint-Aulaire avat trop négligé, pour ses avantages, la fidélité qu'un traducteur doit à l'original ; on peut même lui reprocher les suppressions nombreuses qu'il s'est permis d'y faire ; car il vaut mieux, je crois, s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles que de mutiler un chef-d'œuvre », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, *Op. cit.*, p. 2. Il s'agit de la version de 1840.

127. C'est toujours Gérard de Nerval, dans ses *Observations* qui donne son avis sur l'œuvre : « M. Stapfer a fait le contraire : tout ce qui avait un sens a été traduit, et même ce qui n'en avait pas, ou ne nous paraissait pas en avoir. Cette méthode lui a

œuvres, en pleine passion de fantastique et de romanesque, Gérard de Nerval propose sa version de la tragédie, aspirant à faire surgir l'impatience des limites, la pulsion vers l'Infini et l'impossible du personnage, qui l'avaient si profondément fasciné : sa traduction en 1827 (revue en 1835, 1840 et 1850)¹²⁸ pose les bases de l'interprétation du personnage, dont Charles Baudelaire se nourrit pour en formuler sa vision personnelle¹²⁹. Faust est élu au rang de lutteur par excellence, à la recherche d'une réponse divine dans un au-delà infernal ou céleste¹³⁰. À l'intérieur de ses *Observations* sur la tragédie, le poète des *Chimères* réfléchit sur la dichotomie de la condition humaine que Charles Baudelaire nomme, successivement, en termes de "spleen" et d' "Idéal". La version nervalienne du mythe insiste, en effet, sur

mérité de grands éloges, et c'est aussi celle que j'ai tenté de suivre, parce qu'elle n'exige que beaucoup de patience, et entraîne moins de responsabilité », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, *Op. cit.*, p. 2.

128. La traduction nervalienne a eu un succès immédiat et durable. Le poète des *Chimères* est devenu tout de suite célèbre comme germaniste éminent et comme traducteur de chefs-d'œuvre : longtemps, dans le domaine français, on n'a lu que la version de *Faust* rédigée par Gérard de Nerval.

129. Nous nous référons au *Premier Faust* et non pas au *second Faust*, au fondement bien plus philosophique. En effet, Charles Baudelaire, se faisant l'écho de la position nervalienne, affirme dans le *Prométhée délivré par Louis Ménard* : « Ne confondez jamais les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination ; ceux-là sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs. Le premier Faust est magnifique, le second mauvais » (*O.C.*, II, p. 11). Pour sa part, Gérard de Nerval a écrit : « Nous devons regretter que la seconde partie de Faust n'ait pas toute la valeur d'exécution de la première, et que l'auteur ait trop tardé à compléter une pensée qui fut le rêve de toute sa vie. En effet, l'inspiration du second Faust, plus haute encore peut-être que celle du premier, n'a pas toujours rencontré une forme aussi arrêtée et aussi heureuse, et bien que cet ouvrage se recommande plus encore à l'examen philosophique, on peut penser que la popularité lui manquera toujours », G. de NERVAL, *Introduction* à J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, *Op. cit.*, p. 9.

130. Cf. G. de NERVAL, *Introduction* à J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, *Op. cit.*, p. 9.

l'opposition entre les deux pôles qui animent l'individu : le pôle du désir, de la connaissance, d'une vie totale, de la recherche de sens, de plénitude, d'élévation ; un désir confronté à la limite, à volonté de maîtrise et au refus d'être affecté par l' "autre", ce qui signifierait la fin de toute maîtrise¹³¹. C'est face à cette limite que surgit le second pôle, celui du mal : le héros accepte la transgression pour satisfaire ses questions les plus profondes, quelles qu'en soient les conséquences pour lui-même et pour autrui :

Quelle âme généreuse n'a éprouvé quelque chose de cet état de l'esprit humain, qui aspire sans cesse à des révélations divines, qui tend, pour ainsi dire, toute la longueur de sa chaîne, jusqu'au moment où la froide réalité vient désenchanter l'audace de ses illusions et de ses espérances, et comme la voix de l'*Esprit*, le rejeter dans son monde de poussière ?

Cette ardeur de la science et de l'immortalité, Faust la possède au plus haut degré ; elle l'élève souvent à la hauteur d'un dieu, ou de l'idée que nous nous en formons, et cependant tout en lui est naturel et supportable, car, s'il a toute la grandeur et toute la force de l'humanité, il en a aussi toute la faiblesse ; en demandant à l'enfer des secours que le ciel lui refusait, sa première pensée fut sans doute le bonheur de ses semblables, et la science universelle, il espérait à force de bienfaits sanctifier les trésors du démon, et à force de science, obtenir de Dieu l'absolution de son audace.¹³²

131. C'est pour cette raison que Faust signe un pacte, qui est le travestissement de l'alliance biblique. Dans les Écritures vétéro-testamentaires, l'alliance repose sur une donation originaire (de l'être, de la terre, de la Torah, de la descendance) qui manifeste une relation asymétrique de réciprocité. Cette alliance trouve son origine dans une élection qui surprend et suspend l'individu dans sa volonté. Sur l'alliance biblique, nulle maîtrise n'est possible, alors que le pacte est rédigé de sa propre main par Faust, avec son propre sang, en pleine possession de sa pensée et de son jugement. Il montre sa volonté de refuser d'être soi à partir d'un autre, mais son désir de le devenir par la violence de son *Streben*.

132. G. de NERVAL, *Introduction à J. W. GOETHE, Faust et le second Faust, Op. cit.*, p. 4-5.

À la traduction nervalienne succèdent des œuvres qui ont trouvé la voie du langage pictural, musical et théâtral, parmi lesquelles on peut citer les illustrations d'Eugène Delacroix pour la traduction française de Frédéric-Albert Stapfer (en 1828) et la représentation, au Théâtre-Lyrique de Paris, du *Faust* de Charles Gounod (en mars 1859), avec un grand succès populaire¹³³. À cette époque, le panorama européen s'ouvre en général au *Faust*, moins avec des créations originales qu'avec des adaptations, mettant en scène des personnages ressemblant au héros. Au cours du Romantisme français on a vu se multiplier des traductions ou des textes montrant des traces du thème¹³⁴ : en 1833, Edgar Quinet avec son épopée *Ahasvérus*, en 1825 Honoré de Balzac avec *Melmoth*, en 1838 Théophile Gautier avec sa *Comédie de la mort* ou en 1839 George Sand avec *Les Sept cordes de la lyre*.

133. La pièce a eu un succès remarquable sur les scènes théâtrales parisiennes de l'époque. Nerval, à ce propos, exagère en affirmant que « Faust va être représenté incessamment sur tous les théâtres de Paris », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, *Op. cit.*, p. 1. Malgré cet enthousiasme excessif, la pièce a commencé à être fréquemment jouée au début du siècle. En 1827, déjà un *Faust*, drame lyrique en trois actes, par Emmanuel Théaulon et dont la musique était arrangée par M. Béancourt, a été donné au Théâtre des Nouveautés. La pièce était très librement inspirée de l'œuvre de Goethe et tenait « à la fois de la comédie, du drame et de l'opéra ». L. H. LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris. Les Nouveautés*, Paris, Darangon, 1907, p. 36. Au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 29 octobre 1829, un *Faust* par Antony Bertrand, drame en trois actes imité de Goethe, a été représenté avec l'arrangement musical de Giacomo Puccini. Malgré son peu de mérite littéraire, la pièce a eu un certain succès grâce à Frédérick Lemaître dans le rôle de Méphistophélès et à Marie Dorval dans celui de Marguerite. Finalement, toujours en 1829, paraît en librairie *Faust ou les premières amours d'un métaphysicien romantique*, pièce théâtrale de Goethe, arrangée pour la scène française par Albert Roussel en quatre actes en prose. L'œuvre qui en résulte se montre bien différente de l'originale, étant donné que l'auteur a modernisé excessivement le personnage faustien et humanisé le personnage diabolique.

134. Ces traces intertextuelles n'attestent pas toujours une filiation directe, car les reminiscences goethiennes étaient souvent associées confusément à celles de Byron et de Hoffmann.

Dans ce climat de ferveur, Charles Baudelaire choisit d'offrir des différentes contributions du mythe, qui témoignent de la familiarité du poète avec la légende¹³⁵. Entre 1852 et 1853, le poète se voue au projet théâtral de la *Fin de Don Juan*, à la suite de la demande du directeur de l'Opéra qui voulait « un livret d'un genre nouveau pour être mis en musique par un nouveau musicien en réputation »¹³⁶. En 1857, il y fait référence dans le poème *Sed non Satiata* ; ensuite, dans le *Salon de 1859*, il choisit de décrire deux dessins de François Chiffard, *Faust au combat* et *Faust au sabbat* et en novembre 1859, il fait paraître la première version du *Sonnet d'automne* ; finalement, dans la deuxième section d'*Un mangeur d'opium*, parue en 1860 dans la *Revue contemporaine*, il offre une description du personnage mystérieux de Marguerite. Ces différentes interventions sur la question nous fournissent la base de l'explication du fonctionnement énigmatique du Npr de Faust dans les *Fleurs du Mal*.

L'attention portée à la question nous permet, premièrement, de découvrir d'importantes relations intertextuelles entre les poèmes baudelairiens et la version de l'œuvre offerte par Gérard de Nerval ; deuxièmement, elle nous conduit à relever de profondes dynamiques co-textuelles, qui garantissent l'unité entre les textes et le recueil, entre *Sed non satiata* et les textes

135. À ce propos, nous nous permettons de renvoyer à M. VERNA, « Baudelaire e Faust. Storia di una (falsa) incompienza », *Humanitas*, 62, 2007, p. 969-988 ; E. BALMAS, *Immagini di Faust nel Romanticismo francese*, Fasano, Schena, 1989.

136. Notes à *La Fin de Don Juan*, O.C., I, p. 1460.

apportés par l'édition de 1861, ce qui confirme la présence d'une architecture secrète dans la création baudelairienne. La remarque s'impose sur les conséquences des différentes formes de références linguistiques aux personnages littéraires, entre Npr et stratégie du détour, qui conduisent à relever le rapport de certaines variations éditoriales avec la co-textualité¹³⁷ : cela signifie que les descriptions définies, ou bien les périphrases référées aux personnages de l'œuvre, permettent de suivre le développement du mythe à travers le recueil et de remarquer comment Charles Baudelaire adapte les variations structurales, imposées par le procès, à sa volonté de donner une forme poétique à l'idéal esthétique qu'il cache derrière le Npr de Faust dans les *Fleurs du Mal*. Le personnage, qui est moins une figure individualisée que le porteur d'une hiérarchie de valeurs, se répand dans l'ensemble, exactement comme l'Idéal qui en est l'une des deux structures thématiques fondamentales.

137. Le rapport entre les variations éditoriales et les dynamiques co-textuelles a été étudié par Claude Pichois et Henk Nuiten qui ont relevé que la réécriture du deuxième tercet du quatrième sonnet d'*Un Fantôme* (ajouté dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1861), est à interpréter comme la nécessité ressentie par le poète d'introduire plus harmoniquement la pièce suivante, *Je te donne ces vers*, de l'édition de 1857. Voir *O.C.*, I, p. 903-904 ; H. NUITEN, *Les Variantes des Fleurs du Mal et des Épaves de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de génétique stylistique*, Amsterdam, APA, 1979, p. 240-241. En ce qui concerne le rapport du *Sonnet d'automne* avec l'ensemble du recueil, nous nous permettons de renvoyer à J.- M. ADAM, U. HEIDEMANN, « Entre recueil et intertextes : le poème. Autour de l'insertion de *Sonnet d'automne* dans les *Fleurs du Mal* de 1861 », *Semen*, 24, 2007, (en ligne) [<http://semen.revues.org/6593>]. Nous partageons l'avis des deux critiques lorsqu'ils relèvent que « en considérant les variations auctoriales et éditoriales des textes comme une composante diachronique de la textualité inséparable des synchronies co-textuelles des états successifs des recueils, il s'agit de sortir le texte de sa clôture structurale et d'atteindre un aspect important de sa discursivité ».

Pour le montrer, il faut commencer, tout d'abord, par le poème de l'édition de 1857, *Sed non satiata*¹³⁸, dans lequel Charles Baudelaire évoque le Npr de Faust. Le poète y décrit la femme aimée sans jamais l'évoquer explicitement, mais en bâtissant une structure définissante, fondée sur les procédés rhétoriques, d'où émerge une figure féminine retenue comme la source de la souffrance spleenétique et, en même temps, la voie de la délivrance. La femme n'est pas caractérisée en tant que personne réelle, mais plutôt en tant que divinité, incarnation diabolique ou personnage fictif, ce qui lui permet de préserver son charme mystérieux. En effet, elle est décrite à travers des structures syntaxiques autonomes mais sémantiquement rattachées par la suite des vers, telles que la périphrase comparative « bizarre déité, brune comme les nuits », « sorcière au flanc d'ébène » au quatrième vers, ou encore les métaphores : « le Faust de la Savane » et « Mégère libertine », respectivement aux vers trois et douze, ces deux dernières s'appuyant sur une évocation des Npr. La première périphrase, au-delà de la déification de la figure féminine, capte l'attention du lecteur grâce à la présence de l'adjectif "bizarre", si fortement évocateur dans le style baudelairien : ici le choix de l'antéposition au substantif crée une sorte de périphrase définissant

138. Pour l'analyse du poème *Sed non satiata*, nous faisons particulièrement référence à l'étude offerte par A. PIZZORUSSO, « Deux commentaires : *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne* et *Sed non satiata* », in J. S. PATTY, C. PICHOIS (éd.), *Études baudelairiennes III*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1973, p. 241-263.

le personnage¹³⁹. Il ne s'agit pas d'une simple technique de caractérisation de la figure, mais d'une tentative d'en offrir une définition subjectivement ressentie, exactement comme il le fait à propos de Marguerite dans le *Sonnet d'automne* : « Ô pâle marguerite! [...] / Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ».

Le caractère d'unicité du sujet est renfermé moins dans l'étiquette du Npr, que dans l'apport qualitatif offert par le sémantisme de l'épithète, qui vise à renforcer l'interprétation du substantif : le choix lexical renvoie à l'idée de Beau (« Le Beau est toujours bizarre »)¹⁴⁰, à la jouissance de l'élévation spirituelle, qui se relie au substantif qui suit. Nous en déduisons qu'il s'agit d'une femme qui représente l'incarnation de la double postulation, de la co-présence du *spleen* et de l'Idéal, approchée poétiquement par le poète à travers un langage du détour.

Ces considérations se montrent essentielles à la lumière des liaisons contextuelles que le poème *Sed non satiata* met en œuvre. En effet, ce n'est pas par hasard que la femme décrite dans le texte, évoquant le mythe faustien, inspire l'image d'une créature "innommable" et "immortelle", comme Mar-

139. Voir à ce propos H. NØLKE, *Le Regard du locuteur 2*, Paris, Kiné, 2001, p. 165-233.

140. « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. », *Exposition universelle de 1855, O.C., II*, p. 578.

guerite, que Charles Baudelaire compare explicitement à la figure d'Ann de De Quincey :

[Ann] revêtue de cette grâce innommable, de cette grâce de la faiblesse et de la bonté, que Goethe savait répandre sur toutes les femmes de son cerveau, et qui a fait de sa petite Marguerite aux mains rouges une créature immortelle.¹⁴¹

Comme il s'agit d'une figure innommable et immortelle, le poète ressent la nécessité de s'approcher d'elle au moyen d'une poésie périphrastique. La description de l'héroïne goethienne, offerte dans le *Mangeur d'opium*, permet ainsi de mieux comprendre la nature de Marguerite, la femme à laquelle Charles Baudelaire dédie son *Sonnet d'automne*, un poème dont les deux seules rimes qui le structurent font résonner l'opposition entre le "-mal" et le "- (r)ite" : en effet, par opposition aux soixante sonnets à cinq ou sept rimes que compte le recueil, l'écrivain réduit le système métrique du *Sonnet d'automne* à deux rimes seulement, l'une féminine et l'autre masculine. Il serait superficiel d'interpréter ce choix comme une marque de simplicité injustifiée¹⁴² : en effet, cette combinatoire souligne la monotonie automnale de l'atmosphère du poème (il s'agit d'un sonnet "d'automne")

141. *Un mangeur d'opium*, II, O.C., I, p. 456.

142. Nous sommes bien consciente de la valeur conférée par Charles Baudelaire au système de la métrique, comme il le remarque par exemple dans le *Projet de Préface* : « [...] le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise ; de l'adaptation du style au sujet », O.C., I, p. 182.

et ajoute, à l'évocation phonétique, l'opposition entre la dimension spirituelle et la dimension infernale. Dans ce sonnet, Charles Baudelaire insère des traits formels typiques de la poésie amoureuse pétrarquiste (la forme du sonnet, la synecdoque des yeux, la métaphore florale), pour les renverser radicalement, en dévoilant progressivement une nouvelle nature de la femme, identifiée avec le Npr de Marguerite dans le *Mangeur d'opium*. La référence intertextuelle à la tragédie de *Faust* nous semble confirmée par l'ensemble du poème, dans lequel nous voyons transparaître, en filigrane, Faust lui-même, grâce à deux périphrases qui font allusion aux flammes éternelles, à la nature secrète et légendaire du révolté : il s'agit de « son secret infernal » et de « sa noire légende avec la flamme écrite »¹⁴³. Les deux expressions apparaissent parfaitement cohérentes avec l'identité du personnage, mais nous ne pouvons pas négliger le fait qu'elles font aussi allusion à la sensibilité de l'artiste, d'autant plus que le poète a défini son Idéal teinté de rouge (« mon rouge Idéal »), tel que les flammes, et de noir (« grande Nuit, fille de Michel-Ange »)¹⁴⁴, ainsi que le veut la légende. En cohérence avec la finalité de sa poésie, qui ne veut rien expliquer mais seulement offrir l'intuition du fonctionnement de la faculté de l'Imagination, Charles Baudelaire laisse apparaître magiquement la figure du héros, avec la complexité d'un

143. *Sonnet d'automne*, *O.C.*, I, p. 65, v. 5, 7.

144. *L'Idéal*, *O.C.*, I, p. 22, v. 8, 12.

système éthique dont il se fait la "description définie". Similairement au Npr de Faust, le nom de Marguerite apparaît au fil des rimes, dans la forme d'une énigme, un jeu de mots à déchiffrer par le lecteur. Comme l'explique Marisa Verna,

[...] c'est dans une stratification du Sens que se profile la clé de la rime équivoque "marguerite/Marguerite", laquelle scelle un parcours de descente sombre et désespérée dans le secret du cœur, une tentative de gagner, au moins pour un instant, l'apaisement du tourment de l'âme.¹⁴⁵

4.5.2.1 À propos du nom de Faust et de l'intertextualité

En ce qui concerne la catégorie grammaticale en question, l'intertextualité peut se comprendre comme une simple mention ou une reprise d'un ou plusieurs Npr à visée communicative et informative, à travers laquelle le signe engage un processus de continuité ou de rupture entre textes antérieurs et postérieurs, entre textes relevant du même genre ou de genres différents, ou à l'intérieur d'un même système discursif, un recueil. En suivant l'approche de la logique, qui identifie au niveau sémantique le Npr aux descriptions définies, on peut relever des stratégies d'intertextualité aussi dans la reprise de ces dernières à travers les textes : si la récurrence d'un Npr

145. M. VERNA, « Baudelaire e Faust. Storia di una (falsa) incompienza », *Humanitas*, *Op. cit.*, p. 985. Nous traduisons.

est définie comme un procédé d'évocation intertextuelle, la récurrence des descriptions définies (voire des périphrases) le sera également. Suivant ces présupposés, il est intéressant de découvrir que le jeu d'évocations, qui nous a conduit de *Sed non satiata* au *Sonnet d'automne*, se manifeste aussi dans les deux autres poèmes de l'édition de 1861, *Le Revenant* et *Tristesses de la lune*, qui se situent immédiatement avant et après le sonnet : de plus, leur collocation dans le recueil n'est pas laissée au hasard, mais elle témoigne d'une volonté poétique précise¹⁴⁶ de les lier au texte célèbre qui suit, *Les Chats*, et parfois au poème qui lui succède, *Les Hiboux*. Pour mieux l'expliquer, nous choisissons de montrer en parallèle les renvois intertextuels entre ces poèmes : ainsi enchaînés, les textes contribuent à offrir l'image du mystère de la femme et à montrer la fascination que celui-ci exerce sur l'âme du chercheur d'Inconnu, au moyen d'un langage énigmatique et évocateur.

146. Cf. *Lettre à Alfred de Vigny, 16 décembre 1861, Corr., II*, p. 196 : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. *Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi* ». Nous soulignons.

Entre les quatre poèmes, *Sed non satiata*, *Le Revenant*, *Sonnet d'automne* et *Tristesses de la lune*, nous avons relevé essentiellement sept réseaux isotopiques¹⁴⁷ :

A) LES RÉFÉRENCES À :

1. Satan
2. Faust
3. Marguerite

B) LA REPRISE DES THÈMES :

4. de la froideur et/ou de la mort
5. de la catégorie esthétique du bizarre
6. du chromatisme du noir

Ces isotopies relient les textes dans un cadre sémantique unitaire, à travers lequel nous déduisons la valeur spirituelle attribuée par Charles Baudelaire à la légende faustienne. Il s'ensuit que le poète prédilige l'exploitation des stratégies langagières du détour à l'emploi du Npr, afin de suggérer le mystère énigmatique de Faust : en effet, de la mise en parallèle de ces champs thématiques émerge la récurrence de neuf structures périphrastiques, indiquées par le sigle "P".

147. Pour la définition, nous faisons référence à J.-M. VIPREY, « Structure non-séquentielle des textes », *Langages*, 163, 2006, p. 71-85.

1. *Sed non satiata*

SATAN :

« œuvre de quelque obi »¹⁴⁸

(v. 3);

« sorcière au flanc d'ébène » (v. 4) : **P**;

« ô démon sans pitié » (v. 10);

« le Styx » (v. 11);

« l'enfer de ton lit » (v. 14);

BIZARRE :

« bizarre déité » (v. 1) : **P**;

FAUST :

« le Faust de la Savane »¹⁴⁹

(v. 3);

148. Le mot, qui ne figure pas dans le Littré, fait allusion à l'exotisme d'un sorcier diabolique. Les commentateurs signalent l'emploi du substantif chez Pétrus Borel et Théophile Gautier. Plutôt que ce dernier, Pétrus Borel l'emploie dans un conte, au titre *Three Fingered Jack*, désignant à la fois la magie, le magicien et les mixtures magiques. Voir *O.C.*, I, p. 884-885, A. PIZZORUSSO, « Deux commentaires : *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne* et *Sed non satiata* », in J. S. PATTY, C. PICHOS (éd.), *Etudes baudelairiennes III, Op. cit.*, p. 247.

149. Le Npr structure ici une image métaphorique de la femme : le nom de "Faust" fait allusion à sa nature de magicienne infernale, tandis que le complément circonstanciel d'origine suggère l'idée de l'appartenance à un monde lointain, étranger et surtout à découvrir.

MARGUERITE :

« bizarre déité »¹⁵⁰

(v.1) ;

CHROMATISME DU NOIR :

« brune comme les nuits » (v.1) ;

« sorcière au flanc d'ébène » (v. 4) ;

« enfant des noirs minuits » (v. 4) ;

« ces deux grands yeux noirs » (v. 9) ;

2. *Le Revenant*

SATAN :

« les anges à l'œil fauve » (v.1) : **P** ;

« des caresses de serpent » (v. 7) ;

FROIDEUR (MORT) :

« des baisers froids comme la lune » (v. 6) ;

« où jusqu'au soir il fera froid » (v. 11) ;

FAUST :

« Je reviendrai dans ton alcôve/ Et vers toi glisserai sans bruit/

Avec les ombres de la nuit » (v. 2-4) ;

CHROMATISME DU NOIR :

« avec les ombres de la nuit » (v. 4) ;

« et je te donnerai, ma brune » (v. 5) ;

150. On pourrait se demander pourquoi Charles Baudelaire préfère le substantif "déité" au plus commun "déesse" : parfois, c'est pour lui conférer l'identité d'une créature encore plus irréelle, un Idéal à vénérer. Marguerite est moins une individualité littéraire qu'un Idéal à rechercher.

LUNE :

« et je te donnerai, ma brune/ Des baisers froids comme la lune »

(v. 5-6);

3. Sonnet d'automne

SATAN :

« son secret infernal » (v. 5) : **P**;

FROIDEUR (MORT) :

« ô ma si froide Marguerite » (v. 14);

BIZARRE :

« bizarre amant » (v. 2) : **P**;

FAUST :

« Ne veut pas montrer son secret infernal »¹⁵¹ (v. 5) : **P**;

« Sa noire légende avec la flamme écrite »¹⁵² (v. 7) : **P**;

MARGUERITE :

« Ils me disent tes yeux »¹⁵³

(v. 1);

« Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite? »¹⁵⁴

(v. 2);

151. Il s'agit d'une référence intertextuelle au pacte de Faust avec Méphistophèles.

152. Cf. *supra*

153. Il s'agit d'une reformulation paraphrastique des mots proférés par le Faust nervalien dans la scène du jardin : « Un regard de toi, une seule parole m'en dit plus que toute la sagesse du monde », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust, Op. cit.*, p. 127.

154. Nous interprétons ces vers comme une reformulation paraphrastique des mots proférés par Marguerite dans la scène du jardin : « Un homme comme celui-ci pense tout et sait tout. J'ai honte devant lui, et je dis oui à toutes ses paroles. Je ne suis qu'une pauvre enfant ignorante, et je ne comprends pas ce qu'il peut trouver en moi », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust, Op. cit.*, p. 134. Il s'agit de la scène "Une petite cabane du jardin" de la deuxième partie.

« L'Amour dans sa guérite »¹⁵⁵

(v. 9);

« L'Amour [...] ténébreux, embusqué, bande son arc fatal »¹⁵⁶

(v. 9-10);

« Crime, horreur et folie! »¹⁵⁷

(v. 12);

« Ô pâle marguerite! [...]

Ô ma si blanche, ô ma

si froide Marguerite »¹⁵⁸ (v. 12-14);

CHROMATISME DU NOIR :

« sa noire légende » (v. 7);

« Amour (...) ténébreux » (v. 9-10);

LUNE :

« Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite »¹⁵⁹

(v. 6) : **P**;

« Ô pâle marguerite! [...]/ Ô ma si blanche, ô ma si froide

Marguerite » (v. 12-14);

155. Il s'agit d'une référence intertextuelle à la scène de la petite cabane de la deuxième partie du *Faust* : « « Une petite cabane du jardin. Marguerite y saute, se blottit derrière la porte », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, traduction de G. de Nerval, *Op. cit.*, p. 133.

156. Ces vers sont à considérer comme une allusion au destin de Marguerite, condamnée comme amoureuse funeste et comme meurtrière de sa mère et de son enfant.

157. On peut retenir ces vers comme une allusion à Marguerite qui, après avoir tué sa mère par les somnifères utilisés pour permettre à Faust de la rejoindre et après avoir noyé l'enfant fruit de cette liaison, est condamnée à terminer sa vie en prison, en proie à la folie : « J'ai tué ma mère! Mon enfant, je l'ai noyé », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, *Op. cit.*, p. 183. Il se réfère au "Cachot" de la deuxième partie. Cf. l'image qu'en offre Charles Baudelaire dans cette périphrase contenue dans le *Mangeur d'opium*, « l'immortelle créature aux mains rouges », *Un Mangeur d'opium*, II, O.C., I, p. 456.

158. On remarque ici l'emploi direct du Npr et de sa commutation en Nc, placés en position de fin de vers.

159. Il s'agit d'une périphrase à double référent, la lune et Marguerite, qui témoigne la fusion des deux éléments, objets et figures au même temps.

4. Tristesses de la lune

MARGUERITE :

« la lune rêve [...] ainsi qu'une beauté » (v. 1-2) ;

« Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons » (v. 6) ;

CHROMATISME DU NOIR :

« dans son cœur loin des yeux du soleil » (v.14) ;

LUNE :

« la lune rêve [...] ainsi qu'une beauté » (v. 1-2) ;

« cette larme pâle » (v. 12)

À travers ces sept réseaux isotopiques, nous voyons apparaître en filigrane la légende faustienne : l'histoire de celui qui a déserté le chemin de la science orthodoxe et a vendu son âme au Diable (voir les allusions au pacte satanique), en échange du savoir et de la jouissance, fruits éternellement convoités depuis le pommier d'Ève ; l'histoire de l'alchimiste, nécromant et thaumaturge (voir les allusions à la magie satanique), qui revient de l'Enfer et, selon les termes de Laurent Tailhade, « dérobe à la nuit stygienne le fantôme adoré d'Hélène-Sélène, hypnotase humaine de la lune » (voir le thème de la lune) ; l'histoire de celui qui vénère son contraire, la pudique Marguerite ; l'histoire d'un amant qui séduit l'aimée dans un jardin (voir le jeu lexical entre "Marguerite" comme Npr et "marguerite" comme Nc, la fleur) et qui, à partir de ce moment, la subjugue et la condamne à un

destin néfaste de meurtrière et de victime (voir la signification de la sensation du "froid" dans la tragédie). Nous voyons apparaître aussi la figure, pâle et mystérieuse comme la lune, de Marguerite, entourée par un décor théâtral qui évoque des sortilèges de magie noire : le charme poétique nous offre l'image d'une femme "bizarre", comme l'est son amant. Ici, l'adjectif est à interpréter dans son sens vieilli de "ce qui irrite, qui provoque" : en effet, dans le *Sonnet d'automne*, le « bizarre amant » est décrit comme celui qui a un « cœur que tout irrite », et le "tout" est renforcé par le vers exclamatif qui ferme le quatrain, « Je hais la passion et l'esprit me fait mal ! »¹⁶⁰. L'épithète "bizarre" implique des nuances esthétiques très significatives chez Charles Baudelaire, lequel, inspiré par Edgar Allan Poe, déclare dans l'*Exposition universelle de 1855* : « *Le Beau est toujours bizarre* ». Cette beauté est à entendre comme une singularité, « non voulue, inconsciente » et qui « le fait être particulièrement le Beau »¹⁶¹, comme le sont les figures sublimes de Marguerite et de Faust. À partir des indices fournis, nous découvrons que Marguerite, pour l'imagination du poète, représente une femme aux pouvoirs magiques, froide comme une meurtrière et comme un cadavre¹⁶², pâle comme ce dernier et comme le regard fasci-

160. *Sonnet d'automne*, O.C., I, p. 65, v. 2-3, 8.

161. *Exposition universelle de 1855*, O.C., II, p. 578.

162. Goethe écrit dans la scène où Marguerite évoque la mort de sa mère, « Es fasst mich kalt bei'm Schopfe », J. W. GOETHE, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil Urfaust*, München, Beck, 1977, p. 144. Gérard de Nerval le traduit ainsi, donnant de l'emphase à la thématique : « Le froid me saisit jusqu'à la nuque », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, p. 185. En effet, le thème du "froid" apparaît directement lié au crime et à l'assassin (dans ce cas, à la mort de la mère de Marguerite, croyant revoir le corps immobile) et apparaît régulièrement dans les scènes les plus tragiques et sanglantes de la pièce. En revanche, chez Charles Baudelaire, la froideur coïncide avec une atmosphère de maléfice et de mort, mais qui est en même temps un signal de mystère. Les deux éléments qui entourent la figure de Marguerite se fondent aussi dans l'image de la femme adorée « à l'égal de la voûte nocturne » : « Je m'avance à l'attaque, et je

nant de la lune, au visage blanc comme une perle, synonyme de perfection. Les éléments que l'imagination poétique attribue à Marguerite (qui, parce qu'elle est belle, est bizarre et artificielle) sont ceux qui constituent le double paradigme de la femme baudelairienne : l'une, la femme de l'exotisme à la peau sombre, satinée et parfumée comme les fleurs indigènes¹⁶³, c'est la Vénus noire, l'image charnelle du voyage, de l'Inconnu ; l'autre, la femme de la blancheur idéale, imprégnée de surnaturel, est la femme des poèmes spirituels, c'est un Ange, une Muse, une Madone. Ces deux visages de la femme gardent le mystère de la réalité souveraine de la Beauté, laquelle possède, comme attributs essentiels, la pureté, la froideur stérile du métal ou du diamant. L'idéal esthétique tend, chez Charles Baudelaire, à se cristalliser en un être sculptural, aux formes dures, impassible comme l'azur mallarméen, énigmatique au point que l'on ne peut discerner si son origine est céleste ou satanique. Les créations artificielles de cette beauté intemporelle et transcendante, celles que le poète crée grâce à sa faculté imaginative, apparaissent, en effet, comme graves, énigmatiques, inaccessibles ainsi

grimpe aux assauts/ Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux/ Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!/ Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle! », *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, O.C., I, p. 27, v. 7-10. D'après Judd David Hubert, la froideur macabre de ces derniers vers « se rapporte également au cadavre, à l'attitude de la femme et au parti pris du poète de contempler sa maîtresse avec détachement afin d'en faire une oeuvre d'art », J. D. HUBERT, *L'Esthétique des « Fleurs du Mal » : essai sur l'ambiguïté poétique*, Op. cit., p. 191. À notre avis, la prégnance sémantique de ces vers est bien plus profonde : nous partageons l'avis d'Arnaldo Pizzorusso, selon lequel, dans le poème, on trouve « l'image de la femme obscurément préférée, implacable par son refus, cruelle par son ironie, par la froideur qui découle de sa nature énigmatique et inaccessible. Mais cette nature est pour le poète (et rien que pour lui) le principe et la source même de la beauté », A. PIZZORUSSO, « Deux commentaires : *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne* et *Sed non satiata* », in J. S. PATTY, C. PICHOS (éd.), *Etudes baudelairiennes III*, Op. cit., p. 245.

163. « Du haut en bas, avec grand soin/ Sa peau délicate est frottée/ D'huile odorante et de benjoin/ - Des fleurs se pâment dans un coin », *Bien loin d'ici*, O.C., I, p. 145, v. 11-14.

que l'idéal même : c'est exactement ce qui constitue l'imaginaire autour de Marguerite, une fusion de ces deux visages féminins. Elle est blanche, pâle, bizarre et inconnaissable, mais aussi mystérieuse, magique, obscure comme l'abîme dans lequel l'amant se plonge pour l'approcher. En lisant les poèmes que l'écrivain lui a dédiés, nous découvrons que Marguerite est aussi brune comme les nuits de son amour, obscure comme le mystère qui l'enveloppe. Charles Baudelaire, mettant l'accent sur le brun et le noir, crée un réseau de rappels chromatiques : il les transforme en teintes suggestives et évocatrices, dynamiques plutôt que statiques comme on entend d'habitude le noir, voire l'absence de la couleur. De plus, le poète n'oublie jamais de comparer cette femme avec la lune jusqu'à les assimiler : elles sont toutes deux, en même temps, l'objet et la figure de la création poétique. En effet, dans le cinquième et le sixième vers du *Revenant*, le poète établit directement le lien entre la couleur brune (référée à Marguerite) et la lune :

Et je te donnerai ma brune
Des baisers froids comme la lune

Dans le poème suivant, *Tristesses de la lune*, nous lisons le renversement de la comparaison, « la lune rêve [...] ainsi qu'une beauté » : ici, le comparé devient le comparant, substituant l'expression particulière "ma brune" avec le plus universel "une beauté", procédé justifié par le fait que les deux éléments, Marguerite ("ma brune") et la lune ("la brune"), n'en font qu'un. Comme Charles Baudelaire le met d'ailleurs en évidence dans le *Salon de*

1859, à propos de deux dessins de François Chiffard, Marguerite est dans son imagination une figure lunaire :

Ici la Marguerite, longue, sinistre, inoubliable, est suspendue et se détache comme un remords sur *le disque de la lune, immense et pâle*.¹⁶⁴

Le poète choisit d'employer le même procédé rhétorique, qui transforme la femme et la lune en objets et figures, dans le poème *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, que Jean-Michel Adam, dans son édition des *Fleurs du Mal*, qualifie

[de l'un] des exemples qui font le mieux comprendre que l'esthétique baudelairienne repose sur l'ambiguïté autant que sur l'étonnement.¹⁶⁵

Gonzague de Reynold s'est demandé, à propos du poème, s'il s'agit d'une déclaration d'amour adressée à la lune ou à la Vénus noire : avec raison, il a remarqué que « tout le charme réside en ce double sens, en cette double évocation »¹⁶⁶. Dans cette composition, Charles Baudelaire offre aux lecteurs l'image d'une femme-incarnation du mystère, dont l'énigme est si difficile

164. *Salon de 1859, O.C., I*, p. 649.

165. C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, J. M. Adam (éd.), Paris, Garnier, 1961, p. 307.

166. Cité dans C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Crépet-Blin (éd.), *Op. cit.*, p. 340.

à déchiffrer qu'on peut la comparer à « la voûte nocturne », expression périphrastique qui traduit la grandeur du ciel, exactement comme celle qui suit, au sixième vers, « les immensités bleues »¹⁶⁷. Le poète, inspiré par la nécessité d'offrir à la femme un terme de comparaison adéquat, recourt à l'emploi de la figure : la femme noire (ô grande taciturne »)¹⁶⁸ et le ciel recèlent, silencieusement, une promesse de vérité, difficile à déchiffrer. Le ciel, auquel le poète compare « l'éternel paradoxe de l'amour »¹⁶⁹ qu'est la femme, n'est pas simplement la dimension spatiale¹⁷⁰, mais c'est véritablement un au-delà qu'il recherche sans cesse. Le poème, *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, montre ainsi de nombreuses analogies avec les textes précédemment cités. En effet, il est possible de repérer les mêmes réseaux isotopiques qui entourent la figure féminine de Marguerite : le chromatisme du noir (« voûte nocturne », « ornement de mes nuits »), l'allusion

167. Nous soulignons que la couleur bleue coïncide, chez Charles Baudelaire, avec le mystère du noir, les deux teintes étant suggestives jusqu'à être interchangeables. Voir à ce propos A. PIZZORUSSO, « Deux commentaires : *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne* et *Sed non satiata* », in J. S. PATTY, C. PICHOS (éd.), *Etudes baudelairiennes III*, *Op. cit.*, p. 244, à la note n. 6.

168. *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, *O.C.*, I, p. 27, v. 2.

169. C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Crépet-Blin (éd.), *Op. cit.*, p. 340.

170. La spatialisation périphrastique du poème, toujours dépendante de la figure féminine, apparaît aussi à travers l'expression consciemment énigmatique « Et que tu me parais [...] accumuler les lieues/ Qui séparent mes bras des immensités bleues », *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, *O.C.*, I, p. 27, v.4-6. Le recours au langage du détour possède, à notre avis, la fonction de détruire sur le plan contextuel les bornes ratio-cognitives, d'effacer les limites et les distances perçues pour donner une forme à l'Infini. La même stratégie linguistique apparaît d'ailleurs dans *Sed non satiata*, ainsi que dans les poèmes ajoutés dans l'édition de 1861, à propos de la dimension temporelle. Dans ces textes, Charles Baudelaire insiste sur l'allusion évasive aux "nuits", le terme de la comparaison avec le mystère féminin, créant une dimension poétique indéfinie et sans confins comme le sont les deux termes confrontés.

néfaste à la froideur (« [...] je grimpe aux assauts/ Comme après un cadavre un chœur de vermissieux », « jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle ! »), l'origine satanique du charme séducteur (« ô bête implacable et cruelle ! ») et la fusion métaphorique avec l'élément lunaire (voir le chromatisme du noir). Nous en déduisons que, à travers la mise en parallèle des indices fournis par ces poèmes, Charles Baudelaire nous offre l'idéal d'une femme, dont l'identité, délibérément énigmatique, se cache derrière les détours langagiers : cette femme n'est que « le vase de tristesse », le contenant d'un sens à retrouver qu'elle détient et répand, de la beauté transcendante et intemporelle. Si elle doit posséder un Npr, celui-ci sera l'énigme offert à la postérité par Goethe, "Marguerite".

La fascination mystérieuse et énigmatique de la figure féminine apparaît aussi dans un passage du poème en prose, *Désir de peindre*. Le poète y restitue le mystère d'une femme dans une peinture toute verbale, une "sorcellerie évocatoire" qui renouvelle les prodiges des magiciennes thessaliennes de la *Pharsale*¹⁷¹ :

Malheureux peut-être l'homme, mais *heureux l'artiste que le désir déchire* ! Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière *le voyageur emporté dans la nuit*. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu ! Elle est belle, et *plus que belle ; elle est surprenante. En elle*

171. Nous nous référons à la scène d'épouvante frénétique de LUCAIN, *Pharsale*, Paris, Panzeron-Pinard, 1834, VI, 500 sq.

*le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres. Je la comparerais à un soleil noir*¹⁷², si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais *elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée!*¹⁷³

Comme les Thessaliennes invoquent la lune, Charles Baudelaire évoque la magie du nom "Marguerite" au moyen de la figure périphrastique : il s'arrête devant ce nom au "charme lunaire", pris par un sentiment indicible comme Faust pendant la première rencontre avec la femme, et cherche à déceler son mystère, car dans ce sentiment, il reconnaît l'une de ses plus chères visions : l'Infini.

172. Voir à ce propos C. PICHOS, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963, p. 283 ; H. TUZET, « L'Image du soleil noir », *Revue des Sciences humaines*, 88, 1957, p. 479 sqq ; L. CELLIER, « D'une Rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron », *Cahiers internationaux du Symbolisme, Op. cit.*, p. 10. Léon Cellier remarque, avec raison, que le soleil noir baudelairien diffère de celui de Nerval : si pour ce dernier, il s'agit du soleil noir de la mélancolie, de l'image dysphorique d'un état absolu, pour notre poète il représente la splendeur du noir.

173. *Le Désir de peindre, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 340. Nous soulignons.

4.5.2.2 À propos du nom de Faust et des variantes éditoriales

Les réseaux isotopiques qui tournent autour des reformulations des Npr de Marguerite et de Faust permettent aussi de mettre en lumière le rapport que les poèmes, suggérant le mystère de la tragédie faustienne, entretiennent avec certaines variantes auctoriales et éditoriales. Dans l'édition de 1861, le poème *Mæsta et errabunda* apparaît séparé du texte des *Chats* par l'introduction du *Revenant*, du *Sonnet d'automne* et de *Tristesses de la lune* : les renvois intertextuels mis en lumière nous permettent d'avancer l'hypothèse que la volonté de cohésion d'ensemble, que le poète manifeste en reliant ces poèmes aux *Chats*, se fait tangible par la présence latente du personnage de Faust. La liaison mystérieuse entre Faust et la figure du chat est bien connue et elle a été mise en lumière, par exemple, par Théophile Gautier dans son *Projet de Préface* à la troisième édition des *Fleurs du Mal*. Ici, le poète paraphrase le poème baudelairien, ajoutant le Npr de Faust qui ne figure pas dans l'œuvre en vers :

Il faut dire aussi qu'il y a chez ces jolies bêtes, si sages le jour, un côté nocturne, mystérieux et cabalistique, qui séduisait beaucoup le poète. Le chat, avec ses yeux phosphoriques qui lui servent de lanternes et les étincelles jaillissant de son dos, hante sans peur les ténèbres, où il rencontre les fantômes errants, les sorcières, les alchimistes, les nécromanciens, les résurrectionnistes, les amants, les filous, les assassins, les patrouilles grises et toutes ces larves obscures qui ne sortent et ne travaillent que la nuit. Il a l'air de savoir la plus

récente chronique du sabbat, et il se frotte volontiers à la jambe boiteuse de Méphistophélès. Ses sérénades sous les balcons des chattes, ses amours sur les toits, accompagnées de cris semblables à ceux d'un enfant qu'on égorge, lui donnent un air passablement satanique qui justifie jusqu'à un certain point la répugnance des esprits diurnes et pratiques, pour qui les mystères de l'Érèbe n'ont aucun attrait. *Mais un docteur Faust, dans sa cellule encombrée de bouquins et d'instruments d'alchimie, aimera toujours avoir un chat pour compagnon.*¹⁷⁴

D'autre part, l'association des félins à la légende faustienne n'a été inventée ni par Théophile Gautier, ni par Charles Baudelaire, mais elle remonte à une erreur de traduction de la part de Gérard de Nerval qui, comme nous l'avons mis en lumière, influence et détermine l'ensemble du panorama de réception de l'œuvre dans le XIX^e siècle français. Dans la scène de la tragédie goethienne qui porte le titre "Cuisine de sorcière", on lit :

Dans un âtre enfoncé, une grosse marmite est sur le feu. À travers la vapeur qui s'en élève, apparaissent *des figures singulières. Une guenon [...] Le mâle, avec ses petits.*¹⁷⁵

Goethe nous présente, sur la scène, une guenon (en allemand "die Meerkatze") qui s'occupe de la marmite de la sorcière en son absence, en compagnie de son mâle (en allemand "der Meerkater") et de leurs petits. Par

174. T. GAUTIER, *Préface aux Fleurs du Mal*, cité par A. GUYAUX, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal, 1855-1905*, Paris, P.U.P.S., 2007, p. 389. Nous soulignons.

175. J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust, Op. cit.*, p. 97. Nous soulignons.

la suite, le mâle s'approche du Diable et cherche à le flatter : si Goethe a noté sur la didascalie "der Kater" (le chat), pour abrégé le nom de l'animal "Meerkater", Gérard de Nerval ne semble pas l'avoir remarqué et traduit le substantif "chat" au lieu de "singe" et, similairement "chatte" au lieu de "guenon" : « Le chat s'approche et flatte Méphistophélès. [...] Le chat et la chatte [...] »¹⁷⁶. De cette erreur, il résulte que le chat se propose à la postérité française comme l'image du compagnon de la sorcière, amie du Diable. Charles Baudelaire ne se soustrait pas à l'imaginaire ainsi établi par Gérard de Nerval et manipule les renvois cachés à la noire légende dans le poème *Les Chats*.

La première partie du texte¹⁷⁷, celle que Théophile Gautier a paraphrasée dans la *Préface*, est constituée de six vers, réunis par une intention réitérative commune : en effet, le poème présente quatre paires symétriquement structurées et cordonnées, entre lesquelles on peut noter la présence de deux figures périphrastiques (**P**), qui alternent dans la succession des vers. Les deux constituent une description définie des hommes qui recherchent l'Infini, des hommes faustiens ; cependant, la seconde se réfère, par le lien syntaxique, aussi à un deuxième référent, les chats, qui apparaissent ainsi mis en relation avec le substitué de la première périphrase (Faust).

176. *Ibid.*, p. 99 - 101.

177. Pour l'analyse du poème, nous nous permettons de renvoyer à M. DELCROIX, W. GEERTS, "*Les Chats*" de Baudelaire : une confrontation de méthodes, *Op. cit.*

-
1. Les amoureux fervents et les savants austères (**P**) ;
 2. Les chats puissants et doux, orgueil de la maison ;
 3. Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires ;
 4. Amis de la science et de la volupté (**P**) ;
-

L'analogie obtenue entre les descriptions définies du personnage et celles des animaux constitue ainsi un renvoi intertextuel à la scène de la tragédie traduite par Gérard de Nerval, où les deux se trouvent associés. Cependant, la construction des quatre paires du poème baudelairien se voit renversée par le vers final, qui interrompt le binarisme de déterminants à valeur positive par un retour à la dimension de mystère ténébreux des poèmes précédents : "ils" (Faust et les chats) « cherchent le silence et l'horreur des ténèbres »¹⁷⁸. Les couples binaires qui structurent le texte baudelairien montrent ainsi tous les éléments constitutifs de la fascination du poète à l'égard de la légende faustienne, rappelant les poèmes précédents, ceux de l'histoire de Faust et Marguerite¹⁷⁹. Le poème des *Chats* vise, en effet, à établir, par la progression du texte, une fusion entre les figures humaines

178. *Les Chats*, O.C., I, p. 66

179. La périphrase du premier vers, grâce aux deux substantifs "amoureux" et "savants" nous renvoie au *Sonnet* de Marguerite, contre laquelle le "bizarre amant" s'écrie : « Je hais la *passion* et l'*esprit* me fait mal », *Sonnet d'automne*, O.C., I, p. 65, v. 8. Nous soulignons que Jean-Michel Adam, dans son article sur *Les Chats*, analysant le début du poème aux niveaux syntaxique, morphologique et phonématique, renforce la valeur de l'intertextualité faustienne, remarquant une dissémination anagrammatique du Npr de Faust : « Les amoureux *Fervents* et les savants *AUSTères* ». Voir J. M. ADAM, « Encore *Les Chats*, Sur les premiers vers », in M. DELCROIX, W. GEERTS, "*Les Chats*" de Baudelaire, *Op. cit.*, p. 277-292.

et les animaux. La structure verbale du message poétique est déterminée en fonction de l'effet discursif à suggérer : sont évoqués ici le mystère et la recherche insatiable de Faust, sans recourir à la banalité de l'emploi du Npr. Les chats, objet direct de la proposition des trois premiers vers, deviennent le sujet sous-entendu des trois vers qui leur succèdent, se confondant avec leurs maîtres : nous nous demandons, en effet, si « les amis de la science et de la volupté » sont les chats ou les hommes. De plus, après leur métamorphose en individus, les animaux sont transformés en figures légendaires, en images surnaturelles (« grands sphinx » ; « coursiers funèbres »). Cette transmutation opérée par la puissance figurative du langage est justifiée par les éléments parsemés dans le texte à travers la structure binaire des premiers vers : comme leurs maîtres, les chats sont l'image de l'amour qui aspire à la connaissance et à la volupté, ils sont condamnés à une recherche sans fin de l'immuable et de l'immortel¹⁸⁰, voire du Beau. Ne s'agit-il pas de

180. Charles Baudelaire confère également cette valeur aux hiboux, animaux qui figurent dans le poème suivant : « Les hiboux se tiennent rangés/ Ainsi que des dieux étrangers/ Dardant leur œil rouge. Ils méditent. [...] / Leur attitude au sage enseigne/ Qu'il faut en ce monde qu'il craigne/ Le tumulte et le mouvement/ L'homme ivre d'une ombre qui passe/ Porte toujours le châtement/ D'avoir voulu changer de place », *Les Hiboux*, O.C., I, p. 67, v. 1-4, 9-14. Ce n'est pas par hasard que le poème *Les Hiboux* suit *Les Chats* dans l'ordre voulu par Charles Baudelaire : en effet, les oiseaux, comme les félins, apparaissent dans le *Faust* de Goethe et Gérard de Nerval. Ils sont mentionnés dans la section "Nuit de Sabbat" : « Il faut t'accrocher aux vieux pics des rochers, ou bien il te précipiterait au fond de l'abîme. Un nuage obscurcit la nuit. Ecoute comme les bois crient. Les hiboux fuient épouvantés. Entends-tu éclater les colonnes de ces palais de verdure ? Entends-tu les branches trembler et se briser ? Quel puissant mouvement dans les tiges ! Parmi les racines, quel murmure et quel ébranlement ! Dans leur chute épouvantable et confuse, ils craquent les uns sur les autres, et sur les cavernes éboulées sifflent et hurlent les tourbillons. Entends-tu ces voix dans les hauteurs, dans le lointain ou près de nous ? », J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust*, Op. cit., p. 158. Il est évident que Charles Baudelaire a voulu enrichir son poème d'une série dense de renvois intertextuels : entre ceux-ci, nous remarquons la présence de l'atmosphère nocturne (« jusqu'à l'heure mélancolique/ Où, poussant le soleil oblique/ Les ténèbres s'établiront », l'attitude contemplative devant une ombre passagère (« L'homme ivre d'une ombre qui passe »), l'austère volupté qui renvoie aux *Chats* (« il faut en ce monde qu'il craigne/ Le tumulte et le mouvement »),

la condition même de l'homme faustien, toujours déchiré, comme le poète, entre le désir de connaissance et l'attraction des plaisirs sensuels? La suite d'images synonymes, structurées sur une reprise périphrastique qui métamorphose les animaux en individus, permet d'interpréter le poème en tant que traduction poétique de l'image du Faust et du poète lui-même : les expressions « les amoureux fervents et les savants austères » et « amis de la science et de la volupté » deviennent de plus en plus pertinentes pour ces sujets, plutôt que pour les animaux¹⁸¹. En effet, c'est le Faust de Gérard de Nerval qui crie, dans un moment de désespoir, son déchirement entre l'amour pour la connaissance et l'attraction des sens :

Le fil rouge de ma pensée est rompu et je suis dégoûté de toute science. Il faut que dans le gouffre de la sensualité mes *passions ardentes* s'apaisent.¹⁸²

Dans la dernière strophe du sonnet, les animaux deviennent le symbole même de l'objet de la contemplation¹⁸³, créant une fusion langagière entre l'insistance sur le chromatisme du noir (« ifs noirs », « ténèbres », « soleil oblique »), la mise en valeur de la contemplation (« Leur attitude au sage enseigne », nommée "science" dans les *Chats*), à laquelle il donne de l'emphase grâce à la phrase isolée du troisième vers : « Ils méditent ».

181. À ce propos, Michel Deguy souligne : « La périphrase est une opération "apophatique" qui choisit (soustrait ; nie) les prédicats qui ne conviennent pas à la "manœuvre", à l'opération de suggestion, ou définition, ou évocation, ou nomination dont il s'agit. Exemple : les *chats* de Baudelaire sont appelés « frileux et sédentaires », plutôt que « poilus et carnivores » (ou *x, y*) pour *entrer* dans la société des « amoureux fervents » et des « savants austères » et réciproquement, en étant leur comparant (« comme eux »), et qu'ils comparaissent ainsi tous en étant les uns comme les autres ». Le lecteur suit, donc, l'opération, appelé à comprendre l'isotopie préférée, élue, par soustraction des prédicats qui ne conviennent pas à *ce en quoi* le poète veut changer les termes pour que du rapprochement ait lieu : rencontre de deux entités, en lesquelles se sont changés, par la périphrase, les termes de l'échange - devenus l'un comme l'autre », M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 163.

182. J. W. GOETHE, *Faust et le second Faust, Op. cit.*, p. 73. Nous soulignons.

183. Michael Riffaterre offre une intéressante explication du procédé, approfondissant

le regard de celui qui contemple et ce que le regard contemple, en opposant le chat-animal, image de la contemplation, au chat-créature surnaturelle, symbole de l'objet contemplé, du mystère à déchiffrer.

Charles Baudelaire n'évoque pas la tragédie littéraire d'un point de vue narratif, mais, effaçant le nom de Faust à travers différentes stratégies rhétoriques, il l'exploite au profit de l'expressivité de ses poèmes : le héros devient une image poétiquement sensible. En effet, le Npr, qui d'habitude est à considérer comme un connecteur de relations intertextuelles, se trouve fondu dans l'amalgame du recueil : au lieu du Npr, ce qui fait la fonction de connecteur, ce sont toutes les structures allusives qui font percevoir sa présence, sans jamais la révéler, l'évoquant poétiquement. Faust apparaît au fil des textes comme le vecteur d'une hiérarchie des valeurs dont il s'est fait l'emblème, c'est-à-dire du déchirement intérieur de l'âme humaine qui a hanté Gérard de Nerval autant que Charles Baudelaire. Le Npr de Faust n'est pas la clé interprétative des sonnets, c'est plutôt la recherche de l'Idéal qu'il représente qui nous conduit à la découverte du sens :

La poésie, comme opération sémiotique du langage, rompt avec l'opération de représentation par les signes. Déconstruction du signe (de sa linéarité) et de la représentation, elle volatilise le nom (de Faust, de Marguerite comme de Méphistophélès), l'extermine dans

la question de l'exégèse, par Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, de la transfiguration des chats. Voir M. RIFFATERRE, « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire *Les Chats* », in M. DELCROIX, W. GEERTS, "*Les Chats*" de Baudelaire, *Op. cit.*, p. 67-68.

une dispersion qui rend possible la circulation intense du sens comme (jouis-) sens, pour reprendre un jeu de mots de Lacan.¹⁸⁴

En effet, la poésie véritable est l'établissement, même provocateur, de relations, de nouvelles organisations du sens qui se fortifient à la lumière d'une Vérité à suggérer. Si, pour Charles Baudelaire, la poésie doit être involontairement philosophique (car « la poésie d'un tableau doit être faite par le spectateur, comme la philosophie d'un poème par le lecteur »)¹⁸⁵, elle ne peut y parvenir qu'à travers un langage périphrastique, qui n'explique rien de son contenu, mais le laisse magiquement percevoir.

4.6 Les noms propres de la religion chrétienne

Lorsqu'il commence l'écriture de son œuvre, Charles Baudelaire possède un important bagage de tradition littéraire, imprégnée de philosophie religieuse, tirée du Christianisme et parvenue à lui sous des formes différentes : il est certain que notre poète a toujours été influencé par la religion catholique, pendant sa vie d'homme et d'artiste, et nul doute que ce rapport

184. J. M. ADAM, « Encore *Les Chats*, Sur les premiers vers », in M. DELCROIX, W. GEERTS, "*Les Chats*" de Baudelaire, *Op. cit.*, p. 289.

185. *Prométhée délivré par Louis Ménard*, *O.C.*, II, p. 9.

n'ait conditionné sa production. Tout cela ne suffit pas à ranger Charles Baudelaire parmi les écrivains catholiques, ce qui d'ailleurs signifierait porter un jugement de valeur sur son art et sa religion, alors que toutes deux se suffisent à elles-mêmes. N'exigeant pas du poète un système de doctrines cohérentes, ni d'opinions immuables, notre objectif de critique doit se borner à l'interprétation des traces des sources textuelles qui nous démontrent la valeur discursive du langage religieux dans le langage de l'art. Il est possible de le faire, tout d'abord, en suivant les quatre voies principales à travers lesquelles les *Textes Sacrés* parcourent les *Fleurs du Mal*. Dans le recueil nous trouvons, premièrement, un réseau serré de nominations propres de figures bibliques, qu'il s'agisse du nom de Jésus-Christ, de Marie, de saint Pierre ou de Judas. Deuxièmement, nous retrouvons la diction et la syntaxe typiques de l'écriture biblique dans de nombreux passages-clés de l'œuvre, comme nous l'avons remarqué lors de notre analyse du langage périphrastique et paraphrastique du poème *Bénédiction*. Troisièmement, il est fréquent d'y découvrir des paraphrases véritables d'extraits des Écritures vétéro et néotestamentaires, dont la fonction poétique dépasse la citation intertextuelle transparente, comme dans le cas du poème *De Profundis clamavi*, qui, dès son titre, reprend l'*incipit* du *Psaume 130*, *De Profundis clamavi ad te domine, Domine exaudi vocem meam*. Enfin, nous découvrons, dans les *Fleurs du Mal*, une ré-adaptation de l'imaginaire figuré biblique à de nouveaux

référents, selon les exigences poétiques : par exemple, nous pouvons citer le « Lazare odorant déchirant son suaire »¹⁸⁶ du *Flacon*, où la figure biblique est employée pour décrire un état psychique, le souvenir qui terrasse l'âme, ou encore le « David mourant »¹⁸⁷ qui aurait demandé la santé aux émanations du corps enchanté de « l'Ange plein de beauté » : ici, le personnage est exploité pour traduire en images l'humilité spirituelle de la supplique de l'amant. À propos du lien indissoluble entre les Écritures néo-testamentaires et les *Fleurs du Mal* (et *Une Saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud), Sergio Cigada a mis en relief la nécessité, pour toute approche critique, d'une profonde connaissance du texte biblique dans l'interprétation des références littéraires. Comme il le remarque, interpréter des passages de l'œuvre signifie être conscient de l'influence que le cadre formel du "Grand Code" exerce sur le recueil poétique : maintes fois, on a lu, en clé uniquement biographique, des expressions reformulatives dont l'origine est évidemment biblique¹⁸⁸.

186. *Le Flacon*, O.C., I, p. 48, v. 18.

187. *Réversibilité*, O.C., I, p. 45, v. 22.

188. Voir S. CIGADA, « À propos de *Le Loup criait sous les feuilles* d'Arthur Rimbaud », in *Études sur le Symbolisme*, Op. cit., p. 111-128. En se référant à un passage des *Maximes consolantes sur l'amour*, Claude Pichois met en relief les différentes sources littéraires que le texte établit. Cependant, devant la phrase conclusive « Il me sera donc beaucoup pardonné parce que j'ai beaucoup aimé ... mon lecteur ... ma lectrice » (O.C., I, p. 552), le critique conclut à la présence d'une référence biographique : « Mise en relief, par le retardement : c'est Félicité qui est ici visée. La pauvre... », O.C., I, p. 1412. D'après Claude Pichois, notre poète s'adresserait à Félicité, la femme de son demi-frère Alphonse, magistrat à Fontainebleau. Cependant, il oublie de remarquer que les mots baudelairiens sont une paraphrase explicite de *l'Évangile* de saint Luc : cette dernière évoque une pécheresse (Marie-Madeleine) qui arrose les pieds de Jésus de larmes et de parfum, et qui les essuie avec ses cheveux (*Luc*, 7, 36-50). Jésus lui pardonne ses péchés avec cette phrase : « C'est pourquoi, je te le dis, ses nombreux péchés ont été pardonnés : car elle a beaucoup aimé ».

Partageant et suivant cette approche critique, nous voudrions montrer, à partir des différentes formes de référence, les traces de l'imaginaire biblique, ré-adaptées dans un système à la fois autonome et dépendant de la source : Charles Baudelaire manipule le texte-source sans prendre définitivement de distance par rapport à lui, tant il apparaît fécond et significatif dans sa fonction de cadre formel de l'Inconnaissable.

On pourra nous objecter que les quatre formes de dépendance de la source biblique, citées précédemment, se retrouvent aussi dans les œuvres d'autres poètes, très sensibles au *Zeitgeist*, tels que Victor Hugo, Alfred de Vigny ou Alphonse de Lamartine. Sans repousser l'objection, qui paraît aller de soi, il serait préférable d'observer plus attentivement ce qui fait la modernité de Charles Baudelaire face à la question : en se séparant de la tendance précédente et contemporaine, la poésie baudelairienne manifeste l'abolition absolue de la distinction chrétienne entre la vie naturelle et la vie surnaturelle, entre la sensualité corporelle et l'idéalité, qui deviennent, dans sa poétique, les présupposés de la double postulation éthique. Opérant une interpénétration entre les deux pulsions qui constituent l'individu humain, il donne ainsi forme à un lyrisme qui remonte des abîmes du *spleen* pour accéder aux sphères célestes de la Beauté la plus pure. Pour le montrer, nous allons maintenant accorder notre attention à deux poèmes exemplaires de l'apparition du thème de l'éros sacré, *À une Madone* et *Que diras-tu ce*

soir, et à ceux de la révolte blasphématoire contre la finitude humaine, *Abel et Caïn*, *Le Reniement de saint Pierre* et les *Litanies de Satan*, dans lesquels Charles Baudelaire développe toute l'originalité de son adaptation des matériaux bibliques en poésie : ces différents poèmes se montrent, en effet, intimement liés par une aptitude commune du langage à établir des correspondances entre la dimension métaphysique et la réalité. Ils manifestent l'art déconcertant « de rendre tragique ce qui est simple et simple ce qui est tragique. Tragique, non pas sérieux »¹⁸⁹. Pour réussir dans la poétique de la "simplicité tragique" ou de la "tragicité simple", qui métamorphose la dimension divine en humanité et vice versa, l'écrivain recourt, selon les enseignements de la rhétorique ancienne, à l'Ironie, la technique expressive qui permet de se trouver face au sacré avec la gravité due, mais avec une confiance raisonnée :

Tous les moments de notre amour sont graves mais aucun ne veut qu'on s'y confie avec les yeux bandés ; ils exigent notre respect toujours mais ils deviennent grotesques sitôt que nous les adorons.¹⁹⁰

189. J. MASSIN, *Baudelaire : entre Dieu et Satan*, Paris, René Juillard, 1945, p. 29-30.
190. *Ibid.*

4.6.1 Les noms propres et l'éros sacré

Le procès contre les *Fleurs du Mal* s'ouvre le 20 août 1857 : l'accusation porte sur l'atteinte à la morale chrétienne dans des pièces qui, à cause d'un affaiblissement de l'orthodoxie religieuse à l'époque, ne seront pas condamnées (*Le Reniement de saint Pierre, Abel et Caïn, Les Litanies de Satan, Le Vin de l'Assassin*) et à la morale publique dans des poèmes plus sévèrement critiqués (*Les Bijoux, Sed non satiata, Le Léthé, À celle qui est trop gaie, Le Beau Navire, À une mendiante rousse, Lesbos, Femmes damnées, Les Métamorphoses du Vampire*). Le procès témoigne de ceci : plus choquant que le rapport baudelairien à la religion, c'est le mystère de la femme qui, grâce à une élévation poétique au rang de l'éros sacré, se trouve paradoxalement immortalisée. Il s'agit d'un mystère dans lequel on ne peut pas pénétrer, un mystère qu'on ne peut pas regarder de près, mais seulement approcher dans l'instant fugitif d'un rayon d'Absolu, comme dans le cas de la "mendiante" ou de la "passante", ou dans les plis du détour, comme dans le poème dédié à celle "qui est trop gaie" (la Présidente), dont rien ne décèle l'identité. En dépit des commentaires stériles de certains vulgarisateurs, Charles Baudelaire recourt à son élévation dans la dimension du sacré, moins pour la déification de la femme en tant que telle, que pour le charme qu'elle exerce sur l'imagination poétique. Le poète admet sa mission artistique avec une

mûre conscience et il avoue qu'il a été

[...] choisi sur la terre
Pour chanter le secret de ces *vierges en fleurs*,
Et je fus dès l'enfance admis au *noir mystère*
Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs.¹⁹¹

Ayant ressenti la profondeur du secret que la beauté féminine peut déceler, il décide que, dans sa poésie, celui-ci doit rester un mystère, surtout parce qu'il est "noir". De même que l'*Ancien Testament* et le *Cantique des Cantiques* (une œuvre qui a exercé une profonde influence¹⁹² sur la production baudelairienne) décrivent la dimension sacrée en des termes très sensuels, notre poète exprime la sensualité en des termes religieux, afin de réussir dans son entreprise ambitieuse d'exprimer tous les aspects de l'expérience humaine par de *nouvelles* formes adéquates. Grâce au recours à la manipulation des stratégies linguistiques, Charles Baudelaire ne décrit pas que les passions physiques, mais il se plonge dans le fonctionnement plus obscur de l'éros, mettant en lumière l'état émotionnel, intellectuel, esthétique du désir et sa réaction sur la sensibilité artistique. En effet, dans les *Fleurs du Mal*, si un versant de l'adoration de la femme s'exprime dans des

191. *Lesbos, O.C., I*, p. 151, v. 41-45. Nous soulignons. Il s'agit d'un exemple de ces détours périphrastiques qui parcourent les poèmes, aspirant à exprimer la dimension magique et sacrée de l'érotisme baudelairien.

192. Voir à ce propos l'œuvre de Robert Vivier qui a étudié les sources de l'écriture baudelairienne, R. VIVIER, *L'originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature française de Belgique, 1952.

termes mystiques et religieux, l'autre entoure d'un culte magique le visage de cette figure du mystère : le premier n'est pas moins imprégné d'angoisse que le second. Lorsqu'on lit les poèmes du recueil, il paraît évident que la pratique de l'adoration mystique se concentre dans la récurrence du Npr de la mère de Dieu, la Madone : c'est donc le fil rouge que nous suivrons pour comprendre l'activité linguistique qui entoure la question de l'érotisme sacré dans les textes des *Fleurs du Mal*.

Le nom de la Madone apparaît sept fois dans les compositions baudelairiennes entre 1843 et 1860¹⁹³, si l'on met à part les mentions ultérieures dans *Pauvre Belgique*, qui se rapportent toutes à des œuvres d'art : le Npr est présent dans les compositions de jeunesse *Idéolus* et *À une belle dévote* et dans les poèmes *Que diras-tu ce soir*¹⁹⁴, *Les Petites Vieilles*, *À une Madone* et finalement dans *Un Mangeur d'opium*¹⁹⁵. L'inaccessible perfection de la Mère de Dieu, la plus haute idéalisation féminine, n'est évoquée dans aucun de ces textes, néanmoins dans *À une Madone*, avec une signification religieuse. Charles Baudelaire demande au catholicisme une image à travers

193. Nous avons donné du relief à la période parce qu'elle démontre que la récurrence du nom de la Madone excède les années de l'envoi de poèmes à Mme Sabatier de décembre 1852 à mai 1854 : il s'agit moins d'une référence biographique que d'une véritable stratégie poétique d'interpénétration de la sphère mystique comme cadre d'expressivité de l'exigence artistique.

194. L'allusion au Npr de la Madone, contenue dans le poème, reformule une expression présente dans la *Lettre à Marie Daubrun, 1852, Corr. I*, p. 182 : « Par vous, Marie, je serai fort et grand. Comme Pétrarque, j'immortaliserai ma Laure. Soyez *mon ange gardien, ma Muse et ma Madone*, et conduisez moi dans la route du Beau ». Nous soulignons.

195. *Un Mangeur d'opium, O.C., I*, p. 517.

laquelle la religion se déplace dans la sphère de la Poésie en tant que source pour l'imaginaire : pour le poète, la valeur morale de l'art ne se rapporte qu'au Beau¹⁹⁶. L'idolâtrie assumée, voire revendiquée par l'artiste (« [...] les poètes sont idolâtres »¹⁹⁷), est la raison qui justifie ce choix : la beauté est une obsession permanente ; il lui est invinciblement soumis, déchiré par un appétit immortel, enraciné en lui de toute éternité comme une exigence innée, provoquée en lui par le désir de l'Absolu. L'Amour pour une femme, qui ouvre comme une fissure de lumière dans le "couvercle noir" de l'existence, se traduit en poésie par un érotisme mystique, mélange de sacré et de profane. Cependant, si la femme s'accorde à l'exigence de l'Idéal, elle ancre aussi en lui le sentiment de l' "irréparable" : séparée de ses origines célestes et privée de l'éternité qui lui appartient, la Beauté devient, dans la concrétisation d'un corps féminin, stérilité, barbarie et blasphème.

196. L'extase que provoque la beauté féminine est de nature religieuse, dans le sens où elle apparaît comme mystique, solennelle et surnaturelle. Cependant, comme Charles Baudelaire le souligne dans ses *Drames et les romans honnêtes*, le langage de la mysticité peut être employé à bon droit en poésie si, premièrement, on sépare l'art de la religion et si, deuxièmement, on retient la métaphysique comme la sensation d'Infini que l'individu retrouve dans l'art. Contre les poètes de l'art pour l'art, ou de l'art pour la morale, Charles Baudelaire déclare : « Ainsi il y a une cohue de poètes abrutis par la volupté païenne, et qui emploient sans cesse les mots de saint, sainte, extase, prière, etc., pour qualifier des choses et des êtres qui n'ont rien de saint ni d'extatique, bien au contraire, poussant ainsi l'adoration de la femme jusqu'à l'impiété la plus dégoûtante. L'un d'eux, dans un accès d'érotisme saint, a été jusqu'à s'écrier : ô ma belle catholique ! Autant salir d'excréments un autel », *Les Drames et les romans honnêtes*, O.C., II, p. 40.

197. *Lettre à Mme Sabatier*, 18 août 1857, *Corr. I*, p. 421.

4.6.1.1 À propos de *À une Madone*

Les mouvements opposés de répulsion et d'attraction envers la femme, sans aucune maîtrise possible, constituent la dynamique interne de la composition dédiée *À une Madone*. L'attraction est déterminée par le fait que l'aimée apparaît dans une mise en relation avec la dimension artistique : elle est "une Madone" en tant qu'idole bizarre de beauté ; nous le comprenons à travers le sous-titre du poème, « Ex-voto dans le goût espagnol ». La répulsion trouve son origine dans le fait qu'elle est la femme du *spleen*, immergée dans le temps, comme le sentiment qu'elle inspire. En particulier, cette femme contradictoire, à laquelle le poète dédie un *ex-voto*, rappelle la profondeur sublime que Charles Baudelaire attribue aux femmes du peintre Eugène Delacroix :

[...] quelquefois des femmes historiques [...], plus souvent des femmes de caprice, de tableaux de genre, tantôt des Marguerite, tantôt des Ophélie, des Desdémone, des Sainte Vierge même, des Madeleine, je les appellerais volontiers des femmes d'intimité. On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme.¹⁹⁸

198. *Exposition universelle, O.C., II*, p. 594.

Ces femmes mystérieuses, d'origine surnaturelle ou terrestre, parlent le langage de l'éros le plus sacré, qu'il s'agisse de Médée furieuse, prête à égorger ses enfants, de Cléopâtre fixant l'aspic assassin ou de Madeleine au désert, la tête renversée, les yeux clos. L'un des attraits essentiels que représente la figure de Madeleine, tant pour le peintre que pour le poète, réside dans son ambiguïté insoluble et indéchiffrable. Michael Riffaterre remarque que cette ambiguïté n'est pas univoque, car

[...] on ne peut pas parler d'amour divin sans immédiatement activer, par intertextualité complémentaire, un intertexte d'amour charnel.¹⁹⁹

Le terme même de "pâmoisons", que nous lisons dans l'extrait qui suit (le commentaire baudelairien de *La Madeleine dans le désert* d'Eugène Delacroix, lors de l'Exposition universelle de 1855), s'il est associé à l'exaltation mystique, apparaît également comme une métonymie des excès sexuels²⁰⁰ :

Voici la fameuse tête de la *Madeleine* renversée, au sourire bizarre et mystérieux, et si surnaturellement belle qu'on ne sait si elle est auréolée par la mort, ou *embellie par les pâmoisons de l'amour divin*.²⁰¹

199. M. RIFFATERRE, *Comment la littérature agit-elle*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 120.

200. De cette *Madeleine*, Charles Baudelaire se plaît à rappeler « la volupté excessive » des transports mystiques dans lesquels « [...] le corps ne laissât pas d'y avoir beaucoup de part », *Exposition universelle 1855, O.C., II*, p. 833.

201. *Ibid.*, p. 593. Nous soulignons.

De cette rencontre avec l'idéal esthétique exprimé par la peinture d'Eugène Delacroix, Charles Baudelaire semble tirer l'inspiration pour son imaginaire de la femme, sainte comme la Madone et pécheresse comme Madeleine, dans laquelle le charme et la pureté fusionnent et se fixent grâce à l'œuvre d'art. Particulièrement, entre toutes les figures féminines du peintre qui témoignent du "surnaturalisme" artistique, l'écrivain s'arrête avec prédilection sur les Vierges (par exemple la *Pietà* de l'église Saint-Denis-du-saint-Sacrement ou la *Mère de la Mise au Tombeau*) : d'après notre poète, Eugène Delacroix est le seul artiste à avoir su exprimer la Mère de Dieu dans toute sa majesté, ainsi que dans son désespoir de femme et de mère.

Charles Baudelaire avance dans son entreprise personnelle de sacralisation de l'éros, couronnant sa femme d'une auréole d'*art* religieux, dans le poème qui lui est dédié, *À une Madone*. "Madone" est un terme attesté par le *Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle* en tant que le Npr de la Mère de Dieu, mais il désigne principalement

[...] en Italie, et en Espagne, une statuette de la Vierge placée dans une niche, ou sur une voie publique [...], une image peinte de la Vierge.

L'*Ex-voto*, qui apparaît dans le sous-titre du poème, se réfère à un tableau, à une figure ou à un objet suspendu dans une église ou dans des lieux de vénération, pour l'accomplissement d'un vœu ou en mémoire d'une

grâce obtenue. Cette œuvre suit, selon les indications du poète, une intentionnalité esthétique précise, s'accordant « au goût espagnol », peut-être par l'intermédiaire de l'*España* de Théophile Gautier (voir *La Vierge de Tolède*). Ce goût renvoie à l'idéal de la beauté bizarre du baroque, dont nous retrouvons la luxuriance de détails dans le poème. Il renvoie aussi à cet esprit national que Charles Baudelaire célèbre dans les *Fusées* et dont il s'est créé une image à travers des toiles, des gravures, des œuvres littéraires : « L'Espagne », lit-on dans les *Fusées*, « met dans la religion la férocité naturelle de l'amour »²⁰². En suggérant que le sujet textuel est une image sculptée de la Vierge, la formule contenue dans le sous-titre nous introduit dans l'espace de la rencontre entre le mystère de l'art et celui de la religion, entre l'éros profane et l'éros sacré : en effet, cette statue est bâtie au fond du cœur - « au fond de ma détresse », « dans le coin le plus noir de mon cœur »²⁰³ - voire dans l'endroit le plus pervers de l'âme, celui qui contient les sept péchés capitaux. Le lieu propice à l'accueil de la manifestation de l'amour envers cette femme sacrée est un abîme aux forces violentes et sauvages, d'où surgissent paradoxalement la dévotion et la barbarie. Ce dernier substantif emblématique, qui apparaît au vers trente-huit, semble nous attirer dans le mouvement d'agression²⁰⁴ typique des représentations

202. *Fusées*, XII, O.C., I, p. 661.

203. *À une Madone*, O.C., I, p. 58, v. 2-3.

204. Paul Bourget a signalé qu'une brutalité diffuse apparaît chez les décadents, comme

du sujet féminin chez Charles Baudelaire : en effet, on trouve, très souvent, dans les poèmes des *Fleurs du Mal*, des images de morsure, de déchirure, de pénétration violente de la chair, qui témoignent de la volonté d'abolir la distance ontologique entre le sujet et l'objet du désir²⁰⁵. Dans le cas spécifique de *À une Madone*, le mouvement d'agression s'arrête lorsque le texte même se clôt, à travers la tragédie théâtrale d'une *reduplicatio* anaphorique, aux deux derniers vers :

Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !²⁰⁶

La violence barbare qui accompagne la passion érotique se manifeste dans une tension auto-destructrice : en cherchant à dominer la femme, en plongeant les sept couteaux des péchés dans son cœur, le poète ne fait que les planter dans sa propre âme, le lieu où il a construit l'autel : il devient ainsi le bourreau de lui-même. Alors, pourquoi bâtir un objet de dévotion pour une Madone qui inspire tant de barbarie ? Ce que notre poète crée n'est pas un objet de dévotion, un signe de reconnaissance pour une grâce obtenue, mais

un remède contre l'ennui. À propos de Charles Baudelaire, il écrit : « Son imagination s'exalte. Il rêve de souffrir alors et de faire souffrir pour obtenir cette vibration intime qui serait l'extase absolue de tout l'être. [...] L'appareil sanglant de la Destruction rafraîchit seul pour une minute cette fièvre de sensualité qui ne se satisfera jamais », P. BOURGET, *Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1855, p. 22.

205. Le poème baudelairien qui le montre par excellence est, à notre avis, *À celle qui est trop gaie*, dominé par les dynamiques d'agressivité de la passion, d'irruption dans l'objet du désir pour l'assimiler dans un dépassement forcé de la dualité.

206. *À une Madone*, O.C., I, p. 59, v. 43-44.

plutôt le vœu futur d'un amant ingrat qui exploite les faveurs de la femme pour rechercher sa voie vers l'Absolu. L'*ex-voto*, une œuvre religieuse de grossière et médiocre qualité créée pour remercier d'une action accomplie dans le passé, est radicalement subverti par un vœu nouveau, qui regarde vers les temps à venir : il s'agit d'un projet en acte, dont l'ambition est exprimée par la longue série de verbes au futur qui parcourent le poème. Il s'agit d'une création qui sera accomplie « loin du désir mondain et du regard moqueur »²⁰⁷, c'est-à-dire au-delà de toutes restrictions éthiques et morales.

Alors, qui est en vérité cette Madone ? Ce sont les fleurs de la rhétorique, parsemées dans le poème, qui nous l'expliquent, détournant la référence mariale jusqu'au blasphème, nous plongeant des hauteurs du Ciel, où le nom de Marie nous élève, à la profondeur d'un cœur noir comme l'abîme, où demeure la maîtresse. La dynamique de ce poème se joue, essentiellement, autour des trois visages de la Madone dans la représentation artistique²⁰⁸ : ce sont les trois masques que les yeux du poète attribuent à sa maîtresse. Le premier est celui de la figure hiératique, de l'idole somptueuse à la manière

207. *Ibid.*, p. 58, v. 4. En effet, cette désacralisation de la figure de la Madone apparaît en contraste avec la tendance française de l'époque qui a vu exploser le culte marial dès 1830 : Stéphane Michaud en a analysé, dans son œuvre, les retombées sur le panorama artistique. Cf. S. MICHAUD, *Les visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985.

208. Voir à ce propos P. GUINARD, « Baudelaire, le musée espagnol et Goya », *R.H.L.F.*, 65, 1967, p. 40-47.

de la *Vierge de Tolède* de l'*España* de Théophile Gautier ; le deuxième est celui de la Vierge Immaculée avec le croissant de lune sous les pieds, tandis que le troisième est celui de la Vierge aux sept glaives, telle celle de Valladolid, représentée généralement à l'époque baroque (connue sous le nom de *Virgen de los Cuchillos*). Les éléments qui constituent l'imaginaire de ces trois représentations de la Madone sont fusionnés et pervertis dans le poème baudelairien pour donner naissance à l'image d'une nouvelle femme idéale et sensuelle. La fusion de la religiosité et de la sensualité s'opère, au niveau textuel, à travers un système rhétorique complexe : la structure de la composition se fonde sur l'établissement de l'objet religieux, l'*ex-voto*, comme "phore" d'une métaphorisation continue qui court tout au long du texte, et dont le "thème"²⁰⁹ est le poème lui-même. En effet, les différents choix linguistiques montrent une équivalence sémantique entre l'acte de création de la statue mariale et l'acte de création poétique. L'œuvre est bâtie au fond de la détresse du poète, dans une niche d'or et d'azur, les

209. Toute métaphore rapproche deux domaines différents que Chaïm Perelman et Lucie Olbretchts-Tyteca appellent "thème" (ou "comparé", voire le sujet dont on parle) et "phore", qui signifie "porteur" en grec (ou comparant, c'est-à-dire le terme mis en relation avec le sujet). Le "phore" est appliqué au "thème" sur la base du "motif" (ou *tertium comparationis*) qui est l'élément constituant leur analogie : il représente le trait sémique qui fait l'objet du transfert de sens. Ce troisième élément est implicite : il est décodable par le contexte culturel et symbolique et par le co-texte (c'est-à-dire l'espace référentiel dans le texte lui-même, matérialisé par un jeu de références et de renvois expliquant, avant ou après la figure, sa portée ou sa nature). Cf. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, *Op. cit.*, p. 501. Selon la terminologie d'I. A. Richards, le "thème" et le "phore" sont appelés "tenor" et "vehicle" (*The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936).

couleurs de l'aspiration à l'Idéal dans le chromatisme baudelairien (comme le témoigne aussi le poème *Élévation*) :

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon coeur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.
Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne.²¹⁰

La destinataire de l'œuvre nous est tout de suite présentée, au premier vers, sous le nom de la Mère de Dieu, dans un acte de nouvelle re-nomination (qui suit le premier, celui voulu par Dieu) et sur la base d'une équivalence synonymique déconcertante avec le substantif "maîtresse", comme nous le montre la périphrase appositive. Après s'être établi lui-même à la première personne comme destinataire et avoir désigné la femme comme destinataire et l'*ex-voto* comme message, le poète organise son schéma communicatif au moyen d'une technique de l'ancienne rhétorique qui porte le nom d'épitrachisme : il s'agit d'une accumulation énumérative de structures nominales,

210. *À une Madone, O.C., I*, p. 58, v. 1-9. Nous soulignons. Nous pourrions aussi faire référence à la comparaison du vers 41, où le poète se décrit comme un jongleur insensible. Le poète fait le vœu de tuer la femme avec ses mots, comme le jongleur l'assassinera avec les sept épées : il nous démontre ainsi que la construction de l'autel n'est que la création d'un poème, où les épées sont la capacité de re-construction de l'artiste.

très fréquemment employée dans le genre de l'invective et redécouverte à l'époque par Edgar Allan Poe²¹¹. Le procédé est utilisé ici pour renverser le lien entre la formule poétique et la formule de la prière, que le sous-titre semble établir : introduit par une série de verbes d'action au futur intentionnel (« Je ferai », « Je serai », « Je te ferai », « Je mettrai »), le poète avance dans le déroulement de son projet poétique, dans une description attentive aux détails (la couronne, le manteau, les souliers en satin), en accord avec la stratégie de l'építőchasme. La minutie descriptive contribue à garder inaltéré le fonctionnement du système métaphorique qui situe l'objet de dévotion entre l'art sacré et l'art poétique. S'il est vrai que le manteau, la couronne et les souliers appartiennent aux trois représentations de la Vierge dans la sculpture, il est vrai aussi que ces objets sont absorbés par la dimension psychique et émotive grâce aux figures de rhétorique. Un hypallage, par exemple, nous montre que le manteau sera « doublé de soupçon » (v. 12) ou un zeugma en approfondit la description, spécifiant qu'il sera « non de Perles brodé, mais de toutes [ses] Larmes ! » (v. 14). La métamorphose rhétorique, ainsi activée, permet au poète d'insérer les éléments de la perversion religieuse, justifiant pour nous la métaphore qui fait de Marie une statue (un objet d'art) émerveillée (vivante, capable de s'émerveiller) et le blasphème

211. Brett Zimmermann en a traité dans son œuvre, *Edgar Allan Poe. Rhetoric and Style*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2005, p. 208-209.

des périphrases qui l'accompagnent : celle qui transforme la Vierge en une maîtresse, celle, magnifique, de la fusion des dichotomies, « Ô mortelle Madone » et, enfin, celle, plus énigmatique au niveau structural, où la femme est appelée « volupté noire »²¹². Les éléments du travestissement religieux, qui renvoient à l'image de la Vierge Immaculée et à celle de la Vierge aux sept glaives, font référence à la taille d'une lune d'argent (v. 24), remplacée par la figure d'un serpent, et aux sept douleurs de Marie. Toutes deux ne sont qu'une perversion des Écritures néo-testamentaires, au moyen de l'ironie, du "rire absolu" que Charles Baudelaire qualifie dans l'*Essence du rire*²¹³. Dans le poème *À une Madone*, l'attitude ironique vise à manifester « la prépondérance de la signification sur la fonction poétique »²¹⁴ : cela signifie que la première couche de sens, à laquelle on donne tout d'abord l'approbation, est contredite par l'intention véritable qui émerge du fonctionnement rhé-

212. Pour des raisons de précision, nous remarquons que le poème exhibe une quatrième figure périphrastique du Npr de la Madone, au vers 30, la nommant « Reine des Vierges » : cette formule ne présente pas de traits remarquables au niveau structural, étant la formulation circonlocutive typique référée à Marie dans le *Nouveau Testament* ; en revanche, elle acquiert de la valeur dans la discursivité du poème, se référant à une femme qualifiée comme maîtresse.

213. « J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser [...] mais le comique absolu [...] se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition. [...] J'ai dit : comique absolu ; il faut toutefois prendre garde. Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. *Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends* », *De l'essence du rire*, O.C., II, p. 535-536.

214. J. D. HUBERT, *L'esthétique Des "Fleurs Du Mal" : Essai Sur L'ambiguïté Poétique*, Op. cit., p. 34. Pour cette raison, le critique rapproche, à bon droit, la technique rhétorique exploitée pour le poème baudelairien *À une Madone* de celle des compositions élisabéthaines de William Shakespeare et de John Donne.

torique et, particulièrement, par l'activité du langage périphrastique. Nous comprenons ainsi que la référence des vers 23-24 (« Si je ne puis, malgré tout mon art diligent/ Pour Marchepied tailler une Lune d'argent ») a pour fonction de subvertir la scène de l'*Apocalypse* où la Madone apparaît dans le ciel, avec la lune sous les pieds :

Il parut encore un grand prodige dans le ciel : c'était une femme revêtue du soleil, qui avait la lune sous ses pieds, et une couronne de douze étoiles sur sa tête.²¹⁵

Chez Charles Baudelaire, le manteau de soleil devient un manteau de soupçons, la couronne étoilée un diadème de vers et de rimes de cristal et le symbole lunaire, qui traduit en image la position surnaturelle de la Mère de Dieu, représente, pour la mortelle Madone, sa position sur la terre, les pieds posés sur le lieu de l'immortel péché. Un serpent aux talons, elle est l'Ève éternelle, l'instrument des tentations, l'emblème des morsures du désir et du vice et l'une des métaphores de prédilection utilisées par notre poète pour définir le *spleen*²¹⁶. À son tour, la femme est soumise au « monstre tout gonflé de haine et de crachat »²¹⁷, expression périphrastique du désir

215. L'extrait tiré de l'*Apocalypse de saint Jean* donne de l'emphase au numéro sept, qui revient, par la suite, aussi dans le poème baudelairien : « Un autre prodige parut ensuite dans le ciel : un grand dragon roux, qui avait *sept* têtes et dix cornes, et *sept* diadèmes sur *sept* têtes », *Ap*, 12;1-3. Nous soulignons.

216. Cf. « Tout homme digne de ce nom/ A dans le cœur un Serpent jaune [...] / Quoi qu'il ébauche ou qu'il espère/ L'homme ne vit pas un moment/ Sans subir l'avertissement/ De l'insupportable Vipère », *L'Avertisseur*, *O.C.*, I, p. 140, v. 1-2, 11-14.

217. *À une Madone*, *O.C.*, I, p. 58, v. 28.

de possession du poète, en rime oxymorique avec la périphrase religieuse exploitée pour faire allusion à la femme, « Reine victorieuse et féconde en rachats », dans une sorte de réversibilité des contraires.

La perversion de l'iconographie religieuse, opérée par le sujet lyrique, nous permet ainsi de comprendre la valeur de la périphrase « ô mortelle Madone » : il s'agit de l'expression emblématique pour distinguer celle-ci, la maîtresse, de l'autre, l'immortelle, la Mère de Dieu. En effet, la femme à laquelle le poème est dédiée est une Madone mortelle, premièrement, parce qu'elle est condamnée à la finitude et, deuxièmement, parce qu'elle est le véhicule du *spleen*, conduisant l'homme, et non pas le poète, à une plongée dans l'ennui. La deuxième perversion du texte biblique apparaît au vers 30, à travers la référence aux couteaux que le poète veut planter dans le cœur de sa mortelle Madone : il s'agit d'un renvoi textuel à la prophétie prononcée par Siméon à Marie, au temple de Jérusalem, au sujet de l'une des sept douleurs que la Mère du Christ a dû subir. S'adressant à la Vierge, il lui annonce que son âme sera transpercée par une épée au pied de la Croix :

Cet enfant est pour la ruine et pour la résurrection de plusieurs dans Israël, et pour être en butte à la contradiction des hommes ; Jusque là que votre âme même sera percée comme par une épée, afin que les pensées cachées dans le cœur de plusieurs soient découvertes.²¹⁸

218. *Lc*, 2 ; 34-35. Les autres six douleurs de la Vierge sont traités dans *Mt*, 2 ; 13-18, *Lc*, 2 ; 41-52, *Mt*, 27 ; 31-32, *Jn*, 19 ; 25-27, *Jn*, 19 ; 38-40, *Jn*, 19 ; 41-42.

Dans le poème, l'allusion intertextuelle est filtrée par une structure périphrastique, ambiguë au niveau syntaxique :

Volupté noire! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux²¹⁹

"Volupté noire" n'est qu'une périphrase qui fait allusion à la Madone, dédicataire du poème : la femme est la volupté, en tant que source des plaisirs sensuels, et noire comme le mystère qui l'enveloppe, qui fait d'elle l'objet d'une sorte de culte haineux et magique : le trope est englobé dans la structure de l'apostrophe, laquelle, très fréquemment chez Charles Baudelaire, a pour fonction d'exprimer un fort sentiment de haine ou une réprobation hostile envers une femme (comme dans le cas du poème *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*, « Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie! », au vers 18, ou de *Sed non satiata*, « Ô démon sans pitié », au vers 10). La violence de ce sentiment nous conduit à interpréter la césure interne créée par le point d'interrogation, comme une clôture fictive de la syntaxe phrastique, créant une seule structure circonlocutive ambiguë, apte à définir le fonctionnement du rôle féminin dans l'univers baudelairien : "Volupté noire des sept Péchés capitaux". Mais si, au lieu du complément du nom, nous considérons le complément circonstanciel de moyen, suivant la structure lo-

219. *À une Madone*, O.C., I, p. 59, v. 39-40.

gique du vers, nous interprétons la haine qui explose à travers le vocatif comme la raison de l'action qui suit : le poète transforme les sept péchés capitaux, contenus au fond du cœur où se dresse l'autel, en les sept glaives qui blesseront sa Madone, suivant la prophétie biblique. Il les dresse contre la femme, avec la violence qui transparaît dans l'anaphore des derniers vers, dans l'*homoioteleuton* qui répète avec insistance les structures adjectivales, en position accentuée :

[...] Des sept Péchés capitaux
[...] Je ferai sept Couteaux
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !²²⁰

Si dans la scène biblique, l'épée qui transperce le cœur de la Madone est la métaphore de l'amour maternel, dans le poème c'est l'amour d'un amant cruel qui, avec volupté, blesse et exploite la souffrance de la femme afin de poursuivre sa recherche de l'Inconnu. Ces différentes reformulations du nom de Marie contribuent à la rupture de la *translatio* métaphorique, voire au procédé de dé-métaphorisation de la femme en tant que Madone, la transformant en un objet d'art. Tout cela paraît évident à travers la syllepse « pour compléter ton rôle de Marie », qui ferme le poème : la figure nous révèle que la Madone, possédée, offensée, reléguée dans une guérite, joue le rôle sacré pour satisfaire le désir de l'imagination artistique. Tout

220. *Ibid.*, p. 59, v. 39-44.

se passe comme si être la Madone, revenait à n'être que l'instrument du désir poétique : il ne s'agit que d'une activité artistique, soumise au gré de la volonté de l'écrivain, exactement comme la perversion du code biblique exploité pour « bâtir son *ex-voto* », le poème.

4.6.1.2 À propos de *Que diras-tu ce soir*

Un procédé rhétorique similaire à celui de la déification féminine contenue dans le poème *À une Madone*, apparaît dans la composition *Que diras-tu ce soir*, cette fois condensé dans la forme du sonnet. Le texte, dont la première parution en manuscrit date de 1854, procède à une sublimation de la figure féminine entre l'imaginaire de la religion chrétienne et celui de la religion païenne : la femme est, en effet, définie, d'un côté, comme l'Ange gardien et la Madone, de l'autre, comme la Muse²²¹. Au-delà de l'attitude pétrarquiste, à laquelle il recourt pour mieux la détourner, le lien que Charles Baudelaire établit avec le poème *À une Madone* est mis en œuvre, dans le registre linguistique de la subversion, pour introduire le rapprochement blasphématoire entre l'amour sacré et l'amour sensuel. Avec la profondeur d'une tonalité méditative et intime, celle d'un dialogue avec soi-même entre itérations et interrogations, le poète offre sa vision de la femme,

221. « Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone », *Que diras-tu ce soir*, *O.C.*, I, p. 43, v. 14. Cf. avec la *Lettre à Marie Daubrun*, début de 1852 : « Par vous, Marie, je serai fort et grand. Comme Pétrarque, j'immortaliserai ma Laure. Soyez mon ange gardien, ma Muse et ma Madone, et conduisez-moi dans la route du Beau », *Corr.* I, p. 182.

qualifiée de divine : divin est son regard ainsi que l'ensemble de toutes ses qualités. Elle est « la très belle, la très bonne, la très chère/ Dont le regard divin [l'] a soudain refleuri »²²², comme l'écrivain le déclare avec emphase, à travers l'insistance ostentatoire de trois superlatifs et par le rythme ternaire régulier (le découpage de l'alexandrin en trois mesures identiques : 4 + 4 + 4), qui annule la césure centrale. De plus, l'origine divine de la femme est exprimée, comme très souvent, au moyen de la concrétisation dans une sensation olfactive, dans un parfum sensuel, celui de la chair, aux qualités surnaturelles : la chair des Anges. Cette dernière description active un renvoi intertextuel avec le poème des *Correspondances*, où le poète affirme qu' « il est des parfums frais comme des chairs d'enfants »²²³ : elle nous ouvre ainsi la porte du cœur de la sensibilité poétique, apte à découvrir et à ré-établir les analogies universelles. Il semble que cette femme, qualifiée par des sensations allant de l'origine matérielle au sublime idéal, ne soit, comme la Madone du poème précédent, qu'une pure création de l'imagination, inspirée par la sensibilité artistique.

En effet, dans la poétique baudelairienne, Jeanne Duval, Mme Sabatier ou Marie Daubrun ne sont que les sensations qu'elle inspirent à la faculté créatrice, comme le prouve l'absence totale de leurs Npr dans le recueil :

222. *Que diras-tu ce soir*, O.C., I, p. 43, v. 3-4.

223. *Correspondances*, O.C., I, p. 11, v. 9.

pour mieux dire, grâce aux mots du poète, elles sont l'irradiation spirituelle que leurs images créent dans son esprit²²⁴. À travers la plus scientifique des facultés, l'imagination, les figures féminines sont analysées et décomposées, en tant qu'individualités concrètes, et recréées, en tant que sensations d'une puissance surnaturelle. Le pouvoir imaginatif et le charme que les femmes exhibent, en réveillant des sensations d'Infini, se retrouvent dans la périphrase des vers 3 et 4, constituée d'une série adjectivale au superlatif, approfondie par la relative typique de la circonlocution :

À la très belle, à la très bonne, à la très chère,
Dont le regard divin t'a soudain refléuri.²²⁵

Ne s'agit-il pas de la formule typique de la prière « À la très chère, très aimable, très sainte Mère de Dieu »²²⁶ ? Comme dans les *Litanies de Satan*,

224. Cf. le manuscrit contenu dans une lettre à Mme Sabatier de 1854 : « J'ignore ce que les femmes pensent des adorations dont elles sont quelquefois l'objet. Certaines gens prétendent qu'elles doivent les trouver tout à fait naturelles, et d'autres, qu'elles en doivent rire. Ils ne les supposent donc que vaniteuses, ou cyniques. Pour moi, il me semble que les âmes bien faites ne peuvent être que fières et heureuses de leur action bienfaitrice. Je ne sais si jamais cette douceur suprême me sera accordée de vous entretenir moi-même de la puissance que vous avez acquise sur moi et de l'irradiation perpétuelle que votre image crée dans mon cerveau », *Lettre à Mme Sabatier du 16 février 1854, Corr. I*, p. 267.

225. *Que diras-tu ce soir, O.C., I*, p. 43, v. 3-4.

226. Un texte magistral de 1834, où cette typologie d'expressions périphrastiques abonde, c'est *Le cœur admirable de la très Sacrée Mère de Dieu ou la dévotion au très saint cœur de la bienheureuse Vierge Marie*, par Jean Eudes, prêtre français du XVII^e siècle, acteur majeur de l'École française de spiritualité et initiateur du culte liturgique des cœurs de Jésus et Marie. Le texte a été réédité pour la troisième fois en 1834 par Dellosy. Cf. « Ô très sainte, très pure et très immaculée Vierge Marie ! Mère de Dieu, reine des hommes et des anges, l'espérance des désespérés, notre très bonne et très puissante dame », « [...] dans le cœur sacré de leur très bonne mère et de la très chère mère », J.

le nom de l'inexprimable se cache derrière la formule périphrastique de la liturgie chrétienne, la plus haute expression du divin : la femme ne possède pas un Npr, parce qu'elle n'est qu'une réalité fantomatique, une création de l'imagination. Sa consistance éphémère conduit le poète à la nommer périphrastiquement, ou métaphoriquement : il la définit aussi comme un « fantôme » qui « danse dans l'air comme un flambeau », en rime certainement concertée avec le Beau majuscule, l'Idéal ; sa présence irradiante est partout dans l'imagination du poète, mais sa consistance n'est que dans le langage du poème.

La complexité du rapport entre le poète et la femme fantomatique par lui recréée se révèle aussi au niveau phrastique, dans un étrange croisement de genres grammaticaux entre les références individuelles : le poète s'adresse à lui-même au moyen d'une synecdoque au genre féminin (il est « une pauvre âme » v. 1), et à la femme en employant le genre masculin, concordant avec le substantif "fantôme" : « parfois *il* parle et dit »²²⁷. C'est seulement dans son existence en tant que fantôme de l'imagination que la femme prend la parole et exprime sa féminité : « Je suis *belle*, et J'ordonne »²²⁸. La voix féminine n'a pas de place dans les poèmes baudelairiens, exception faite pour les *Lesbiennes*. Quand cette voix apparaît, elle est brutalement interrompue : plus souvent, elle est réduite au silence ou elle surgit pour

EUDES, *Le cœur admirable de la très Sacrée Mère de Dieu ou la dévotion au très saint cœur de la bienheureuse Vierge Marie*, Paris, L. D. Delossy, 1834, p. 172, 202.

227. *Que diras-tu ce soir, O.C., I*, p. 43, v. 12.

228. *Ibid.*

"compléter son rôle de Marie", invitant le poète à prendre la parole, lui ordonnant de traduire cette sensation d'Infini qui la rend « Ange gardien, Muse, Madone ». L'irradiation spirituelle de la beauté féminine semble obliger le poète à tendre vers ce seul but sacré. En réalité, c'est lui-même qui, inspiré par l'imagination, est poussé à la création : c'est lui-même qui, grâce à sa faculté, ressent l'exigence de changer la "boue", la femme du *spleen*, en "or", en Madone. La figure féminine, ainsi recréée poétiquement, est sublimée comme la Mère de Dieu, la femme innommable, la très belle, la très bonne, la très chère, dont le regard soudain fait reflourir : comme « son haleine fait la musique », comme « sa voix fait le parfum »²²⁹, ainsi le parfum de sa chair fait le poème, « vers qui suspendent le corps de la femme entre l'aube de la création et la langue de la nature »²³⁰. Il s'agit de la profondeur de la mystique baudelairienne, qui n'est pas une manifestation de foi, mais une ressource pour son art :

La mystique de Baudelaire est avant tout une ressource heureuse de perspective. [...] Pour nous faire entrevoir l'inconnaissable, les mystiques nous « révèlent » une ressemblance entre ce monde inconnu et nous-mêmes : c'est ainsi que Swedenborg, pour nous révéler le ciel, nous contera que le ciel est un très grand et très divin homme. [...] Pour Baudelaire, ces analogies permettront de passer du ciel à l'homme et d'*employer des noms lumineux et splendides pour chanter le monde intérieur*.²³¹

229. *Tout entière*, O.C., I, p. 42, v. 23-24.

230. A. PRETE, *Il Demone dell'analogia. Da Leopardi a Valery : studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 89. Nous traduisons.

231. J. PRÉVOST, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Op. cit., p. 74.

La mysticité demeure dans la recherche de ténébreuses et profondes correspondances qui le passionnent comme artiste, qui le conduisent à la recherche d'images, de sensations, d'impressions à faire ressortir du chaos pour leur donner l'harmonie de la Poésie.

4.6.2 La *Révolte* contre les noms propres

La critique baudelairienne a très souvent négligé de réfléchir sur l'intention parodique qui accompagne le traitement de "thèmes tabous" dans la poésie baudelairienne, et surtout dans la section des *Fleurs du Mal* qui porte le titre de *Révolte*. Derrière le voile de la thématique satanique, de l'atteinte à la morale religieuse, en accord avec la vague décadente, se cache l'attention irréfutable que le poète porte à l'ironie, comme stratégie de rhétorique et comme fondement de poétique. Dans son *Essence du rire*, l'écrivain avance l'idée que le rire absolu trouve son origine du « choc perpétuel de l'infini de grandeur et de l'infini de misère propres à l'homme [...] relativement à l'Être absolu dont il possède la conception »²³², périphraseant le rapport de l'humain au divin. Inspiré par ce rire absolu, Charles Baudelaire décrit, dans son drame faustien en cinq actes (*Spleen et Idéal*, *Fleurs du Mal*, *Révolte*, *Le Vin* et *La Mort*), le destin de celui qui veut « s'emparer

232. *De l'essence du rire*, O.C., II, p. 532.

du paradis d'un seul coup »²³³ : il s'agit, dans l'expérience humaine, de la représentation d'un chemin pris par celui qui s'interroge sur le mystère de sa condition, se plongeant dans la conscience du mal, dans la fureur de la révolte contre Dieu, dans la jouissance des "paradis artificiels", jusqu'à la reconnaissance de la finitude. Ce drame est ainsi un projet artistique qui, en tant que tel, devrait intimider tous ceux qui se sont posé des questions externes à l'œuvre elle-même : Baudelaire catholique ? Baudelaire fauteur de blasphèmes ? Baudelaire poète maudit ? Jean Prévost déclare, à bon droit, que, pour répondre à ces questions,

[...] il faut surprendre Baudelaire hors du poème, aux heures tragiques où l'on dépouille toute affectation, où l'on joue son bonheur et sa vie : dans certaines *Lettres*, dans les *Journaux intimes*, lorsqu'il s'agit de sauver lui-même et les siens, il se dépouille des ornements et des artifices : sa foi alors est simple, naïve, mais sans mythes.

Il prie alors Dieu seul, le Dieu des catholiques, « réservoir de toute force et de toute justice ».²³⁴

Comme le critique l'explique, il serait peut-être préférable de poser des questions sur le sens interne des poèmes, qui ne peuvent pas se concevoir en dehors du contexte du recueil. Poursuivant cette méthode, nous allons

233. *Le poème du haschisch*, O.C., I, p. 402.

234. J. PRÉVOST, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et l'imagination poétiques*, Op. cit., p. 70-71. Pour des réflexions ultérieures sur la religion de Charles Baudelaire, nous renvoyons au chapitre « Croyances et mythes de Baudelaire », contenu dans l'œuvre de Jean Prévost (p. 69-88), où ce dernier développe une critique acérée, séparant nettement le jugement artistique des données biographiques : « Nous ne croyons plus expliquer un écrivain par sa vie : ce serait *expliquer la perle par l'huître* » (p. 127). Nous soulignons.

plutôt nous intéresser à la valeur du rapport que chaque texte entretient avec l'ensemble du recueil, dans lesquelles apparaît avec évidence l'intention ironique (à entendre par rapport à la définition offerte dans l'*Essence du rire*) qui parsème les vers, à la limite du pastiche provocateur.

En général, l'ironie, chez Charles Baudelaire, peut concerner le cliché romantique (*Un Voyage à Cythère*), la liturgie catholique, c'est-à-dire le culte public rendu à Dieu par l'église (*Bénédiction*) ou le discours moraliste, oscillant entre la parodie du contenu et de l'effet sur le destinataire (*Les Femmes damnées*). Il s'agit de l'un des aspects les plus remarquables de la modernité esthétique de Charles Baudelaire, si profondément conscient de la valeur pragmatique de l'ironie qu'il l'emploie pour manifester aussi la position éthique au cœur de sa poésie, où la tension entre les deux pôles opposés devient la condition *sine qua non* du sublime. La connaissance du *spleen* est, en effet, présentée comme le présupposé essentiel de la découverte de l'Idéal; l'hypocrite lecteur est en même temps défini comme le frère semblable; le fait de cultiver le Mal est décrit comme la seule technique pour faire croître et épanouir les *Fleurs*. Mikhaïl Bakhtine, et les formalistes russes plus généralement, ont remarqué l'importance de l'exploitation de l'ironie et de sa valeur régénératrice sur la poésie, à l'époque de la Décadence²³⁵ : en effet, dans l'usage qu'en fait Charles Baudelaire, le

235. Nous faisons référence à M. ROSE, *Parody : Ancient Modern and Post-Modern*,

recours au ton parodique apparaît comme la technique de répétition d'une tradition, dans l'intention de la déformer et de profiter de cette perversion pour créer le "Nouveau", voire une harmonie entre les tensions dialectiques. L'ironie n'est pas à considérer comme la démonstration d'une attitude irrévérencieuse et blasphématoire du poète face au sacré : elle marque plutôt un renouvellement formel (le rire absolu) qui délivre de la vision classique du rire (le rire comique), marquée par la morale et la théologie. En inventant la figure du rire absolu, Charles Baudelaire fait du rire poétique une manifestation puissante de l'intimité humaine, aussi diabolique que souverainement innocente, intimement liée « à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale »²³⁶. C'est ainsi à travers l' "essence du rire" que notre poète accomplit la représentation poétique de la *Révolte* humaine contre cette exigence surnaturelle qui le déchire. Il s'agit de l'instrument poétique exploité pour transformer l'individu en l'ange satanique : « Ce rire [...] convient à des bouts d'hommes, c'est-à-dire à des *Satans en herbe* »²³⁷. En effet, la véritable intention des poèmes condamnés, c'est-à-dire l'exploitation de la stratégie de l'ironie, disculpe Charles Baudelaire du délit d'outrage à la morale religieuse, pour lequel il est poursuivi en justice.

La première édition des *Fleurs du Mal* en 1857 comporte, d'ailleurs, un aver-

Cambridge University Press, 1993, 3 ch. ; M. HANNOSH, *Parody and Decadence, Laforgue's Moralités Légendaires*, Ohio State University Press, p. 24-26, 28-29.

236. *De l'essence du rire, O.C., II*, p. 528-529.

237. *Ibid.*, p. 534. Nous soulignons.

tissement de l'auteur lancé à ceux qui l'ont rangé « parmi les théologiens de la populace », dans lequel il signale qu'il a

[...] dû, en *parfait comédien*, façonner son esprit à tous les sophismes, comme à toutes les corruptions [créant ainsi un] « *pastiche* des raisonnements de l'ignorance et de la fureur. ²³⁸

Même Ernest Pinard, le substitut lié également au procès de *Madame Bovary*, sous le réquisitoire duquel on a déféré l'affaire des *Fleurs du Mal*, déclare aux juges que Charles Baudelaire, « cet esprit tourmenté, a voulu faire de l'étrange, plutôt que du blasphème », les convainquant d'abandonner le chef d'accusation contre les poèmes et de les interpréter dans leur valeur de mise en scène satirique. Pour sa part, Théophile Gautier, en prenant appui sur le principe fondamental de toute la critique littéraire, ouvre la voie à une question centrale concernant les poèmes de la *Révolte* :

Est-ce en son propre nom que Baudelaire se révolte et se lamente, dans le *Renierement de saint Pierre* et dans les *Litanies de Satan* ?

Et il répond :

Non, il n'y a pas de poète impie, ni athée, ni sceptique, ni révolté. [...] Baudelaire est un croyant, puisqu'il est un poète, et personnellement, son oeuvre le montre avec une ardente clarté, il est l'homme

238. Note de Charles Baudelaire à la section "Révolte", *O.C.*, I, p. 1075-1076. Nous soulignons.

d'une seule foi, d'un seul Idéal, d'un seul amour. Ce n'est pas lui qui peut crier vers Satan, c'est-à-dire vers la Négation et vers le Lieu Commun, puisqu'il est venu au monde exprès pour les classer, pour les renvoyer vers l'autre, rien que par la fulgureuse clarté de son regard.²³⁹

À travers ces réflexions, Théophile Gautier anticipe la réflexion proustienne de 1908 et 1909, celle des années de l'élaboration du *Contre Sainte-Beuve* : la séparation entre l'homme et l'œuvre dans le jugement de valeur esthétique, pour éviter de donner naissance à des étiquettes aussi ridicules que celle de "poète maudit" ou de "poète athée". Le procès d'août 1857 contre Charles Baudelaire cherche, en revanche, à attaquer l'homme et non pas le poète qui, en tant que créateur d'œuvres d'art, se fait comédien, manipulateur, magicien, maître savant de l'essence du rire²⁴⁰. Si l'homme Baudelaire se qualifie lui-même de « catholique incorrigible »²⁴¹, témoignant une foi chrétienne indiscutable²⁴² - même avec toutes les incohérences qui

239. Cité par A. GUYAUX, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal, Op. cit.*, p.667.

240. Dans son article justificatif, Frédéric Dulamon critique l'erreur de l'approche critique, en se demandant : « Les poètes satiriques, les historiens, les dramaturges ont-ils jamais été accusés de tresser des couronnes pour les forfaits qu'ils peignent, qu'ils racontent, qu'ils produisent sur la scène? Est-ce Juvénal qui s'est prostitué aux portefaix de Rome, ou Shakespeare qui a tué Banquo? », *Le Procès, articles justificatifs, O.C., I*, p. 1189-1190.

241. *Lettre à Alphonse de Calonne, 10 novembre 1858, Corr. I*, p. 522.

242. « Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice », *Fusées, VII, O.C., I*, p. 673. C'est Charles Baudelaire qui souligne.

appartiennent à chaque rapport humain avec la Divinité - le poète se méfie de toutes les images préconçues et exploitées par l'usage, de toutes les idées imprimées dans un langage figé et impersonnel. Il ressent l'exigence de les renverser, de les déformer, de les parodier, recherchant toujours, pour son œuvre, le "Nouveau".

Les *Fleurs du Mal* exhibent, assurément une religion, mais au lieu d'être la manifestation d'un culte prédicant ou didactique, elles expriment une religion travestie, manipulée selon une volonté poétique précise : nous le remarquons à travers le renouvellement formel qui l'accompagne et qui nous montre, comme le font les Écritures sacrées²⁴³, que « l'affirmation du mal n' [en] est pas la criminelle approbation »²⁴⁴. Tout cela paraît évident si l'on considère et si l'on apprécie le recueil dans son ensemble et par sa conclusion, et non pas à travers quelques pièces isolées, au risque de ne pas comprendre l'intention véritable du poète. Charles Baudelaire, qui invite son public à découvrir la rhétorique profonde de l'œuvre, choisit expressément de placer

243. « Oui, la théologie chrétienne décrit savamment le mal, pour nous en inspirer l'horreur, pour nous commander le retour laborieux au bien. Elle peint industriellement les affres de la mort, le cadavre, le ver de la tombe, la décomposition de nos misérables restes ; en même temps, elle éclaire toute cette pourriture d'un rayon d'immortalité, et nous montre les héros abattus par la mort mais relevés par Dieu qui pardonne », *Article de Frédéric Dulamon, Le Procès : articles justificatifs, O.C., I*, p. 1190. Nous soulignons que Charles Baudelaire lui-même ajoute une note, dans l'article de Dulamon, au substantif "immortalité". Ressentant l'exigence d'éclairer sa volonté de poète et l'étroit lien avec le *Grand Code*, il écrit : « C'est ce que j'ai fait dans mon livre d'une manière lumineuse ; plusieurs morceaux non incriminés réfutent les poèmes incriminés », *O.C., I*, p. 1190.

244. *Article de Frédéric Dulamon, Le Procès : articles justificatifs, O.C., I*, p. 1189.

les trois pièces incriminées sous une rubrique spéciale, portant le titre de *La Révolte* et il prend soin de déclarer que

[...] les sentiments qu'il exprime ne sont pas les siens, et que les plaintes, les malédictions, les blasphèmes même que contiennent ces vers, il les répudie et les condamne²⁴⁵.

Pour cette raison et comme l'exige le but de l'analyse, notre intérêt se concentrera premièrement sur la réalisation formelle des poèmes incriminés et, ultérieurement, sur leur contenu : de cette manière, malgré les contradictions et les blasphèmes apparents, celui-ci sera compris d'une façon plus lucide et consciente. Particulièrement, nos considérations sur les poèmes condamnés de la *Révolte* ont pour point de départ une réflexion sur le rapport structurel entre la forme de la poésie et celle de la prière, que Charles Baudelaire manifeste et qu'il exploite jusqu'à la perversion dans cette section de l'œuvre. Le cadre formel des trois poèmes nous a conduite à soulever des questions sur les raisons qui amènent l'écrivain à recourir au genre liturgique pour exprimer un contenu qui contredit ou renverse la structure. Sa poésie imite-t-elle la formule de la prière à des fins rhétoriques ?

S'agit-il d'une métaphorisation subordonnée à l'intention véritable ? Quelle

245. Article de Gustave-Louis Chaix d'Est-Ange, *Le Procès : Plaidoirie*, *O.C.*, I, p. 1215. En affirmant que Charles Baudelaire a pris soin de distinguer la figure du poète de celui du chercheur du Paradis des *Fleurs du Mal*, il fait référence à l'avertissement dont l'artiste préface les poèmes condamnés, où il les définit comme « un pastiche des raisonnements de l'ignorance et de la fureur », *O.C.*, I, p. 1075-1076.

valeur acquiert la poésie d'une imitation altérée du genre liturgique ? Pour répondre à ces questions, qui nous conduisent évidemment à relever la valeur de la périphrase - en tant que formule typique de la diction biblique et en tant qu'instrument de reformulation de l'acte premier de nomination - il faut mettre en lumière le fait que le lien entre l'écriture poétique et la forme de la prière subsiste dans plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal*. Il se fonde sur un détournement du sens de la prière (du latin *precaria*) en tant que demande, louange, supplication, intercession, ou sur une ré-élaboration du langage propre à la sphère liturgique à des fins personnelles, moins éthiques qu'esthétiques. Les *Fleurs du Mal* manifestent la présence diffuse de l'imitation de la prière chrétienne dans une contrefaçon poétique, au niveau formel ou thématique, qui rétablit le principe communicatif de la forme en cause : les destinataires de la supplication ou de la louange deviennent les figures de la passion érotique ou de la dichotomie entre le *spleen* et l'Idéal, selon les exigences du destinataire, qui n'est pas le fidèle dévot ni Charles Baudelaire lui-même, mais le sujet poétique des poèmes : le chercheur du Paradis. L'imitation ironique peut se limiter au cadre formel, par le choix de la versification comme dans le cas de *Franciscae meae laudes*²⁴⁶, ou par le choix

246. Le poème *Franciscae meae laudes* apparaît, au niveau formel, comme une prière de louange, composée de tercets d'octosyllabes monorimes, à la manière du *Dies irae*, où l'emprunt est strictement formel. Dans son édition des *Fleurs du Mal*, Jacques Crépet a relevé que cette structure formelle a été déjà exploitée pour une perversion satirique, dans une parodie en vers macaroniques au titre *Margotae meae laudes*. Voir C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Crépet, Blin (éd.), *Op. cit.*, p. 404.

d'une structure récurrente dans la pratique religieuse, comme dans le cas de l'*Hymne à la Beauté*, dans lequel l'hymne religieux²⁴⁷ est exploité pour invoquer la Beauté céleste et satanique. En ce qui concerne spécifiquement les poèmes de l'atteinte à la morale religieuse, nous pouvons les considérer comme les trois scènes principales de l'acte de la *Révolte*, chacune exhibant les exigences et les préoccupations de la volonté poétique.

4.6.2.1 À propos du *Renielement de saint Pierre*

La première de ces trois scènes, c'est celle du blasphème et du désespoir, où l'âme humaine déchirée en arrive à douter de l'effet salvateur de la Passion du Christ : pour la représenter, le poète choisit de ne pas exploiter le renvoi à la source biblique au niveau formel, mais plutôt de pervertir sémantiquement le contenu sacré. Au moyen de la figure périphrastique qui est partie fondamentale de l'architecture du texte, le langage détruit la gravité de la scène de la Passion et se moque de la foi du Fils envers son Père, le réduisant à un homme désillusionné et souffrant :

- Ah! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives!
Dans ta simplicité tu priais à genoux
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous

247. Nous pouvons définir l'hymne comme une composition poétique religieuse, formée de plusieurs strophes régulières, fréquente dans l'usage biblique, dans les cantiques de la liturgie romaine, comme le *Te Deum* ou *Gloria in excelsis*.

*Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives.*²⁴⁸

Le Reniement de saint Pierre se structure, en effet, sur un système complexe de références intertextuelles aux Écritures néo-testamentaires et de paraphrases²⁴⁹ du texte biblique, contribuant à la montée de l'ironie qui fait exploser son pouvoir rhétorique au dernier vers : « Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait ! »²⁵⁰. En particulier, le Christ humanisé, qui est le véritable sujet du poème (et non pas saint Pierre, qui n'est qu'un expédient narratif) apparaît une seule fois dans la référence au Npr (v. 9), tandis que, dans tous les autres cas, sa présence est attestée à travers les citations perverties de la source biblique. Charles Baudelaire dépeint ainsi Jésus comme un homme déchiré par les regrets et les remords (« Le remords n'a-t-il pas / Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance ? » v. 27-28), faisant allusion, sur un ton sarcastique, à l'épisode biblique, narré par l'*Évangile selon Jean*, où un soldat transperce le corps sacré avec une lance²⁵¹. De plus, afin de détruire la tension insupportable de la scène

248. *Le Reniement de saint Pierre*, O.C., I, p. 121, v. 9-12. Nous soulignons.

249. Le rapport entre la paraphrase et la périphrase a été mis en lumière par Henri Lausberg : sur la base de la définition offerte par l'ancienne rhétorique, la périphrase apparaît comme la paraphrase d'un mot en plusieurs mots et la paraphrase comme un ensemble de périphrases. Pour l'approfondissement de la question, nous nous permettons de renvoyer à M. DEGUY, « Une traduction de Lausberg », in *La Raison poétique*, Op. cit., p. 171-185.

250. *Le Reniement de saint Pierre*, O.C., I, p. 122, v. 32.

251. « Il vint donc des soldats qui rompirent les jambes au premier, et de même à l'autre qu'on avait crucifié avec lui. Puis étant venus à Jésus, et voyant qu'il était déjà mort, ils

de la souffrance du Christ, la voix narrative l'interpelle directement et, se moquant de l'épisode de son entrée à Jérusalem, de celui de l'expulsion des vendeurs et des acheteurs de la maison du Seigneur²⁵², lui demande avec malignité :

Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux
Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse,
Où tu foulais, monté sur une douce ânesse,
Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux,
Où, le cœur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin ?²⁵³

Toutes ces références perverties concourent à mettre l'accent sur le moment culminant du poème : dans le quatrain central du texte, Charles Bau-

ne lui rompirent point les jambes ; mais un des soldats lui ouvrit le côté avec une lance, et il en sortit aussitôt du sang et de l'eau », *Jn*, 19;32-34.

252. Cf. *Mt*, 21 ;1-12. « Lorsqu'ils approchèrent de Jérusalem, étant arrivés à Bethphagé, près de la montagne des Oliviers, Jésus envoya deux de ses disciples. Et leur dit : Allez à ce village qui est devant vous, et vous y trouverez en arrivant une ânesse liée, et son ânon auprès d'elle ; déliez-la, et me l'amenez. Si quelqu'un vous dit quelque chose, dites-lui que le Seigneur en a besoin, et aussitôt il les laissera emmener. Or tout ceci s'est fait, afin que cette parabole du prophète fût accomplie. Dites à la fille de Sion : Voici, votre roi qui vient à vous, plein de douceur, monté sur une ânesse, et sur l'ânon de celle qui est sous le joug. Les disciples s'en allèrent donc, et firent ce que Jésus leur avait commandé. Et ayant amené l'ânesse et l'ânon, ils les couvrirent de leurs vêtements, et le firent monter dessus. Une grande multitude de peuple étendit aussi ses vêtements le long du chemin ; les autres coupaient des branches d'arbres, et les jetaient par où il passait ; Et tous ensemble, tant ceux qui allaient devant lui, que ceux qui le suivaient, criaient : Hosanna, salut et gloire au fils de David ; béni soit celui qui vient au nom du Seigneur : Hosanna, salut et gloire à lui, au plus haut des cieux ! Lorsqu'il fut entré dans Jérusalem, toute la ville en fut émue ; et chacun demandait : Qui est donc celui-ci ? Mais ces peuples qui l'accompagnaient disaient : C'est Jésus, le prophète, qui est de Nazareth en Galilée. Jésus, étant entré dans le temple de Dieu, chassa tous ceux qui vendaient et qui achetaient dans le temple ; il renversa les tables des changeurs, et les bancs de ceux qui vendaient des colombes ».

253. *Le Reniement de saint Pierre*, *O.C.*, I, p. 121-122, v. 21-27.

delaire fait allusion au lieu emblématique de la religion chrétienne, le mont des Oliviers²⁵⁴ (« Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives ! » v. 9) et, au moyen de la figure périphrastique, nomme Dieu (« Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous/ Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives »²⁵⁵ v.11), injuriant sa propre divinité et la souffrance sacrée de son Fils : ayant interpellé directement la figure de Jésus comme interlocuteur du dialogue, la voix narrative le provoque à la manière d'un Diable tentateur. Ayant été elle-même tentée et poussée à la révolte, elle l'incite à se souvenir de ses souffrances, à douter de sa foi envers son Père, le Dieu innommable, faisant appel à la trame dramatique de la Passion du Christ²⁵⁶ :

254. Le Jardin des Oliviers, qui apparaît dans le poème provocateur des *Fleurs du Mal*, constitue le cadre spatial qui accompagne les moments cruciaux de la vie du Christ : en effet, lorsque Jésus vient à Jérusalem en compagnie de ses disciples, à l'occasion de la Pâque, il réside à Béthanie (*Jn*, 12;1), un village situé sur le versant est du mont des Oliviers. Près de ce lieu, il envoie ses disciples chercher un ânon, avant son entrée à Jérusalem, et c'est lorsqu'il approche de la descente du mont qu'il est acclamé par ceux qui l'accompagnent (*Lc*, 19;37). C'est toujours du mont des Oliviers que Jésus contemple les grandes constructions du temple et qu'il annonce leur destruction prochaine (*Mc*, 13;1), avant leur arrivée « à un domaine du nom de Gethsémani ». Enfin, l'évangéliste Jean mentionne un jardin, « de l'autre côté du torrent du Cédron », où Jésus passe ses dernières heures avant l'arrestation (*Jn*, 18;1). Dans le poème de Charles Baudelaire, ce lieu devient le Jardin des Olives.

255. La clé interprétative de cette figure périphrastique est, évidemment, la référence intertextuelle à la source néo-testamentaire, où le Christ crucifié invoque l'intercession du Père, lui demandant de pardonner aux hommes « car ils ne savent ce qu'ils font » (*Lc*, 23;34). Comme Yves-Gérard Dantec le remarque, dans son commentaire des *Fleurs du Mal*, la tendance blasphématoire de ces vers « n'est qu'une apparence ; l'ardeur de la prière perce sous l'indignation, laquelle s'adresse bien plus à l'homme, qui n'a pas compris le sacrifice, qu'au Dieu lui-même », C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Y.-G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 129.

256. Cf. *Lc*, 23;33-35. « Lorsqu'ils furent arrivés au lieu appelé Calvaire, ils y crucifièrent Jésus et ces deux voleurs, l'un à droite et l'autre à gauche. Et Jésus disait : Mon père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. Ils partagèrent ensuite ses vêtements, et les jetèrent au sort. Cependant le peuple se tenait là, et le regardait, et les sénateurs

Dans ta simplicité tu priais à genoux
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous
(v. 10-11)

Lorsque tu vis cracher sur ta divinité
La crapule du corps de garde et des cuisines,
Et lorsque tu sentis s'enfoncer les épines
Dans ton crâne où vivait l'immense Humanité ;
Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible
Allongeait tes deux bras distendus, que ton sang
Et ta sueur coulaient de ton front pâissant,
Quand tu fus devant tous posé comme une cible²⁵⁷
(v. 13-20)

La Passion du Fils de Dieu établie comme scénario tragique, le poème dévoile son fonctionnement rhétorique dans le quatrain conclusif.²⁵⁸ C'est

aussi bien que le peuple se moquaient de lui, en disant : Il a sauvé les autres ; qu'il se sauve maintenant lui-même, s'il est le Christ, l'élu de Dieu ! ». Cf. *Mc*, 14 ; 65, « Alors quelques-uns commencèrent à lui cracher au visage ; et lui ayant bandé les yeux, ils lui donnaient des coups de poing [...]. Puis ayant fait une couronne d'épines entrelacées, ils la lui mirent sur la tête [...] Et lui crachant au visage, ils prenaient le roseau qu'il tenait et lui en frappaient la tête. Après s'être ainsi joués de lui [...] ils l'emmenèrent pour le crucifier », *Mt*, 27 ; 29-30.

257. Même si l'évocation de la scène de la Passion fait allusion aux textes des *Évangiles*, Charles Baudelaire emprunte ces vers, au niveau des choix lexicaux, au *Livre poétique* de Job : « Ils m'insultent et me frappent les joues, Ils s'acharnent tous après moi. Dieu me livre à la merci des impies, Il me précipite entre les mains des méchants. J'étais tranquille, et il m'a secoué, Il m'a saisi par la nuque et m'a brisé, Il a tiré sur moi comme à un but », *Job*, 16 ; 10-12.

258. Cf. « Alors un de ceux qui étaient avec Jésus, portant la main à son épée et la tirant, en frappa un des serviteurs du grand prêtre, et lui coupa une oreille. Mais Jésus lui dit : « Remettez votre épée en son lieu ; car tous ceux qui prendront l'épée périront par l'épée » (*Mt*, 26 ; 51-52). Pierre Emmanuel, qui a étudié scrupuleusement le poème baudelairien, a donné une interprétation différente des références intertextuelles. Il affirme qu'on devrait entendre ce vers sur la base d'un autre rappel du texte biblique : il s'agit d'un passage de l'*Évangile selon Matthieu*, où le Christ déclare : « Ne pensez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre ; je ne suis pas venu y apporter la paix, mais l'épée » (*Mt*, 10 ; 34). Selon le point de vue du critique, cette référence confirmerait que Charles Baudelaire « se donne à tâche de pousser le scandale jusqu'à le rendre intolérable aux chrétiens comme aux athées : aux chrétiens qui ne voulaient pas boire que leur Dieu

toujours sous une forme renversée que le poète fait référence à la source biblique : la formule « Tous ceux qui prendront l'épée périront par l'épée » adressée par Jésus au disciple Pierre qui prenait sa défense devant les soldats venus l'arrêter, manipulée par Charles Baudelaire, devient ici : « Puissé-je user du glaive et périr par le glaive ! » (v. 31).

Le vers conclusif dévoile le thème annoncé par le titre : le reniement de saint Pierre. La scène de la trahison est l'un des événements qui entourent la condamnation de Jésus à la crucifixion, narrée dans les *Évangiles* (*Mt*, 26 ; 69-75, *Mc*, 14 ; 66-72, *Lc*, 22 ; 54-62, *Jn*, 13 ; 36-38). Durant l'acte d'accusation du Fils de Dieu, son premier apôtre se trouve dans la cour du palais du grand Prêtre : une servante, qui passe par là, le dénonce comme un disciple du Nazaréen. Pris de peur, Pierre renie le Christ et se met à jurer, avec force, sa trahison : « Je ne connais pas cet homme »²⁵⁹, cédant à la tentation de la lâcheté, comme le Maître l'avait prédit : « Avant que le

moral est un blasphème ; aux athées qui refusent de voir la profondeur du mal dans l'homme, qui est l'Abîme du silence de Dieu. Baudelaire est donc seul contre tous et d'abord contre soi », P. EMMANUEL, *Baudelaire, la femme et Dieu, op. cit.*, p. 135. Pour cette raison, le poème devrait être interprété sur la base de tous ces extraits de la *Bible* où le Messie apparaît comme "un signe de contradiction" (par exemple *Lc*, 2 ; 3, *Mt*, 26 ; 3). Dans le cas spécifique du reniement, le critique souligne que Pierre ne renie pas le Fils de Dieu par simple peur d'être inquiété, mais parce qu'il s'agit de dénier un Dieu dont le rapport visible à l'homme est le mal, et que c'est là un scandale, une énigme indéchiffrable. À notre avis, il semble plus correct d'interpréter la source baudelairienne comme une référence à la scène de l'arrestation, comme le confirme d'ailleurs le co-texte, dans lequel Jésus, au lieu d'être le signe de la discorde, renforce le principe de la sacralité de la vie, qui d'ailleurs parcourt la *Bible* à partir de la *Genèse* (9 ; 6).

259. *Mt*, 26 ; 74.

coq chante, tu me renoncerez trois fois »²⁶⁰. Dans les *Évangiles*, la scène de la trahison apparaît sous le titre du "Renierement de Pierre" et non pas de saint Pierre : en effet, celui qui renie Jésus est Pierre, dont le Npr de départ est Simon, et qui, comme Judas, représente la figure de l'échec de la foi ; du moins, il est l'homme pécheur qui n'a pas encore reçu la béatification divine. En revanche, saint Pierre, auquel le poète fait volontairement allusion, est le fondateur de l'Église, le premier Pape et le martyr²⁶¹. Conférant à l'apôtre, c'est-à-dire à l'homme de la finitude, le titre de "saint" dont il n'est pas encore digne, Charles Baudelaire réussit dans son "pastiche" de la source biblique, jouant avec sarcasme sur la réaction du public prude²⁶², obligé d'assister à la révolte d'un saint, choqué de voir que le poète attribue une connotation positive au geste de trahison :

« Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait ! ».

C'est ainsi, dans le risque d'un malentendu dans l'interprétation de la référence finale, masquée au moyen du langage du détour, que le sarcasme provocateur du poème manifeste toute son efficacité rhétorique. Comme nous le remarquons à travers la complexité du réseau de renvois intertextuels

260. *Mt*, 26 ; 75.

261. Cf. *Mt*, 16 ; 16-19, 17 ; 1-13, *Mc*, 9 ; 2-13.

262. Ce n'est pas par hasard que Charles Baudelaire exploite la figure de l'apôtre, au lieu de celle de Judas qui, lui aussi, a attiré les productions artistiques de l'époque : en effet, le renierement de Simon Pierre se trouve au centre de la question de la Réforme protestante et de la grande fracture opérée au XVI^e siècle dans l'Occident chrétien, dont l'écrivain ne manque pas de railler la fausseté, au moyen de ses poèmes, comme il le fait d'ailleurs de toutes les implications sociales de la sphère religieuse.

au *Grand Code*, ce qui constitue l'apport innovateur de Charles Baudelaire à l'exploitation de la source sacrée, c'est sa technique de l'assemblage et de la ré-utilisation des matériaux, et son choix d'un langage détourné apte à évoquer le mystère. Les deux stratégies exploitées par le poète conduisent à une transvalorisation de la référence textuelle, c'est-à-dire une opération d'ordre axiologique où l'hypertexte réfute l'hypotexte du point de vue des valeurs exhibées : son application la plus réussie dans les *Fleurs du Mal* est, sans doute, la prière finale des *Litanies de Satan*, comme nous le verrons dans la suite de l'analyse. Ces procédés coopèrent à la manipulation textuelle du travestissement, celle que Charles Baudelaire a envisagée dans son avertissement introductif à la *Révolte*, se définissant comme « un parfait comédien », ce qui nous permet, ainsi, de comprendre le paroxysme des vers finals du poème *Le Reniement de saint Pierre*.

4.6.2.2 À propos d'*Abel et Caïn*

La deuxième scène de l'acte de la *Révolte* joue la représentation de la malédiction divine, qui sépare définitivement l'homme de Dieu et prépare la montée du ton tragique de la scène finale. Pour y parvenir, Charles Baudelaire choisit de recourir principalement à une imitation formelle du genre liturgique : il exploite le ton solennel des *Psaumes* et des textes liturgiques

et choisit des sujets poétiques tirés directement de la *Genèse* (4;1-26). Au niveau structural, le poème *Abel et Caïn* se compose de deux séquences, l'une de douze et l'autre de quatre distiques d'octosyllabes, à refrain alterné, constitués de rimes croisées : s'il est vrai qu'il présente seize distiques divisés en deux parties, témoignant de la bipolarité du sujet poétique, il est aussi vrai que cette séparation est effacée grâce au schéma rimique. Comme le remarque Benoît de Cornulier²⁶³, les deux rimes qui constituent les distiques, l'une féminine et l'autre masculine, ne s'accordent pas entre elles, mais elles forment des quatrains avec les vers qui suivent, créant ainsi une structure *abab* : cette structure permet ainsi de garder une profonde unité, garantie par le jeu rimique et par l'anaphore répétée, dans la division des distiques, mais surtout dans la dichotomie du sujet. En tant que sujets d'une représentation poétique, les deux frères ennemis sont réunis par la "même substance lyrique", le quatrain à schéma rimique *abab*. Cependant, si la forme cherche à les réunir, leur condition les éloigne : les frères ont proposé tous les deux un sacrifice à Dieu, Caïn les fruits de la terre et Abel les premiers-nés de son troupeau, « et de ce qu'il avait de plus gras »²⁶⁴ ; cependant, seule l'offre de ce dernier est agréée par Dieu, ce qui

263. B. de CORNULIER, *Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 174. Dans son chapitre consacré à la distinction entre la "strophe" et la "stance", Benoît de Cornulier a reconnu dans la forme du texte baudelairien « un double niveau de stances dans un même poème : des stances-distiques, regroupées en stances-quatrains ».

264. *Gen*, 4;2.

provoque la haine de son frère, qui le tue. La colère de Dieu a ainsi introduit une nette séparation éthique entre les filiations de deux frères ; particulièrement, les descendants de Caïn se placent à l'origine des travaux de la forge, que Charles Baudelaire qualifie d' « existence misérable », à cause de leur « cœur qui brûle », c'est-à-dire du tempérament fougueux qui les pousse au meurtre. Cette séparation voulue par Dieu, qui contraste avec la présumée unité de la nature humaine, donne une légitimation au contenu de la *Révolte* baudelairienne : à travers l'anaphore qui se répète au début des distiques, la dichotomie s'enfle jusqu'à renverser la hiérarchie des valeurs sous-entendues, prônant la réhabilitation de la figure du premier meurtrier et dénigrant la figure du juste, préfiguration du sacrifice du Christ²⁶⁵.

Dans ce procédé de transvalorisation, le poète exploite la catégorie des Npr qui, dans ce cas, ne sont pas reformulés au moyen de la figure périphrasique, mais plutôt détruits en tant qu'éléments sémantiques de l'individualité : en effet, l'intention poétique n'est pas de donner de la valeur aux Npr, en essayant de les redéfinir au moyen d'une périphrase²⁶⁶ ou d'une figure

265. « Comme nous le lisons dans l'*épître de saint Paul aux Hébreux*, (11 ;4), "c'est par la foi qu'Abel offrit à Dieu une plus excellente hostie que Caïn, et qu'il est déclaré *juste*" : en ce sens, le sacrifice d'Abel est la préfiguration du sacrifice de Jésus », A. M. GÉRARD, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 6-7.

266. Les actions ne sont pas d'habitude exprimées au moyen de la circonlocution, car cette dernière est, de préférence, employée pour reformuler des substantifs abstraits ou des entités singulières. En effet, le poème qui suit dans le recueil, *Les Litanies de Satan*, cherche, à travers sa structure répétitive à reformuler le Npr "Satan" et à lui donner une définition, et nous verrons que la périphrase y joue un rôle central.

de rhétorique, mais plutôt de généraliser l'individu humain, avec la locution "race de", et de l'exhorter à accomplir des actions, voire une *Révolte*.

La formule "race de" appose un sceau indélébile sur les deux typologies humaines, car elle « se dit le plus souvent en mauvaise part »²⁶⁷, comme l'indique le *Dictionnaire Bescherelle* de 1852 : elle marque une sorte de réprobation commune, même dans la diversité consacrée par Dieu, une sorte d'apostrophe négative exhibée par la voix narrative à l'égard des conduites de deux "races". Avec cette formule, Charles Baudelaire ne fait pas allusion à deux singularités séparées, mais à une individualité plurielle²⁶⁸, transformant les figures bibliques en des stéréotypes soumis aux exigences de son imaginaire. Similairement au procédé de dilatation du Npr qu'il emploie pour les « Èves octogénaires » (*Les Petites Vieilles*), le poète définit tous les descendants de Caïn comme ceux qui portent en eux une trace d'infamie indélébile, marqués dès leur naissance d'une condition de maudits de

267. « *Race* : lignée, lignage, extraction, tout ce qui vient d'une même famille. Voir "la race de" [...] Se dit le plus souvent en mauvaise part : <Les usuriers sont une méchante race> ; <Il s'était élevé, dans vos murs, une race d'hommes qui, sous prétexte de venger les lois, trahissaient toutes les lois> (A. L. Thomas) », *Dictionnaire universel de la Langue française, Bescherelle*, 1852, t. II, p. 1068.

268. Même si nous ne partageons pas cette hypothèse, il faut admettre que, en tant que "division entre les races", le poème a été interprété, très souvent, comme une métaphorisation de la lutte des classes au XIX^e siècle, due à une injustice sociale que l'époque de l'industrialisation a conduite jusqu'à l'extrême Cf. l'article de Louis Goudall inséré dans le *Figaro* du 24 février 1856 : « Abel, type primitif du bon jeune homme [...] fut le premier représentant de l'École du Bon Sens, comme il fut aussi le premier bourgeois. [...] Et Caïn, le farouche Caïn - Caïn le révolté, Caïn le fratricide, - en même temps que son frère fondait l'école de la sagesse, de la modération et du bon sens, il créait, lui, celle de l'insurrection morale, de la fantaisie échevelée, de la rébellion à outrance et du romantisme à tous crins », cité par Jacques Crépet, dans son édition des *Fleurs du Mal* de 1922.

Dieu (« Yahvé mit un signe sur Caïn »). La « race de Caïn » n'est que la stéréotypisation du symbole littéraire du mal, fils du romantisme anglais (George Gordon Byron a écrit un drame remarquable intitulé *Caïn*) qui a rejoint le mouvement symboliste français à travers la pensée romantique allemande. Charles Baudelaire situe lui-même la figure de Caïn, pour mieux dire la « race de Caïn » dans la poésie du Mal, à l'intérieur d'une *Notice* du recueil : se référant à une œuvre d'Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*²⁶⁹ et voulant expliquer le choix du titre *Les Fleurs du Mal*, il fait allusion à la « poésie du Mal », dont la dimension métaphysique est bien représentée par la race flamboyante des Caïnites. Pour réussir dans sa représentation de la *Révolte*, en tant que pasticheur de matériaux sacrés, Charles Baudelaire place son poème dans la filiation des symboles

269. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Lucien adresse une lettre ultime à Vautrin, qui s'est présenté à lui en tentateur, en pervers, assurant sa perte tout en lui promettant la gloire, et écrit : « Il y a la postérité de Caïn et celle d'Abel, comme vous disiez quelquefois. Caïn, dans le grand drame de l'humanité, c'est l'opposition. Vous descendez d'Adam par cette ligne en qui le diable a continué de souffler le feu dont la première étincelle avait été jetée sur Eve. Parmi les démons de cette filiation, il s'en trouve, de temps en temps, de terribles, à organisations vastes, qui résument toutes les forces humaines, et qui ressemblent à ces fiévreux animaux du désert dont la vie exige les espaces immenses qu'ils y trouvent. Ces gens-là sont dangereux dans la société comme des lions le seraient en pleine Normandie : il leur faut une pâture, ils dévorent les hommes vulgaires et broutent les écus des niais ; leurs jeux sont si périlleux qu'ils finissent par tuer l'humble chien dont ils se sont fait un compagnon, une idole. Quand Dieu le veut, ces êtres mystérieux sont Moïse, Attila, Charlemagne, Mahomet ou Napoléon ; mais, quand ils se laissent rouiller au fond de l'océan d'une génération, ces instruments gigantesques, ils ne sont plus que Pugatcheff, Robespierre, Louvel et l'abbé Carlos Herrera. Doués d'un immense pouvoir sur les âmes tendres, ils les attirent et les broient. C'est grand, c'est beau dans son genre. C'est la plante vénéneuse aux riches couleurs qui fascine les enfants dans les bois. *C'est la poésie du Mal* », H. de BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1870, p. 89. Nous soulignons.

de la « poésie du Mal » et offre sa plaidoirie personnelle en faveur d'une réhabilitation de la figure et de la race de Caïn.

Cependant, il ne manque pas de semer dans le texte quelques indices qui font conclure à une manipulation sarcastique de la source biblique. Nous n'en citerons qu'un, à titre d'exemple. Le poème baudelairien prophétise que le sang de la race d'Abel « engraissera le sol fumant »²⁷⁰ pour que Caïn puisse en profiter et fasse pousser ces fruits que Dieu n'a pas voulus, leur préférant le bétail d'Abel. En revanche, dans la narration de la *Genèse*, Dieu maudit le sol et chasse le frère meurtrier de ce même sol :

La voix du sang de votre frère crie de la terre jusqu'à moi. Vous serez donc maintenant maudit sur la terre, qui a ouvert sa bouche, et qui a reçu le sang de votre frère lorsque votre main l'a répandu. Quand vous l'aurez cultivée, elle ne vous rendra point son fruit. Vous serez fugitif et vagabond sur la terre.²⁷¹

Comment Charles Baudelaire manipule-t-il la citation biblique afin d'opérer la transvalorisation de la mise en scène théâtrale ? Il prend appui sur un autre texte, toujours issu de l'*Ancien Testament*, mais cette fois tiré du *Deuxième Livre des Rois* (9 ; 36-37) décrivant le meurtre de Jézabel, tuée par Jéhu. Là encore, le poète utilise à sa guise les matériaux bibliques²⁷²

270. *Abel et Caïn*, O.C., I, p. 123, v. 26.

271. *Gen.*, 4 ; 10-12.

272. La subversion de l'épisode biblique trouve un exemple célèbre dans *Athalie* de Jean Racine : l'écrivain fait d'Achab et Jézabel les parents d'Athalie et exploite l'image offerte

(comme il l'a fait pour *Le Reniement de saint Pierre*) et les adapte aux exigences expressives de sa poésie. Chez Charles Baudelaire, le sacrifice d'Abel semble flatter, plus que la bienveillance de Dieu, « le nez du Séraphin », comme il l'affirme au sixième vers, tandis que dans la source biblique, l'admiration de Dieu envers Abel ne passe pas par un intermédiaire mais c'est le Seigneur lui-même qui « regarda favorablement Abel »²⁷³. Le poète choisit de reformuler la source en recourant à la figure de la paraphrase, c'est-à-dire en transformant le texte de départ en un ensemble de périphrases²⁷⁴ : grâce à cet instrument rhétorique, il insère une référence implicite à la mythologie de l'Ange déchu, au Séraphin révolté, dont le poème suivant, *Les Litanies de Satan*, exalte les qualités. Créant une interpénétration entre les deux pôles opposés à travers la manipulation de l'épisode biblique, Charles Baudelaire, à l'instar de toute interprétation manichéenne, semble livrer encore une fois un combat incertain entre les deux tensions de l'existence humaine. En réalité, si le bon Abel est celui qui flatte l'Ange déchu, et si le cruel Caïn est celui qui ose agir contre sa condition malheureuse, les deux races

par la source (où ils sont décrits comme deux assassins, ennemis de la vie, s'opposant à la volonté divine dans l'*Ancien Testament*) pour créer la psychologie de l'héroïne. Les épisodes les plus cruels de la vie de Jézabel deviennent des matériaux pour la mise en scène du célèbre songe de la protagoniste, mais ils servent surtout à donner un contenu imagé de l'obsession du passé chez Athalie. Voir E. M. ZIMMERMANN, *La liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Genève, Slatkine Reprints, 1999, p. 142.

273. *Gen*, 4 ; 4.

274. Cf. M. DEGUY, « Une traduction de Lausberg », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 180-181.

ne sont que les deux visages de toute l'humanité, l'unité dans la division que la forme poétique du poème cherche à affirmer au moyen d'une approche périphrastique du contenu renfermé sous les étiquettes vides des Npr.

4.6.2.3 À propos des *Litanies de Satan*

Nous sommes ainsi prête à assister à la tension finale de la *Révolte* : le poète nous ouvre pour ainsi dire les rideaux de la scène sur la dernière rébellion, sur le dernier outrage du chercheur de l'Idéal, qui invoque le secours d'un nouveau dieu, Satan. Charles Baudelaire choisit de présenter le drame au moyen d'un travestissement, tant sémantique que formel, de la prière chrétienne²⁷⁵, en accord avec le typique travail poétique décadent de la moquerie, de la vision hyperbolique, de la révolte outrageuse, du dévoiement satanique. « Fidèle à son douloureux programme », le poète adapte « son esprit à tous les sophismes » et transforme la référence formelle à la pratique religieuse en une partie intégrante de la discursivité textuelle. Pour y parvenir, il démontre une parfaite connaissance du genre liturgique : d'ailleurs, les *Litanies* sont fréquemment récitées à l'époque dans les églises catholiques,

275. On trouve, dans la poésie de la fin du XIX^e siècle, un nombre significatif de litanies, marquant la renaissance du genre en tant que paradigme productif de la manipulation poétique du texte religieux. Nous pourrions citer à titre d'exemples Tristan Corbière avec la *Litanie* et les *Litanies du Sommeil*, dans *Les Amours jaunes* de 1873, Jules Laforgue avec les *Litanies des premiers quartiers de la Lune* et les *Litanies des derniers quartiers de la Lune*, dans *L'imitation de Notre-Dame la Lune* de 1886, Rémy de Gourmont avec les *Litanies de la Rose* de 1892, et Max Elskamp avec *Tour d'ivoire*, dans *Salutations, dont d'Angéliques*, de 1893. Pour l'approfondissement des variantes formelles, nous nous permettons de renvoyer à I. KRZYWKOWSKI, « La Litanie : une écriture sans fin de la fin », in I. KRZYWKOWSKI, S. THOREL-CAILLETEAU, *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration (1880-1914)*, Paris, P.U.P.S., 2002, p. 63-90.

comme en témoignent les sources historiques²⁷⁶ ; de plus, 1892, Rémy de Gourmont en donne un témoignage suggestif dans un chapitre consacré au genre liturgique dans son *Latin mystique*²⁷⁷. Les *Litanies* contenues dans les *Fleurs du Mal* empruntent directement leur forme aux prières dialoguées de la liturgie chrétienne²⁷⁸, qui font alterner une suite d'invocations à la Trinité, à la Vierge ou aux Saints, avec un bref refrain répété par les fidèles : "Ora pro nobis", dans les *Litanies des Saints* et dans les *Litanies de Lorette*, et "Miserere nobis" dans les *Litanies du Sacré-Cœur*. Charles Baudelaire choisit de renverser cette dernière formule, qui devient dans le poème, « Ô Satan, prends pitié de ma longue misère », transformant, ironiquement, en vertu diabolique l'une des principales prérogatives de Dieu, celle d'éprouver de la pitié pour la condition de l'homme pécheur. Si, dans sa forme canonique, la structure se clôt par une séquence intitulée "prière"²⁷⁹, adressée

276. Voir *Le Paroissien romain contenant les Offices des dimanches et de fêtes de l'année, le propre et le Commun des Saints suivis d'un chemin de la Croix*, Dijon, Antoine Maître Éditeur, 1864.

277. R. de GOURMONT, *Le Latin mystique*, Paris, Éditions du Rocher, 1990, p. 169 sq.

278. Nous soulignons que la forme de la litanie n'est pas unifiée : comme le remarque avec précision I. Krzywkowski, « on distingue trois sortes de litanies : la Litanie sacerdotale, où alternent les voix du célébrant et du diacre, et la foule en répons (*Amen*) ; la Litanie diaconale, d'origine orientale, où l'assemblée répond à une invocation plus ou moins longue du diacre (par exemple le *Kyrie eleison*) ; enfin la Litanie chorale, où la foule répond par une invocation à une série de centons qui permettent d'éviter tout apport personnel. La litanie est donc *a priori* fondée sur l'alternance responsoriale (soliste/assemblée), mais repose parfois sur le mode antiphonique (alternance de deux chœurs) qui, bien que plutôt réservé aux *Psaumes*, se rapproche de la litanie en raison de l'évolution de l'antienne (il s'agit de l'alternance de deux chœurs, puis le refrain qui interrompt le chant alterné des *Psaumes*, interprété par un soliste) », I. KRZYWKOWSKI, « La Litanie : une écriture sans fin de la fin », in I. KRZYWKOWSKI, S. THOREL-CAILLETEAU, *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration (1880-1914)*, *Op. cit.*, p. 64. Ce qui demeure constant, dans l'ensemble des variations formelles, c'est la formule de la prière, la technique de la répétition et l'énumération des traits qualificatifs, c'est-à-dire les trois éléments que Charles Baudelaire exploite pour son élaboration personnelle de la *Révolte*.

279. Dans l'édition de 1857 des *Fleurs du Mal*, ce dizain d'alexandrins à rimes plates était intitulé "antienne", la composition qui, selon la liturgie, est prononcée avant et

directement à la figure sacrée invoquée, chez Charles Baudelaire les appels se réfèrent à Satan et, comme l'exige l'emprunt formel, la figure démoniaque est saluée de divers qualificatifs, exaltant les pouvoirs qui la rendent digne d'être priée comme un sauveur.

La litanie, « l'un des chefs-d'œuvre de la liturgie chrétienne », ²⁸⁰ comme la qualifie Rémy de Gourmont, semble ainsi offrir à Charles Baudelaire un terrain fertile pour cultiver sa perversion poétique du langage et de l'imaginaire sacré, en accord avec le caractère dramatiquement théâtral de cette section du recueil : en effet, le détournement se réalise tant au niveau conceptuel qu'au niveau formel, pour accomplir un parfait travestissement du genre impliqué. Au niveau thématique, le sujet du texte a trait à l'implication sacrilège de la figure démoniaque de Satan, le révolté héroïque, à la manière du *Paradis perdu* ²⁸¹ miltonien, qui prend appui sur la longue tradition légendaire dont l'origine se trouve dans les *Textes Sacrés*. Au niveau formel, celui qui nous permet d'apprécier profondément le poème, Charles Baudelaire exploite rigoureusement la structure traditionnelle de la liturgie, la plaçant, dans le recueil, à côté des formes poétiques les plus classiques, et manipule la versification sur le modèle musical, un facteur stimulant de renouvellement poétique pour la production littéraire de la fin du siècle. Les habiletés métriques auxquelles l'écrivain recourt font ainsi que

après la lecture du *Psaume*, et non pas seulement à la conclusion. Dans l'édition suivante, Charles Baudelaire lui substitue le terme plus correct de "prière", montrant une volonté d'exactitude dans l'imitation formelle du texte religieux, afin de mener à bien une réussite consciente du travestissement. Cf. *Notes aux Litanies de Satan, O.C., I*, p. 1085.

280. R. de GOURMONT, *Le Latin mystique, Op. cit.*, p. 185.

281. À propos du rapprochement possible entre la figure du Satan des *Litanies* baudelairiennes et celui du *Paradise Lost* miltonien, voir R. B. CHÉRIX, *Commentaire des Fleurs du Mal. Essai d'une critique intégrale, Op. cit.*, p. 439.

[...] every verse has the vibration in it of naturally sound and pure metal. It is a study of metrical cadence throughout, of wonderful force and variety.²⁸²

Ces variétés expressives concernant la versification s'accordent au maniement savant du procédé de l'énumération répétitive de la composition religieuse : elles accompagnent le jeu poétique sur les modes de donation de l'objet, "Satan", et sur les effets de surprise qui surgissent de la succession des dénominations. Dans cette stratégie de manipulation d'ordre langagier, nous voyons apparaître un fonctionnement inusité de la figure périphrasique, exploitée sous la forme d'une reformulation répétitive²⁸³ qui constitue la véritable cohérence de ce genre textuel. Le poète transforme la prière communautaire en un poème solitaire, adaptant son langage afin que, lors des quatorze invocations de la voix narrative à la divinité, celle-ci se mette à l'écoute de ses nécessités personnelles.

282. A. C. SWINBURNE, « Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* », *The Spectator*, 6, 1892, repris in A. GUYAUX, *Baudelaire 1855-1905. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, *Op. cit.*, p. 1000. La traduction de l'article est offerte par I. KRZYWKOWSKI, « La Litanie : une écriture sans fin de la fin », in I. KRZYWKOWSKI, S. THOREL-CAILLETEAU, *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration (1880-1914)*, *Op. cit.*, p. 67.

283. Les procédés de l'énumération et de la répétition constituent l'un des traits typiques de la littérature de la période, exploités dans l'illusion de viser à l'exhaustivité référentielle. Charles Baudelaire exploite ces techniques, mais c'est moins en accordant une valeur significative aux Nc et aux Npr en tant que tels, que pour faire ressurgir le pouvoir de l'"alchimie" que peut créer la juxtaposition poétique des substantifs. Le Ciel de l'Idéal, dans lequel il voudrait s'élever, n'est-il pas ce qui, périphrastiquement, demeure « Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, / Des montagnes, des bois, des nuages, des mers / Par-delà le soleil, par-delà les éthers / Par-delà les confins des sphères étoilées » ? Cf. *Élévation*, *O.C.*, I, p. 10, v. 1-4.

D'abord, pour expliquer ce mécanisme linguistique, nous voudrions nous appuyer sur l'étude proposée par Cyril et Dominique Labbé²⁸⁴ au Congrès « Aspects linguistiques du texte poétique » (Brest, 16-17 novembre) : s'interrogeant sur l'existence d'un langage propre au genre de la poésie versifiée, les deux spécialistes sont amenés à s'intéresser aux caractéristiques lexicales de la production de Charles Baudelaire, Paul Verlaine et Arthur Rimbaud. Leurs calculs découlent de la prémisse suivante : un terme est propre à un texte ou à un *corpus* de textes, si sa fréquence relative se distingue, de façon remarquable, de la fréquence du même terme, observée dans l'ensemble textuel : si la fréquence relative d'un mot est supérieure à sa fréquence dans le système entier, cela signifie que ce mot est caractéristique de cette écriture et que l'artiste a pour ce mot une prédilection dont les raisons, de nature différente, sont intéressantes à analyser. Ils ont ainsi appliqué la méthode au *corpus* des *Fleurs du Mal*²⁸⁵ et, après avoir relevé les vocables significativement sur-employés et sous-employés (au-dessus du seuil de 5%), ils passent des vocables aux phrases, recherchées au moyen d'un système informatisé, en mettant en évidence "les plus représentatives"²⁸⁶. Il s'agit de

284. Voir C. et D. LABBÉ, « Baudelaire, Rimbaud et Verlaine », in BANKS D. (éd.), *Aspects linguistiques du texte poétique*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 17-46.

285. Voir l'Annexe n. 2, tableaux 1, 2.

286. Voir l'Annexe n. 2, tableau 8. Les résultats obtenus ne nous intéressent qu'à titre informatif. Partageant l'avis de Sergio Cigada, nous soutenons l'idée que « ce serait une grave erreur que d'effectuer une analyse du langage symboliste au moyen de statistiques lexicales (et je le dis précisément parce que le traitement automatique des langues induit fortement à cette pratique, devenue aujourd'hui plus facilement accessible). Peut-être les statistiques lexicales pourraient-elles nous renvoyer aux choix thématiques, mais certainement pas à la structure syntagmatique du texte baudelairien, véritable point de constitution et d'organisation textuelle résultant de la théorie poétique de la ré-agrégation du monde et de la pratique rhétorique, ou stylistique, qui en découle », S. CIGADA (éd.),

ces structures phrasales qui incluent le plus grand nombre de mots sur-employés et le plus petit nombre de mots sous-employés²⁸⁷. Voici ce qui est intéressant à remarquer : d'une part, à l'intérieur de la gamme des Npr, le plus significatif, c'est-à-dire le plus employé, est le Npr de Satan, grâce à sa fréquence obsédante (requisse pour la cohérence avec le genre liturgique) dans le poème de la *Révolte*, les *Litanies de Satan*; en revanche, le nom de Dieu n'apparaît pas, ou plus précisément, il apparaît avec la lettre minuscule caractéristique des Nc, et néanmoins aux premières places. D'autre part, les soi-disant "phrases canoniques" présentent trois syntagmes tirés des *Litanies*, structurés sur le principe de l'agrégation syntagmatique (le fondement véritable du style baudelairien) et toutes trois manifestent la structure reformulative de la périphrase, référée au Npr "Satan" :

1. « Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux/ Oû dort enseveli le peuple des métaux/ Ô Satan, prends pitié de ma longue misère! »
2. « Ô toi qui de la mort, ta vieille et forte amante/ Engendras l'Espérance, - une folle charmante! »
3. « Toi qui poses ta marque, ô complice subtil/ Sur le front du Crésus impitoyable et vil/ Ô Satan, prends pitié de ma longue misère! »²⁸⁸

Sur la base des résultats offerts par les procédés statistiques, malgré

le caractère relatif de leur pertinence, nous pouvons affirmer que le méca-

« Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 33.

287. Chaque fois que l'ordinateur rencontre un mot significatif dans une structure phrasique, il attribue un *score* au syntagme; en revanche, il baisse d'un point la valeur de la phrase s'il rencontre un mot peu représentatif.

288. *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 124-25, v. 22-24, 13-15, 34-36.

nisme linguistique qui opère dans le poème des *Litanies de Satan* apparaît comme significatif à l'intérieur de la vaste gamme des choix stylistiques baudelairiens : il s'agit moins de relever la figure de Satan en tant que structure thématique²⁸⁹ caractérisant le recueil, que de résoudre une question concernant la dimension grammaticale et les structures rhétoriques employées dans l'écriture de notre poète pour donner forme à la dimension surnaturelle. Dans les trois phrases mises en évidence par l'étude de Cyril et Dominique Labbé, nous relevons la structure syntaxique typique des prières, pour mieux dire des Litanies, de la liturgie chrétienne : en effet, elles présentent un vocatif, au moyen du pronom personnel, "Toi" ou "Ô toi", suivi d'une relative déterminative, introduisant les caractères constitutifs de la nature du sujet invoqué. Dans le cas spécifique des *Litanies travesties*²⁹⁰ de

289. Pour la définition de la valeur d'un thème à l'intérieur d'une oeuvre littéraire, nous nous permettons de renvoyer à S. CIGADA, *Genesi e struttura tematica di Emma Bovary. Contributi del seminario di Filologia Moderna. Serie francese*, Milano, Vita e Pensiero, 1959, p. 72 : « Il faut distinguer le thème véritable du faux thème. N'importe quoi, n'importe quel événement, etc., considérés abstraitement peuvent être catalogués en tant que thèmes - les couleurs, le paysage, la description physique des personnages [...] ; mais si cette catégorie est établie au niveau conceptuel, *a priori*, en dehors de l'oeuvre, il s'agit d'une catégorie empirique, pratique : elle est *ab extrinseco*, et en tant que telle, c'est un faux thème, considéré par erreur. Le thème véritable naît *ab intrinseco*, il est une nécessité, une catégorie lyrique : c'est-à-dire qu'il s'agit d'une catégorie interne (unique, irrépétable) de cet esprit lyrique qui a produit cet art ». Nous traduisons. Voir aussi L. NISSIM, « L'artificiale come via verso l'assoluto », in S. CIGADA (éd.), *Il Simbolismo francese, Op. cit.*, p. 76.

290. *Les Litanies de Satan* empruntent le procédé aux *Litanies du Sacré-Coeur I* et aux *Litanies du Saint-Sacrement*, dans lesquelles l'activité reformulative met l'accent sur la grandeur des oeuvres accomplies par Jésus. Cf. avec les *Litanies du Saint-Sacrement* : « Oblation d'un Dieu qui s'offre lui-même comme victime », « Douceur spirituelle goûtée dans sa propre source », « Viatique de ceux qui meurent dans le Seigneur », « Gage assuré de notre gloire future ». En revanche, les *Litanies de la Vierge* se limitent à reformuler le Npr de Marie au moyen d'une suite de substantifs, exaltant la divinité de la femme :

Charles Baudelaire la structure relative introduit des lexèmes verbaux qui ajoutent un apport conceptuel, de nature qualitative, soit à la dimension surnaturelle du sujet, soit aux actions qu'il accomplit et au degré d'achèvement de ces mêmes actions. Au niveau rhétorique, les trois phrases mises en relief manifestent le même procédé reformulatif du Npr (*in praesentia*, dans le refrain), opéré sur la base d'une relation sémantique de synonymie ; il s'agit donc de périphrases qui constituent la formule typique du genre textuel de ces prières. Le trope est exploité afin d'offrir une description de celui qui porte le nom de "Satan", dont la pertinence théologique interrompt la linéarité du dévoilement du sens de la part du destinataire. Si le lecteur se trouve choqué de voir dans le titre d'un poème la formule de la prière chrétienne adressée à Satan, il l'est davantage en découvrant la définition que le poème offre de cette même figure démoniaque. Sur la base de la valeur pragmatique que détient le Npr, Charles Baudelaire recourt à la stratégie de la périphrase pour offrir à son lecteur une nouvelle épaisseur significative du nom employé, juxtaposant des nuances de signification inattendues jusqu'à la prière finale, véritable paraphrase de la source biblique : comme une série de descriptions définies en termes russelliens, qui cherchent à découvrir l'identité d'un sujet connu par acquaintance, les périphrases du poème

« Mère de la miséricorde », « Vierge comblée de grâce », « Ève nouvelle », « Héritière de la promesse », « Servante du Seigneur », etc.

conduisent à une prise de conscience des confins sémantiques du Npr, établis par le poète. Elles concourent à apaiser l'altérité qui règne, en apparence, entre les figures religieuses auxquelles la litanie est dédiée d'habitude et le sujet auquel Charles Baudelaire dédie sa reformulation, « en les rapprochant vers un *même* peu à peu advenant »²⁹¹.

Les figures rhétoriques qui apparaissent dans les *Litanies de Satan* coopèrent à la réalisation simultanée de deux différents niveaux de sens : au "déjà connu" (le Satan adversaire mythique de Dieu) se superpose l'apport sémantique du renvoi figuré, le "nouveau" de la vision poétique (un Satan pourvu des qualités christologiques, invoqué par le chercheur de l'Idéal). Entrelaçant les deux plans dans une syntaxe en elle-même significative, parce que modelée sur l'exemple liturgique, l'écrivain nous montre la grandeur du "Prince de l'Exil", acteur de ce drame de la *Révolte*, exactement comme le font les épithètes et les périphrases à travers lesquelles les fidèles invoquent la magnificence de la Trinité divine. De plus, il emprunte les différentes figures descriptives à l'imaginaire de la tradition mythologique qui accompagne la figure diabolique et qui a pour origine le texte baudelairien : en particulier, elles se réfèrent aux raisons étymologiques et aux sources textuelles qui ont donné naissance au Npr de Satan et à la gamme des Npr

291. M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 159.

synonymes qui l'accompagnent . Ces Npr²⁹², notamment Belzébuth, Belphégor, Satan, Lucifer, le Diable, Méphistophélès, sont explicitement mentionnés dans les *Écritures sacrées*, ou tirent leur origine d'une interprétation "arbitraire" de la source. Comme le montre l'analyse de Cyril et Dominique Labbé, Charles Baudelaire semble préférer le Npr "Satan", le premier de ceux-ci, mais, dans les *Litanies*, il exploite les motivations qui ont donné leur origine aux autres nominations.

Sans vouloir effectuer une étude onomastique, il est nécessaire de parcourir brièvement les différents "synonymes" - même s'il paraît bizarre d'admettre qu'un Npr, le signe linguistique de l'individualité, possède des synonymes dans la forme d'autres Npr - du nom de l'Esprit du Mal chrétien pour comprendre la valeur de leur exploitation. Le nom "Belzébuth", employé aussi dans les *Évangiles*²⁹³, vient du nom d'un Dieu d'origine cananéenne, Baal, souvent en rivalité avec Yahvé dans les textes hébreux, transformé en autant de démons, parmi lesquels Belzébuth (sarcastiquement "Baal" - "Zeboub", en hébreu "Prince des mouches") et Belphégor. Le Npr "Satan" apparaît dans le *Livre de Job*²⁹⁴, dans le *Livre de Zacharie*²⁹⁵ et dans

292. Dans son bel article sur le mythe des anges rebelles, Claude-Gilbert Dubois a écrit à propos des différents Npr qui caractérisent l'Esprit du Mal : « C'est ainsi que le nom du Diable, Lucifer et Satan, a pu naître dans ce chaudron linguistique, où sont touillés les langues, leurs mots et les sens de ces mots, qui s'amalgament, se superposent, se combinent entre eux pour composer ces noms dans cette étrange fabrique de sorcellerie langagière », C.-G. DUBOIS, « L'invention du mythe des "Anges rebelles", *L'Esprit du temps*, 19, 2007, p. 37.

293. *Mt* 10;25, 12;24-27, *Mc* 3;22, *Lc* 11;15-19.

294. Le Npr "Satan" y apparaît pour qualifier l'un des Anges, Fils de Dieu, légitimant la position dans le lieu sacré du Ciel que Charles Baudelaire exploite dans ses *Litanies*. Cf. *Job*, 1; 6-11.

295. *Zc*, 3;1-2.

l'*Apocalypse*²⁹⁶ : il vient de "Šaytan", c'est-à-dire "l'accusateur", "l'adversaire", et, selon les sources abrahimiques, il est appliqué à une divinité qualifiée de messenger (*aggelos* en grec, c'est-à-dire "ange"). En effet, dans les extraits où il paraît, Satan représente l'accusateur de Job et l'adversaire de Jésus²⁹⁷, celui qui lui fait subir, comme une épreuve initiatique, la tentation dans le désert²⁹⁸. Il est le messenger du Père envoyé au Fils pour vérifier sa foi en la condition d'homme. "Lucifer", selon l'étymologie latine le "porteur de la lumière" (de "*lux, lucis*" et "*ferre*"), est un mot à valeur adjectivale, devenu un Npr dans l'usage des Romains qui appelaient ainsi l'étoile du matin, la planète Vénus ; dans le *Livre d'Esaië*, "astre brillant" est employé dans une prophétie adressée à un Roi de Babylone²⁹⁹ raillé pour son excès d'orgueil, pour avoir voulu s'élever plus haut que Dieu. À cause d'une erreur d'interprétation, d'une identification fallacieuse du roi déchu et de l'astre, est né l'usage de "Lucifer" comme Npr de l'Esprit du Mal, semblable à la fois à une lumière tombée du ciel, à un ange déchu³⁰⁰ et à la figure d'un roi ayant voulu acquérir la puissance divine. Cependant, il n'apparaît nulle part dans les *Textes Sacrés* et la mythologie de l'ange déchu référée à Lucifer ne trouve de confirmation ni dans la *Bible* juive, ni dans la *Bible* chrétienne³⁰¹ : le seul témoignage que nous possédons est

296. *Ap*, 12;7-9

297. « Mais Jésus, se retournant et regardant ses disciples, réprimanda Pierre, et dit : « Retirez-vous de moi, Satan, parce que vous n'avez point de goût pour les choses de Dieu, mais seulement pour les choses de la terre », *Mc*, 8 ; 33.

298. *Mc*, 1;12.

299. *Es.*, 14;12.

300. L'erreur s'applique aussi à un autre passage de la *Bible*. En effet, dans l'*Évangile*, Jésus dit qu'il voit tomber Satan du Ciel comme un éclair, d'où l'on a fait dériver, amalgamés, le Npr de Lucifer et la mythologie de l'ange déchu. Voir *Lc*, 10;18.

301. À ce propos, nous faisons référence à l'article de Claude-Gilbert Dubois qui traite du mythe des anges rebelles, à bon droit, en termes d' "invention". Voir C.-G. DUBOIS,

contenu dans le *Livre d'Hénoch*³⁰², œuvre retenue comme apocryphe par la majorité des Églises. Ce qui n'a pas empêché la naissance de la légende qui a été largement exploitée dans la tradition artistique³⁰³ et littéraire et dont nous voyons un avatar dans le poème baudelairien : le texte insiste, en effet, sur l'imaginaire mythique des anges révoltés, qui n'est qu'une interprétation

L'invention du mythe des Anges rebelles, *Op. cit.*, p. 31-50. Paul Bénichou, qui a proposé une réflexion aiguë concernant la figure de Satan dans les *Fleurs du Mal*, remarque lui-même l'influence de la mythologie de l'ange déchu, affirmant qu'il s'agit d'une légende inventée, n'existant nulle part dans les *Écritures*, qui a été fabriquée « à un certain moment, au début du christianisme, sur certaines bribes de textes canoniques qui parlent d'un ange qui tombe ». Il ajoute que « Baudelaire connaissait la légende, comme tout le monde, mais en fait la critique, dans un texte relatif aux peintures de Delacroix dans l'église Saint-Sulpice [...] ». Pour cette raison, Charles Baudelaire avoue s'être informé, car les sources de la légende étaient mal établies. Comme le relève Paul Bénichou, Baudelaire « l'a utilisée lui-même avec toute la connaissance qu'il avait du Satan de la tradition », P. BÉNICHOU, *Le Satan de Baudelaire*, in A. GUYAUX, B. MARCHAL, *Les Fleurs du Mal. Actes du Colloque de la Sorbonne, 10-11 janvier 2003*, *Op. cit.*, p. 9. Le critique fait référence aux *Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*, *O.C.*, II, p. 729-731.

302. Le caractère apocryphe de cette œuvre, qui la rend "suspecte", n'empêche pas de la lire comme un témoignage intéressant sur l'évolution de ce riche imaginaire légendaire, dont Claude-Gilbert Dubois donne une excellente explication. C.-G. DUBOIS, « L'invention du mythe des "Anges rebelles" », *Op. cit.*, p. 35-37.

303. Charles Baudelaire se fait peintre de l'imaginaire mythique de Satan, celui qu'il apprécie notamment dans la représentation par Delacroix de la rencontre entre Jacob et le Diable, suivant un imaginaire iconographe acquis, qui n'est qu'un mode de projection créé après coup d'après la source biblique. Voici la description qu'offre Baudelaire de la représentation proposée par Delacroix : « L'homme naturel et l'homme surnaturel luttent chacun selon sa nature, Jacob incliné en avant comme un bélier et bandant toute sa musculature, l'ange se prêtant complaisamment au combat, calme, doux, comme un être qui peut vaincre sans effort des muscles et ne permettant pas à la colère d'altérer la forme divine de ses membres. Le plafond est occupé par une peinture de forme circulaire représentant Lucifer terrassé sous les pieds de l'archange Michel. C'est là un de ces sujets légendaires qu'on trouve répercutés dans plusieurs religions et qui occupent une place même dans la mémoire des enfants [...]. Je ne me souviens, pour le présent, que d'un verset d'Isaïe, qui toutefois n'attribue pas clairement au nom de Lucifer le sens légendaire ; d'un verset de saint Jude, où il est simplement question d'une contestation que l'archange Michel eut avec le Diable touchant le corps de Moïse, et enfin de l'unique et célèbre verset 7 du chapitre XII de l'*Apocalypse*. Quoi qu'il en soit, la légende est indestructiblement établie ; elle a fourni à Milton l'une de ses plus épiques descriptions ; elle s'étale dans tous les musées, célébrée par les plus illustres pinceaux. Ici, elle se présente avec une magnificence des plus dramatiques », *Les Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*, *O.C.*, II, p. 730.

erronée de la figure de l'ange qui met Job à l'épreuve³⁰⁴. Cette gamme de Npr s'accompagne d'une manière diffuse d'expressions périphrastiques qui, à l'intérieur des *Textes Sacrés*, sont réservées exclusivement à l'Esprit du Mal : il s'agit d'expressions telles que "Prince des ténèbres"³⁰⁵, "Prince du mensonge"³⁰⁶, "Prince de ce monde"³⁰⁷, "Prince des démons"³⁰⁸ et "Ange de l'abîme"³⁰⁹, toutes sémantiquement reliées dans le langage biblique³¹⁰, comme elles le sont dans le poème baudelairien. En effet, le contenu sémantique du Npr de Satan, qui dans les *Textes Sacrés* passe à travers son onomastique polymorphe, est exploité dans les allusions masquées des périphrases des *Litanies* de la *Révolte* : la figure satanique y apparaît sous la forme d'un Ange déchu (v.1), du Prince de l'Exil (v. 4), du Père des Fils d'Ève exilés (v. 40, 43), du Porteur de Lumière (v. 22, 40), du Testeur des péchés humains (v. 35, 41), de l'Adversaire (v. 2, 5) et de l'Accusateur de Dieu (v. 19-20). À toutes ces représentations, Charles Baudelaire insuffle une nuance de sarcasme, en concordance avec la pratique textuelle du travestis-

304. Dans l'extrait biblique (*Gen*, 32 ; 23-33), celui qui lutte une nuit entière avec Jacob ne se manifeste que sous la forme d'une force physique émanée de Yahvé. Il a été qualifié d' "ange" sur la base de la signification du mot dans son étymologie grecque, *aggelos*, qui fait allusion indistinctement au "message" et au "messenger". Étant donné que dans la *Genèse*, il figure parmi les fils de Dieu et qu'il apporte le message de l'épreuve divine à Job, on lui a attribué ultérieurement le Npr de "Satan", même si la nomination n'apparaît pas dans la source biblique.

305. *Ép*, 6 ;12.

306. *Jn*, 8 ;44.

307. *Jn*, 12 ;31.

308. *Mt*, 3 ;22, *Lc*, 11 ;15.

309. *Ap*, 9 ;11.

310. L'origine sémantique des figures est commune, étant donné que l'imaginaire de l'ange déchu est lié aux thèmes de la perte de la lumière divine et de la chute dans l'obscurité. De plus, en imaginant que l'Esprit essaie d'établir à l'envers le royaume du Ciel d'où il est banni, la légende met l'accent sur les sens du nom "Diable" (*Ap*, 12 ;9), à l'origine grecque *ho diabolos*, c'est-à-dire "le diviseur" : il est la personnification de la séparation, de l'autre côté de la lumière, du visage noir du pouvoir divin.

sement. Satan est défini comme un Dieu (qui semble devoir sa majuscule, moins à sa valeur théologique, qu'à sa position au début du vers), « toujours vaincu »³¹¹ et « trahi par le sort »³¹², c'est-à-dire attaché à sa puissance surnaturelle par une fatalité au statut ambigu. Dans une périphrase ultérieure, Satan est décrit comme celui qui « pour consoler l'homme frêle qui souffre » peut seulement lui apprendre « à mêler le salpêtre et le soufre »³¹³ : il rappelle la figure médiévale de Méphistophélès, telle que l'imagine le *Pantagruel* de Rabelais, qui apparaît davantage comme un magicien que comme un dieu véritable³¹⁴. Il est encore le complice de Crésus, le seul sur lequel il pose la marque de sa puissance³¹⁵ : Crésus représente le riche avide (d'où

311. « Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort », *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 124, v. 5. Par le contre-rejet de la virgule et par la césure médiane du vers, l'adverbe "toujours" semble se référer davantage au participe "vaincu" qu'au verbe suivant "te redresses". Claude Pichois remarque que l'ambiguïté du vers semble être confirmée par un placard de 1847, où l'adverbe précédait le participe passé : « Et qui toujours vaincu te redresses plus fort », *O.C., I*, p. 1084.

312. *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 123, v. 2. Selon Jean Prévost, il serait possible de lire une source de ce vers dans *Consuelo* de George Sand, où les disciples tardifs de Huss, qui vénèrent le diable, l'appellent périphrastiquement « celui à qui l'on a fait tort ». Voir J. PRÉVOST, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 70.

313. *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 125, v. 31-32.

314. « [...] les impressions tant élégantes et correctes en usage, qui ont été inventées de mon eage par inspiration divine, comme, à contrefil, l'artillerie par suggestion diabolique », RABELAIS, *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1962, ch. VIII, p. 259. Dans l'extrait cité, le géant Gargantua se réfère à la poudre à canon, le résultat d'un mélange de salpêtre, de charbon et de soufre, selon lui une invention de Méphistophélès.

315. « Toi qui poses ta marque, ô complice subtil/ Sur le front du Crésus impitoyable et vil », *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 125, v. 34-35. Nous soulignons que le Npr de Crésus apparaît dans les *Fleurs du Mal* toujours en rapport co-textuel avec le Npr du Fils de Dieu : l'ironie de la mise en relation apparaît dans *Le Couvercle* (v. 3-4), mais aussi dans l'*Examen de minuit* (v. 9-12), où les deux noms se trouvent placés en position rimique, l'un dépendant de l'autre. Il est aussi intéressant de remarquer l'emploi du Npr Crésus dans *Les Litanies de Satan* : celui-ci apparaît dans l'édition de 1861, qui remplace celle de 1857 où le poète faisait référence à « un banquier impitoyable et vil », sans le nommer directement. Cf. *O.C., I*, p. 1085. La variante éditoriale témoigne de la volonté baudelairienne d'exploiter, dans son poème, la technique de la perversion religieuse à travers la généralisation en prototypes - au moyen de la catégorie du Npr : il fait de même dans *Le Couvercle*, où un "Crésus rutilant" se substitue à "un riche" (v. 4) :

les locutions figées "riche comme Crésus", "pauvre comme Job") mais il est aussi le roi de Lydie auquel le sort n'a pas réservé un avenir de bonheur, le conduisant à perdre son fils et son empire : il est un symbole de l'échec, comme l'est d'ailleurs le Satan des *Litanies* baudelairiennes.

La représentation de l'Esprit du Mal est enrichie, dans le poème qui lui est dédié, par la technique reformulative de la périphrase et par le détournement métaphorique, grâce auxquels le poète oriente, selon ses finalités esthétiques, le procédé de déchiffrement sémantique du nom "Satan" : si le Npr est généralement un signe linguistique monosémique, dépendant d'un rapport univoque avec une identité nommée dans un contexte donné, la reformulation périphrastique apparaît comme un acte de nomination stimulant, subjectif et orienté, qui détruit la monosémie présumée. Elle répond aux nécessités du travestissement textuel choisi pour donner sa forme à la *Révolte* : le poète, jouant sur l'équivocité du principe de réversibilité de la figure, laisse transparaître la possibilité blasphématoire d'une deuxième interprétation du référent. Si ce dernier apparaît directement dans la chaîne syntagmatique, avec l'insistance obsédante d'un refrain, les périphrases conduisent le lecteur à découvrir, dans le palimpseste du poème,

« Serviteur de Jésus, courtisan de Cythère/ Mendiant ténébreux ou Crésus rutilant », *Le Couverture*, O.C., I, p. 142, v. 3-4. À travers cet exemple, nous relevons la technique baudelairienne de l'accumulation de Npr, en tant que désignations de stéréotypes reliés par des relations topiques : ils n'apportent pas un *surplus* sémantique à la structure phrastique (en effet, dans le vers cité, les Npr sont connectés par la conjonction "ou" qui les pose au même niveau), mais ils sont employés pour augmenter la portée évocatoire du texte. Similairement, le Npr de Crésus dans *Les Litanies* ne possède qu'une fonction rhétorique : celle d'évoquer ironiquement une figure légendaire et théâtrale, comme celle du Satan auquel elles sont dédiées, et qui en effet est qualifié de "complice".

l'hypertexte biblique de la figure christologique. La perversion touche ainsi la limite de l'outrage : le chercheur de l'Idéal s' « en moque comme de Dieu/ Du Diable ou de la Sainte Table! »³¹⁶. Cependant, l'équivocité du contenu sémantique de ces figures trouve, paradoxalement, son fondement dans la source biblique, où, à cause d'une ambiguïté lexicale, on fait allusion au nom de Jésus-Christ (Jésus *magni consilii angelus*, ange du grand Conseil, et Jésus *lux vera*, vraie lumière) au moyen d'expressions similaires à celles qui sont employées pour le Diable. La tradition du mythe de Satan en tant que "Lucifer", lumière descendue du Ciel, a stimulé, en effet, de nombreuses reformulations perverses de la légende, étant donné que, comme en témoignent les Écritures néo-testamentaires, certaines mentions du porteur de la lumière ne concernent pas Satan, mais le Fils de Dieu. Cela apparaît, par exemple, dans la *Deuxième Épître* de saint Pierre³¹⁷ et surtout dans l'*Apocalypse*, où le Christ lui-même se définit comme « l'étoile du matin », étymologiquement "luci-fer" :

Moi, Jésus, j'ai envoyé mon ange pour vous rendre témoignage de ces choses dans les Églises. Je suis le rejeton et le fils de David, l'étoile brillante du matin³¹⁸.

En exploitant la polysémie des expressions bibliques, l'ambiguïté lexicale du poème baudelairien apparaît comme la clé interprétative du fonctionne-

316. *Le Vin de l'assassin*, O.C., I, p. 108, v. 51-52.

317. « Mais nous avons les oracles des prophètes, dont la certitude est plus affermie, auxquels vous faites bien de vous arrêter comme à une lampe qui luit dans un lieu d'obscurité, jusqu'à ce que le jour commence à paraître, et que l'étoile du matin se lève dans vos cœurs », *2Pi*, 1 ; 19. Nous soulignons.

318. *Ap.*, 22 ; 16. Nous soulignons.

ment textuel, qui détruit le rapport de linéarité entre le Npr et la figure qui le reformule. Comment ne pas voir dans le « Guérisseur familier des angoisses humaines »³¹⁹, dans celui qui enseigne, « par l'amour le goût du Paradis »³²⁰, aux lépreux et aux parias maudits, une référence aux miracles du Christ, dont les *Évangiles*³²¹ offrent maintes fois le témoignage ? Celui qui insuffle l'aspiration au Paradis par l'amour (et non pas la haine) n'est-il pas le Christ crucifié³²² qui promet au voleur la jouissance éternelle ? De même, celui qui « de la Mort engendra[s] l'Espérance »³²³ n'évoque-t-il pas toujours le Fils de Dieu qui, par son sacrifice, a sauvé l'homme de la faute originelle ? Et celui qui, au pied d'un échafaud, regarde le Ciel d'un œil calme et confiant³²⁴ n'est-ce pas toujours le Christ sur la Croix³²⁵ qui

319. *Les Litanies de Satan*, O.C., I, p. 124, v. 8. L'adjectif "familier" contenu dans la périphrase pourrait être interprété dans le sens de "accessible", en référence au miracle du Fils de Dieu devenu homme.

320. *Ibid.*, p. 124, v. 10-11.

321. Cf. la narration évangélique de la guérison d'un lépreux (*Mt*, 8 ; 1-14, *Mc*, 1 ; 40-45, *Lc*, 5 ; 12-16) et d'un paralytique (*Lc*, 5 ; 17-26).

322. « Je vous dis en vérité que vous serez aujourd'hui avec moi dans le paradis », *Lc*, 23 ; 43. Nous pourrions aussi interpréter autrement la référence : Satan inspire le goût du Paradis à l'homme par le désir (voire par l'amour), c'est-à-dire en lui rendant l'existence insupportable au point qu'il ne peut que désirer un au-delà. Cette interprétation nous semble pertinente : elle renvoie à l'opposition baudelairienne entre *spleen* et Idéal, laquelle, même dépourvue d'une valeur chrétienne, demeure indéniable dans ce poème.

323. *Les Litanies de Satan*, O.C., I, p. 124, v. 13-14. À notre avis, la référence à l'Espérance, employée en majuscules, fait allusion à la deuxième vertu théologique : elle est à considérer dans sa valeur christologique, étant donné que l'espoir chrétien passe inévitablement par la mort. En revanche, Claude Pichois a lu, dans ces vers, une référence intertextuelle au *Paradise Lost* de Milton : au chant II, le poète fait du Pêché la fille de Satan et de la Mort la fille de la relation incestueuse de Satan et du Pêché. Voir O.C., I, p. 1085.

324. *Les Litanies de Satan*, O.C., I, p. 124, v. 16-17.

325. « Et Jésus, jetant un grand cri, dit ces paroles : "Mon père, je remets mon âme entre vos mains". Et en prononçant ces mots, il expira », *Lc*, 23 ; 46.

remet son Esprit dans les mains du Père ? Celui qui connaît la prospérité de l'Eden, les terres envieuses³²⁶ de Dieu (qui lui-même se qualifie comme un Dieu jaloux)³²⁷, n'est-il pas celui qui enseigne aux hommes la voie vers la béatitude éternelle ? « La large main » qui « cache les précipices/ Au somnambule errant au bord des édifices »³²⁸ n'est-elle pas le symbole de la miséricorde du Fils de Dieu qui pardonne sans condition aux pécheurs³²⁹ et les éloigne des tentations ? Enfin, l'image métaphorique du "bâton des exilés"³³⁰ n'est-elle pas une référence implicite à la verge de Moïse ouvrant le fleuve au peuple d'Israël dans l'*Exode*³³¹ ? Les expressions périphrastiques « Lampe des inventeurs », « Confesseur des pendus et des conspirateurs » et « Père adoptif »³³² ne reformulent-elles pas les invocations contenues dans les *Litanies au Nom de Jésus*, dans lesquelles le christ est qualifié de « Lu-

326. *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 124, v. 19-20.

327. « Vous n'aurez point des dieux étrangers devant moi. [...] Car je suis le Seigneur votre Dieu, le Dieu fort et jaloux, qui venge l'iniquité [...] », *Ex*, 20 ; 3-5.

328. *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 124, v. 25-26.

329. *Ibid.*, p. 124, v. 28-29. Claude Pichois rappelle que la référence aux pécheurs (en particulier aux ivrognes, que le poème cite nommément) auxquels est destiné l'amour sans condition de Dieu se réfère à un dicton, déjà attesté à l'époque de Marguerite de Navarre. Dans sa trente-huitième nouvelle, on lit : « N'avez-vous pas oy dire, dist Geburon, que Dieu ayde tousjours aux folz, aux amoureux et aux yvroignes ? », M. de NAVARRE, *L'Heptaméron*, Paris, Garnier, 1960, p. 272. Cf. *O.C., I*, p. 1085.

330. *Ibid.*, p. 124, v. 40-41.

331. *Ex.*, 17 ; 1-6.

332. « Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère/ Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père », *Les Litanies de Satan, O.C., I*, p. 124, v. 43-44. Nous remarquons la structure à double reformulation périphrastique caractérisant ces vers, dont l'une nomme le Christ et l'autre la condition humaine. De plus, ce n'est pas par hasard que le distique s'ouvre et se clôt avec le substantif de la paternité divine, dont le premier qualifie Jésus et le deuxième le Père, dans le mystère d'un Dieu un et trin, en trois hypostases, Père, Fils et Esprit Saint.

mière des confesseurs », de « Père céleste », de « Père des siècles à venir »
et de « Père des pauvres » ?

Au moyen de l'insistance des structures reformulatives contenues dans le poème, Charles Baudelaire a ouvert pour nous un espace inconnu entre Dieu et Satan, les deux pôles de l'opposition éthique qui, au lieu d'apparaître comme contradictoires, sont perçus, paradoxalement, comme complémentaires dans la recreation poétique. La prière finale qui clôt *Les Litanies de Satan*, selon leur formule canonique, devient l'image expressive de cet espace qui se situe entre les lieux bibliques du Ciel et de l'Enfer :

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence!³³³

Les deux dimensions, mises en évidence par la position en contre-rejet, n'apparaissent plus comme éternellement séparées à cause de leur valeur théologique : les adverbes temporels ("d'abord", "maintenant"), les temps verbaux (le passé simple de "tu régnes", le présent historique de "tu rêves"), les indicateurs spatiaux ("dans les hauteurs/ Du Ciel", "dans les profondeurs/ De l'Enfer") sont organisés savamment, de telle façon qu'ils font

333. *Les Litanies de Satan*, O.C., I, p. 125, v. 46-49.

percevoir une seule dimension unitaire et homogène, la scène théâtrale du "drame" de la *Révolte*. Il ne s'agit que de l'ultime travestissement³³⁴ de la source biblique, précisément du passage du *Livre d'Isaïe* (concernant l'astre brillant tombé du ciel, c'est-à-dire Lucifer) qui, comme nous l'avons remarqué, constitue le principal hypotexte du poème :

Comment es-tu tombé du ciel, Lucifer³³⁵, toi qui paraissais si brillant au point du jour ? Comment as-tu été renversé sur la terre. toi qui frappais de plaie les nations ? Que disais en ton coeur : Je monterai au ciel, j'établirai mon trône au-dessus des astres de Dieu, Je m'assiérai sur la montagne de l'alliance aux côtés de l'aquilon. Je me placerai au-dessus des nuées les plus élevées, et je serai semblable au Très Haut. Et néanmoins tu as été précipité de cette gloire dans l'enfer jusqu'au plus profond de ses abîmes.³³⁶

Prenant appui sur la source biblique, la Prière conclusive des *Litanies de Satan* apparaît comme le travestissement poétique de la tentative outrageuse de monter plus haut que Dieu, tentative qui, comme le langage du détour et l'hypotexte sacré le démontrent, ne peut aboutir qu'à une chute.

334. En réalité, le poème présente, par sa conclusion, une allusion ultérieure à la source biblique : il fait référence à l'Arbre de la Science, au-dessous duquel Satan s'assoit, qui n'est que l'Arbre de la connaissance du bien et du mal, planté par Dieu dans le Jardin de l'Eden (*Gen 2 ; 9, 3 ; 1-5*).

335. À propos de la traduction de ce passage du *Livre d'Isaïe*, nous soulignons que les auteurs hésitent entre la nomination directe au moyen du Npr "Lucifer" (dans l'édition de Lemaître de Sacy) et la référence implicite au moyen de la périphrase "astre brillant tombé du ciel" (dans l'édition de Louis Segond).

336. *Is*, 14 ; 12-15.

Comme l'a relevé Antoine Adam, conscient de la fonction rhétorique des parodies du texte religieux contenues dans les *Fleurs du Mal*,

[...] il est tout à fait impertinent de prononcer, à propos du chef-d'œuvre de Baudelaire, les mots de blasphème et de contre-religion.³³⁷

Il faut sortir des erreurs de langage qui déterminent des erreurs de pensée : le sujet invoqué par le texte des *Litanies* n'est, en effet, qu'un masque au-dessous duquel apparaît la complexité de la morale propre de la poésie. La figure spleenétique constitue une image poétique d'une condition moins divine qu'humaine (propre à ces « Satans en herbe »³³⁸ que sont les hommes ambitieux, comme Charles Baudelaire l'écrit dans *L'Essence du rire*) à laquelle l'écrivain attribue, à travers une provocation consciente, un Npr à valeur théologale, par la force évocatoire qu'il garde en soi. Milton a créé un Satan plus magnifique et digne d'adoration que Dieu ; Dante lui a conféré les traits épouvantables de l'animalité ; Goethe lui a attribué le masque d'un magicien civilisé. Quelle est l'originalité baudelairienne dans ce sens ? C'est d'avoir convoqué l'imaginaire biblique de Satan pour donner une forme à la sensation d'ennui qui déchire l'âme humaine. Le chercheur de l'Infini du recueil baudelairien choisit de donner un Npr à son mal, l'appelant Satan,

337. C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, A. Adam (éd.), *Op. cit.*, p. 349.

338. « Ce rire n'est pas tout à fait exempt d'ambition, ainsi qu'il convient à des bouts d'hommes, c'est-à-dire à des *Satans en herbe* », *De l'essence du rire, O.C., II*, p. 564.

comme dans le poème d'ouverture, *Au lecteur*, où "Satan Trismégiste" est le Npr du monstre délicat, l'Ennui³³⁹. Comme le code biblique enseigne que la possession du nom implique la maîtrise de l'identité³⁴⁰, il démontre la possibilité de connaître son mal et de pouvoir lui attribuer un Npr dont la grandeur ressurgit clairement. Nous sommes consciente de la valeur que Charles Baudelaire confie au paradigme esthétique de la grandeur, l'une des idées-clefs de sa poétique, comme il l'avoue dans le *Salon de 1859* :

Dans la nature et dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les choses grandes à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant, comme tant d'autres, mes goûts en principes, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse.³⁴¹

339. Dans les poèmes *Au lecteur* et *La Révolte*, l'essence du Mal reçoit le Npr de Satan, à la valeur apparemment théologique ; mais, dans l'ensemble du recueil, nous relevons qu'il peut être traduit dans une série d'images, comme dans le cas de *L'Irrémédiable*, où s'étale la sombre et lucide conscience de la souffrance, sans qu'elle soit proprement identifiée avec le Diable biblique.

340. Dans les théophanies de Job ou de Moïse, il apparaît comme évident que le nom de Dieu est inconnaissable et que sa possession l'est davantage. En effet, dans les dialogues qui suivent, Dieu refuse de donner son Npr ou donne un nom énigmatique (voire périphrastique) : « Jacob lui fit ensuite cette demande : Dites-moi, je vous prie, comment vous vous appelez. Il lui répondit : Pourquoi demandez-vous mon nom ? Et il le bénit en ce même lieu », *Gen.* 32 ; 29. « Moïse dit à Dieu : J'irai donc vers les enfants d'Israël, et je leur dirai : Le Dieu de vos pères m'a envoyé vers vous. Mais s'ils me disent : Quel est son nom ? Que leur répondrai-je ? Dieu dit à Moïse : JE SUIS CELUI QUI EST. Voici, ajouta-t-il, ce que vous direz aux enfants d'Israël : CELUI QUI EST m'a envoyé vers vous. », *Ex* 3 ; 13-14.

341. *Salon de 1859*, V, *O.C.*, II, p. 646.

Offrir un nom à son mal et choisir celui-ci comme le sujet d'un poème signifie choisir d'accepter sa condition et rien que celle-ci : c'est pour cette raison que le poète a transformé ainsi le Satan de la tradition biblique en une image du déchirement intérieur de l'homme qui, dans sa faiblesse, ne cesse jamais de rechercher un au-delà : un homme qui tend, de toute la longueur de la chaîne de son existence, à cet Inconnu qui pourrait le faire sortir de la prison de la réalité. Le *spleen*, nommé Satan, plus qu'un mal ontologique, est le résultat de deux tensions opposées, un déchirement interne de l'âme, qui fait que le chercheur de l'Infini semble vouer son âme au mal ; en fait, il ne cesse jamais de faire appel à Dieu, voire à l'Idéal, rendant la prière paradoxalement indissociable du blasphème. La perversion de la formule religieuse de la litanie se montre ainsi au poète comme un terrain d'élection pour le travail de l'imaginaire du sacré car, avec sa série d'apostrophes, avec son mécanisme linguistique de répétition, elle l'invite à sonder le pouvoir évocatoire infini du langage. Le Npr de Satan, invoqué d'une manière obsédante à travers la dévotion d'une prière, est la clé interprétative de la dimension travestie du texte, qui joue avec les sources intertextuelles bibliques, cite sans citer, établit la distance entre le texte canonique et le discours poétique pour exprimer une éthique qui lui est propre : il souligne la dimension métatextuelle du poème baudelairien qui, mimant le psaume, la litanie, la prière, manifeste son propre système de

valeurs. Satan comme Dieu³⁴² apparaissent dans le poème moins comme les Npr des deux pôles de la religion chrétienne, que comme les Npr des tensions internes de la nature humaine, que l'individu cherche à s'expliquer pour justifier son désir insatiable d'Infini. Comme ce poème en témoigne, Charles Baudelaire est descendu profondément dans la connaissance lucide de la misère humaine et a transformé, par la beauté d'un lyrisme évocateur, la sensation de "révolte" qui peut surgir à l'esprit de tous les lecteurs devant l'incompréhensible spectacle quotidien de la souffrance : il n'a jamais dédié d'hymnes solennels à la splendeur humaine, mais il a préféré errer à travers les abîmes, pour approfondir, dans la dévotion d'une prière, « le secret douloureux qui faisait languir » son chercheur de l'Infini.

342. Le Npr de Dieu dans sa valeur chrétienne demeure comme l'acte de nomination de « CELUI qui est indéfinissable ». (*Exposition universelle 1855, O.C., II*, p. 575) La confirmation se trouve dans le fait que le poète fait référence à lui, dans le recueil poétique, au moyen des périphrases qui lui sont réservées par la tradition religieuse : par exemple "Éternel semeur" (*L'Âme du Vin*, v. 22), "Être aux ailes de gaze" (*L'Irréparable*, v. 50), "Puissances suprêmes" (*Bénédiction*, v. 1). D'ailleurs le signifiant "Dieu" est un Npr, au sens des logiciens, désignant un objet unique, mais il est dépourvu de signification : cependant ce nom a un sens dans la phrase périphrastique qui est le mode de désignation de l'objet. Saint Thomas a passé en revue tous les noms de Dieu pour montrer que chacun ne représente qu'une liaison entre le fidèle et le divin : il retient "CELUI QUI EST" comme le meilleur de tous, « par excellence le nom propre de Dieu ». SAINT THOMAS, *Summa theologica, I, Op. cit.*, 13, 11. Il s'agit du principe rhétorique que Charles Baudelaire exploite pour donner un Npr à son Satan dans les *Litanies* : la plupart des noms lui conviennent dans le temps mais non dans l'éternité (les noms désignant des relations sont soumis au temps de l'existence des sujets qui entretiennent le rapport) ; seul le nom périphrastique (« CELUI QUI EST ») convient à un mal toujours présent, celui qui n'a ni passé ni futur.

4.6.3 De la dénomination à l'acte de nomination

poétique

Qu'est-ce que l'originalité ?

Voir quelque chose qui ne porte encore aucun nom, qui ne peut pas encore être nommé quoique tout le monde l'ait sous les yeux³⁴³.

S'agissant des témoignages bibliques, le Npr constitue le signe de l'identité individuelle, arbitrairement attribué et pour cela indéchiffrable. C'est Dieu qui confère un nom, qui change les noms, en investissant les individus d'une mission établie par sa volonté : ainsi "Abram" devient "Abraham" et "Saraï" devient "Sara", lorsque tous deux sont élus par Dieu pour devenir les parents d'une multitude de nations. C'est dans le caractère arbitraire de l'acte de baptême que surgit le mystère, lequel résiste à toutes les tentatives ultérieures de déchiffrement. Ce mystère, à l'origine divine, n'a pas manqué de fasciner la ferveur imaginative des poètes qui, dans l'étiquette vide ou dans le plus signifiant de tous les signes linguistiques, comme la sémantique a appelé le Npr, trouvent un puissant instrument de création langagière. Changer de nom signifie "changer les choses" qui portent ce nom : c'est-à-dire créer. Interroger les noms, attribués selon un choix arbitraire et souvent injustifié, signifie interroger ce qui constitue la différence

343. F. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, P. Wotling (éd.), Paris, Flammarion, 1997, p. 261.

entre les individualités et remplir le vide d'une différence muette par la collection d'attributs qui gardent l'unicité : c'est-à-dire connaître. En tant qu'instrument de création linguistique et d'exploration cognitive, le Npr devient, dans la discursivité d'un poème, un opérateur herméneutique : il devient performatif, il opère dans la langue du poète, il exprime, il donne à voir.

Charles Baudelaire reconnaît le pouvoir suggestif du nom et l'exploite dans sa fonction évocatrice. Il revêt de chair et d'os ces noms qui sont porteurs d'une épaisseur culturelle : ces noms mythologiques, extraordinaires, au-dessous desquels on lit une stratification linguistique, composée des différentes couches sociales, religieuses, linguistiques, à travers lesquelles l'histoire est passée en laissant sa trace. Bien conscient de l'éloignement par rapport à la source, que la transformation de ces Npr en Nc a opérée, le poète exploite le patrimoine sémantique qu'ils gardent en eux et les réanime d'une nouvelle clarté illuminante : c'est ainsi que le temps assume le Npr du Phénix, ou que la description des femmes damnées s'enrichit de l'imaginaire évocateur du nom des Satyres. Cependant, c'est surtout dans les noms des phénomènes de l'âme humaine que le poète veut maîtriser, que l'activité linguistique manifeste ses pouvoirs : la connaissance passe par la découverte du Nom, la maîtrise passe par l'attribution subjective d'un nom. Ce signe linguistique tend à faire partie du fonctionnement du devenir du sens,

auquel aspire la poésie, et se soumet à sa réalisation : le Npr est interrogé, décomposé et recréé. La valeur qui lui est conférée par un acte de baptême arbitraire peut être convertie en un autre processus de constitution de l'individualité, devenant le signe "propre" d'un autre sujet ; sa forme originelle, monolithique, peut être détournée vers une formulation élaborée et polymorphe, qui cherche à expliquer les attributs qui le rendent essentiel. C'est ainsi que les Npr de la sphère du sacré et de l'inconnaissable se soumettent aux désirs de connaissance de l'artiste et désignent l'exploration de la substance du mal ou de la mystique du Beau. Transposé dans un autre système de référence, le nom de l'ange déchu devient le nom du gouffre individuel, le nom de Lazare est attribué à un parfum sensuel, le nom de la Mère de Dieu traduit la beauté spirituelle de l'Idéal recherché sans cesse. Voulant extraire la Beauté de la douleur, notre poète cache cette activité sous la splendeur du mal qu'il nomme Satan. Toujours sous le signe de la hantise de l'absolu, le poète traduit sa souffrance en tant qu'esclave de la Beauté dans le nom de la splendeur divine, et il appelle Madone ce rayon d'éternel qui surgit d'un visage féminin.

Cette activité de perversion du signe linguistique s'accompagne souvent de la tentative de faire participer son lecteur à l'exploration du territoire inconnu : il parsème ses poèmes des traces qui l'ont conduit au procès créatif, il explique l'effort qu'il a dû opérer pour donner forme à ce qu'il ne

connaît pas encore, il justifie la transmutation référentielle à laquelle il a recouru. Il manifeste certaines opérations situées dans les endroits cachés de l'âme, entre la foi et la métaphysique, dans la tentative de leur donner un nom, dans le but de les connaître. Charles Baudelaire n'exprime jamais ce qui lui tient à cœur sous une forme directe : il n'explique jamais comme un philosophe, ni sa mystique, ni les pulsions les plus profondes « de [sa] détresse »³⁴⁴. Parfois, il exprime ses croyances par la négation, parfois il cherche à les approcher par un langage du détour, un langage périphrasique, qui rejoint les seuils de ces territoires auxquels l'individu ne peut accéder qu'à travers l'imagination.

Le poète aspire à vaincre l'inexprimable, à montrer l'obscur et l'invisible, à donner voix aux choses muettes. Il rend tout cela manifeste à travers le culte de sa grande, primitive et unique passion : les images³⁴⁵, le vagabondage de la sensation multipliée, le croisement et la synthèse de l'expérience et de l'imagination. Ce culte se concrétise dans la structure rhétorique de la fabrique textuelle de l'évocation que sont les *Fleurs du Mal* : elles suivent la voie inaugurée par les *Livres Sacrés* qui, avant toutes les autres tentatives, ont cherché à donner une forme connaissable à l'Indicible. S'il s'en inspire,

344. Cf. *Source d'espérance, Prière liturgique*, in F.-X. AMHERDT, *Saints Messages Spirituels : Vers Dieu : La prière, un portable pour le Seigneur*, Paris, Éditions Saint Augustin, 2006, p. 307 ; « *Du fond de ma détresse, j'ai fait appel à l'Éternel* », *Ps.*, 118;5-6 ; « *Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse/ Un autel souterrain au fond de ma détresse/ Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur* », *À une Madone, O.C., I*, p. 58, v. 1-3. Nous soulignons.

345. « *Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion). Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique* », *Mon cœur mis à nu, O.C., I*, p. 701.

c'est pour aboutir à un véritable détournement des valeurs bibliques ; s'il les traite avec une certaine fidélité pointilleuse, c'est pour leur conférer une tout autre symbolique, dans une nouvelle réécriture, une réinterprétation des phénomènes qui troublent l'âme humaine. Pour ce faire, il recourt à un langage périphrastique qui cherche à

[...] exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accomplissement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire³⁴⁶.

Tout se passe comme si ce qui est de l'ordre de la nomination, dans la poésie baudelairienne, appartenait à l'ordre de la périphrase : ce n'est pas que, visant à nommer, le poème contourne ou évite le Npr existant ; souvent, ce qui est à nommer ne peut être atteint que par la périphrase. C'est le travail de la nomination du poème : substituant au Npr originel un autre nom, il revient sans doute à ce Npr mais par un détour : « et c'est le détour qui vaut le voyage »³⁴⁷. Charles Baudelaire dédie ses *Litanies* à Satan et place le Npr dans le titre : cependant, le nom n'apparaît qu'en refrain dans le poème, où, en revanche, il est remplacé par des périphrases, conduisant le lecteur à se demander : qu'est-ce qui est nommé ou suggéré ici ? La périphrase appartient proprement à l'esthétique de la suggestion. Si

346. *Projets de Préface, III, O.C., I*, p. 183.

347. M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 159.

la rhétorique concerne l'indivision du penser et du parler en toutes affaires de poésie, la périphrase, en tant qu'instrument de la rhétorique, traduit en mots la difficulté cognitive envers la chose, elle suggère le tacite, le silencieux, le mystérieux. Grâce à cette figure, le poète nous fait découvrir que le "propre" n'est pas un nom esquivé par d'amusants détours : le propre c'est la distance de l'individu à la chose que la périphrase mesure et suggère. Comme l'écrit Michel Deguy,

[...] il y a une manière normale, trop faible et insuffisante, d'entendre la suggestion : suggérer dans l'usage ordinaire, ça veut dire s'approcher de, tourner autour, de manière à ne pas prononcer la formule qui conviendrait, qui serait l'abrégé et qu'on l'on tend en direction d'un autre, finalement à favoriser une entente différée ou implicite.³⁴⁸

Si le poème baudelairien ne consistait qu'à retarder l'entente de la signification ou l'usage d'un Npr, par un jeu de la préciosité ou par un goût trop prononcé de la délicatesse, ses périphrases seraient comme des huîtres sans les perles. La suggestion est autre chose : c'est l'opération par laquelle on montre (ou du moins on fait pressentir, on fait entrevoir) la rémunération de « l'absence (cognitive) par une présence (la découverte de la significa-

348. M. DEGUY, « Mallarmé. Prose, phrase et périphrase », *La Licorne, Op. cit.*, p. 17.

tion) »³⁴⁹. La suggestion est ainsi une expérience qui traverse l'essence de la poésie baudelairienne :

La poésie (la périphrase) "nomme", appelle périphrastiquement l'Inconnu. Elle y *plonge*, dit Baudelaire.³⁵⁰

349. M. DEGUY, « Je remplis d'un bon nom ce grand espace vide », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 69.

350. M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 158.

Chapitre 5

L'Infini temporel

5.1 Les deux Infinis et la périphrase

« Se plonger au fond de l'Inconnu » apparaît comme la mission ultime de la poésie baudelairienne, imaginée en tant qu'une aventure exploratrice, un voyage, comme il est décrit dans *Le Port* en prose, ou dans le poème qui ferme le recueil : au *temps* d'un mystérieux départ, les voyageurs baudelairiens s'aventurent vers l'*espace* des gouffres ténébreux, dans une sorte d'image emblématique, récapitulative de toutes les expériences d'*Inconnu* traversées jusque là, par les poèmes qui se sont succédé. Il s'agit d'un Inconnu toujours dépendant des actions de "chercher", de "rêver", de "se plonger", qui sont le corrélat nécessaire, dans l'esthétique du poète, de l'activité herméneutique ; un Inconnu ressenti dans un instant qui devient des heures, dans une rencontre fugitive qui se prolonge dans la durée d'une histoire d'amour, dans un regard long comme un voyage vers des continents exotiques. Bien que de telles expériences possèdent un caractère exceptionnel, « la profondeur de la vie » se révélant dans celles-ci « tout entière », elles sont décrites comme si elles se déroulaient dans *ce* temps et dans *cet* espace, dans « le spectacle si ordinaire qu'il soit qu'on a sous les yeux »¹. Michel Deguy remarque à ce propos que faire l'expérience de l'Inconnu signifie pour Charles Baudelaire « explorer l'immanence se révélant dans

1. *Fusées, O.C., I*, p. 659.

sa propre dimension énigmatique »² et par là sortir *anywhere out of the world*³. Il s'ensuit que l'imagination baudelairienne projette l'Inconnu, de préférence, dans une sorte de voyage du connu vers ce qui est en dehors des confins, excédant⁴ les limites spatio-temporelles, comme c'est le cas dans le déploiement des paysages de Thomas De Quincey, capables de s'enfler jusqu'à l'infini⁵ : lorsqu'on éprouve la sensation de l'Inconnu, lorsqu'on imagine l'Inconnu, « le sens de l'espace et [...] le sens du temps » en sont « singulièrement affectés »⁶ et nécessairement entrelacés⁷. De plus, comme dans les *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey, l'Inconnu décrit dans les poèmes des *Fleurs du Mal* est souvent défini au moyen de son "synonyme", l'Infini : au sens propre, ce qui ne possède pas de confins spatio-temporels. S'il est vrai que l'Infini ou l'Inconnu constituent

2. M. DEGUY, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 256.

3. *Anywhere out of the world - N'importe où hors du monde, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 356

4. Chez Charles Baudelaire, le mouvement de l'expansion s'étend toujours vers l'infini : particulièrement, les éléments de la réalité, soumis à la vision poétique, deviennent des infinis diminutifs par expansion : ils se dédoublent, s'allongent ou s'épandent pour se proportionner à l'infini auquel aspire l'artiste. D'ailleurs, comme il est manifeste dans le quatrième poème des *Fleurs du Mal*, les analogies universelles se révèlent dans ce qui possède « l'expansion des choses infinies », *Correspondances, O.C., I*, p. 11, v. 12. Voir à ce propos M. DEGUY, « Baudelaire toujours », in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 36-37.

5. « The sense of space, and in the end the sense of time, were both powerfully affected. Space swelled, and was amplified to an extent of unutterable and self-repeating infinity », T. DE QUINCEY, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, London, Penguin, 2003, p. 76. Nous soulignons.

6. « Le sentiment de l'espace et, plus tard, le sentiment de la durée furent singulièrement affectés. Monuments et paysages prirent des formes trop vastes pour ne pas être une douleur pour l'œil humain. L'espace s'enfla, pour ainsi dire, à l'infini », *Un Mangeur d'opium, O.C., I*, p. 481.

7. Cf. « On vit plusieurs vies d'homme dans l'espace d'une heure », *Du vin et du haschisch, O.C., I*, p. 393. Nous soulignons.

la négation par excellence des paramètres spatio-temporels de l'expérience, dans la poétique baudelairienne ils se révèlent toujours à travers des "diminutifs de l'infini", c'est-à-dire de ce qui figure l'infini (par exemple la mer, offrant un « spectacle [...] si *infiniment* et si *éternellement* agréable »⁸), ou, à travers la finitude humaine, de ce qui entre dans un rapport constant et dialectique avec l'Infini (par exemple dans le cas des voyageurs « bercant [leur] infini sur le fini des mers »⁹).

Équivoque et multivoque, le rapport herméneutique de l'Infini au fini se traduit en poésie par une hésitation d'ordre langagier, qui est d'ailleurs le noyau crucial de la poésie dans sa visée de l'Absolu : l'hésitation se révèle à travers des reformulations synonymiques, des figures (des périphrases, des oxymorons), des épithètes à valeur ambiguë (la mer est "infinie" et "finie", favorable et mauvaise en même temps), des « répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques »¹⁰, articulées autour de l'ambivalence entre la définition de l'Infini par un lexique spatio-temporel et la négation de ces mêmes repères, dans le but d'en suggérer le caractère indicible. Nous relevons ainsi une certaine homologie entre le ressort logique du penser, c'est-

8. *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 696.

9. *Le Voyage*, O.C., I, p. 129, v. 7-8.

10. Les trois procédés stylistiques participent à la transformation de l'Infini en tant qu'idéal, à la fois psychologique et transcendantal, en un *leitmotiv* dans les poèmes (pour rendre manifeste ce que la poésie recherche insatiablement), suivant la méthode qu'il admire dans l'art de Richard Wagner, chez lequel « [...] des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra impliquaient des intentions mystérieuses et une méthode inconnue », *Richard Wagner*, O.C., II, p. 786.

à-dire l'approximation cognitive humaine face à l'Inconnu, et l'instrument stylistique apte à l'exprimer, voire le mouvement de bascule et de dilatation sémantique réalisé par la périphrase, qui devient elle-même un "infini diminutif". En effet, comme nous voudrions essayer de le démontrer par les deux chapitres qui suivent, la figure périphrastique, appartenant à l'ordre de la définition en poésie, participe à la tension baudelairienne de "tout" comprendre et de "tout" dire et à la volonté de transformer la « volupté en connaissance »¹¹ : d'exprimer l'Infini (temporel et spatial) dans le fini de l'expérience humaine, dans l'œuvre poétique.

5.2 L'Infini temporel ou l'éternel

« À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps »¹² : c'est ainsi que Charles Baudelaire exprime sa hantise de la fuite du temps, explicitant, par la suite de la réflexion, les raisons de son angoisse. Comme il l'admet dans *Hygiène*, le temps constitue une véritable obsession pour l'artiste, tourmenté par l'idée que « c'est *grandement* temps d'agir »¹³, qu'il doit se consacrer au travail, le seul moyen admis « pour

11. *Ibid.*

12. *Hygiène, O.C., II*, p. 699.

13. « Remember! Souviens-toi! prodigue! Esto memor! / Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues / Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or! », *L'Horloge, O.C.*, p. 81, v. 16-20. Il s'agit pour l'artiste de saisir l'or, le métal précieux et résistant de chaque minute, du transitoire et du fugitif des jours vécus.

échapper [au] cauchemar » de la vie ; l'autre moyen existant, le plaisir, apparaîtrait comme décevant, étant donné qu'il « [nous] use », au lieu que le premier « [nous] fortifie »¹⁴. L'acuité du rapport douloureux de l'artiste avec l'idée du temps s'explique aussi par une autre raison, sur laquelle Charles Baudelaire s'arrête fréquemment dans sa réflexion critique : la hantise temporelle est profondément enracinée dans l'idéal artistique, le Beau étant le *transitoire* devenu *éternel*, le *fugitif* renfermé dans l'*immuable*¹⁵. L'éternel (du bas latin *æternalis*, d'*æternus*, voire "de durée infinie") se cache, dans le vocabulaire baudelairien, derrière l'omniprésent "infini" (substantif et adjectif), qui traverse l'œuvre tout entière : comme toujours, quand nous rencontrons le *leitmotiv* obsédant de l'Inconnu, nous entrons en contact avec l'esthétique de l'Infini dans le fini, l'aporie cruciale de la poétique baudelairienne, qui ouvre toujours à des questions d'ordre langagier. Dans ses *Confessions*¹⁶, Saint Augustin réfléchissait sur le fait que le temps demeure pour l'individu humain comme une idée inconnaissable, entrant dans l'ordre de l'indicible lorsqu'on lui attribue l'acception d'éternité ; similairement, Charles Baudelaire semble hésiter sur les possibilités d'une définition adéquate, postulant

14. *Hygiène, O.C., II*, p. 698-699.

15. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable », *Salon de 1859, O.C., II*, p. 694. Nous soulignons.

16. « Qu'est-ce en effet que le temps ? Qui saurait en donner avec aisance et brièveté une explication ? [...] Si personne ne me pose la question, je le sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus », SAINT AUGUSTIN, *Confessions, Op. cit.*, XI, 14, 17.

en termes périphrastiques le temps de l'éternité dont la beauté offre une prescience. Il le définit comme un

[...] ce je ne sais quoi que personne n'a nommé ni défini, que l'homme n'exprime que par des adverbes mystérieux, tels que : Peut-être, Jamais, Toujours! et qui contient, quelques-uns l'espèrent, la béatitude infinie, tant désirée, ou l'angoisse sans trêve.¹⁷

L'aporie linguistique, que Charles Baudelaire rencontre face à la beauté "infinie" des œuvres artistiques, représente un noyau central de la poétique des *Fleurs du Mal*, dans lesquelles l'écrivain traite de l'infini temporel en termes figuratifs et spécifiquement allégoriques et périphrastiques. La catégorie du temps, comme celle de l'espace, apparaissent dans le recueil poétique sous la forme d'allégorèses¹⁸ qui, d'une part, offrent l'encadrement narratif aux textes et, de l'autre, ouvrent à un questionnement de nature métaphysique, mettant l'éternité et le surnaturalisme artistique dans un rapport de dépendance nécessaire. Le poète établit ainsi un jeu d'images du temps chronologique, suggérant la perception de la fuite incontrôlable que l'individu ressent, et il nie, en même temps, cet ordre chronologique par

17. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 669.

18. Sur la distinction entre allégorie et allégorèse, nous nous permettons de renvoyer à P. ZUMTHOR, *Le Masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978, p. 78-94. Le critique souligne que, dans l'allégorèse, « le *sensus allegoricus*, en s'intégrant à un discours qui se fait, assume les catégories de lieu et de temps » : toute allégorèse implique ainsi une dimension narrative, comme nous le montrerons par la suite de l'analyse, nous confirmant que les figures, chez Charles Baudelaire, acquièrent une dimension architecturale dans la construction de la signification du poème : elles apparaissent comme un mode d'engendrement textuel.

une série de représentations du temps de l'Infini sous une forme double : d'une part, un Anté-temps mythique et légendaire, qui suscite des sentiments d'exil et de nostalgie malaisés à définir ; d'autre part, le véritable temps de l'éternel, celui auquel on accède par la jouissance artistique. Nous appellerons ce dernier en termes de "Contre-temps", voire comme la suspension des paramètres rationnels ordinaires : il s'ensuit la volonté poétique de rétablir un ordre nouveau, métamorphosant le transitoire en l'éternel par la faculté de l'imagination, laquelle, pour cette raison, apparaît comme « positivement apparentée avec l'Infini »¹⁹.

5.3 Le Temps chronologique

La représentation périphrastique que Charles Baudelaire nous offre de la dimension chronologique se caractérise par le fait que l'avancée du Temps - souvent allégorisé par la lettre majuscule - n'apparaît jamais comme une expérience impersonnelle, mais qu'elle est toujours mise en relation avec le sujet qui la subit : elle se définit à partir de la sensation qu'éprouve l'individu soumis à sa marche obligée, dramatisant jusqu'à l'insoutenable la présence du temps dans l'existence humaine et la présence de l'individu dans

19. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 621.

le temps²⁰, comme il apparaît à travers le poème de l'*Horloge*. L'allégorie du temps chronologique, à laquelle l'insistance des isotopies du meurtre et de la dissolution confère une emphase accrue, se caractérise essentiellement par son caractère linéaire - la seule avancée autorisée par ce bourreau impitoyable va en direction du gouffre - et incontrôlable, en raison même de cette linéarité qui rend le passé sans retour et l'avenir saturé d'horreur. Elle se manifeste dans une répétition inaltérable que Charles Baudelaire appelle le plus souvent "ennui", c'est-à-dire une monotonie immuable et inerte : il s'agit proprement du temps de l'inertie, étymologiquement "ce qui est sans art" (du préfixe privatif latin *in* et du substantif *ars*), tandis que le Contre-temps apparaît comme la reconstitution de l'ordre temporel dans et à travers la poésie.

Dans les représentations baudelairiennes, ce temps infini et incontrôlable se propage dans les lieux de l'espace, et la connexion perpétuelle des deux dimensions étend partout l'effroi humain. « En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève »²¹ : le temps et l'espace aboutissent au gouffre, à l'anéantissement spatio-temporel. Pour rendre compte de l'omniprésence du temps, le poète recourt à une dramatisation descriptive au moyen de

20. John E. Jackson a mis en lumière la différence entre le temps décrit par Charles Baudelaire et par Théophile Gautier, qui se situe entre personnalisation et impersonnalisation dans la représentation. Voir J. E. JACKSON, « Baudelaire lecteur de Théophile Gautier : les deux *Horloges* », *RHLF*, 3, 1984, p. 439-449.

21. *Le Gouffre*, *O.C.*, I, p. 142, v. 5.

l'allégorèse, le transformant en une sorte de monstruosité épouvantable et démoniaque dont la suite des poèmes multiplie les visages. La figure allégorique, intimement liée aux représentations de la profondeur spatiale et temporelle²², est très souvent expliquée au moyen d'expressions périphrastiques qui, en justifiant la raison du procédé figuratif, essaient de définir le référent originel : l'allégorèse fournit ainsi la force de la concrétisation de l'image, tandis que la périphrase agit comme un sous-titre verbal de celle-ci. Leur utilisation conjointe²³ devient la stratégie poétique qui ouvre à la connaissance du temps : c'est le cas des poèmes de *L'Horloge* et des *Sept Vieillards*. Dans le premier poème, le référent, qui est le temps, est allégorisé dans l'image de l'Horloge ; en revanche, dans le second, le même référent apparaît dans l'image des sept vieillards et du dégoûtant Phoenix, défini par la tournure circonlocutive « Fils et père de lui-même ».

5.3.0.1 Le Temps de l'*Horloge*

Le temps allégorisé dans le dieu-Horloge apparaît, dans le poème des *Fleurs du Mal*, en tant que prédicateur de son propre sermon. Ce n'est pas

22. Charles Baudelaire a défini l'allégorie de l'espace comme « l'allégorie de la profondeur du temps », *Le Poème du haschisch*, O.C., I, p. 430. La question sera approfondie dans le chapitre suivant.

23. Il s'agit de l'une des caractéristiques structurales de l'allégorie : en tant que métaphore, elle s'étend à la totalité d'un texte - et parfois à plusieurs textes, comme dans le cas des *Fleurs du Mal* - et prend part aux autres figures, - par exemple à la périphrase - dont elle modifie le fonctionnement, le soumettant à l'altération opérée sur le référent.

par hasard que le texte se compose de six quatrains à l'image des vingt-quatre heures, toutes égales, des jours : il ne s'agit pas d'une réalisation poétique ayant le temps comme sujet, mais de la poésie proférée par le Temps lui-même²⁴, après qu'une apostrophe, contenant la périphrase « dieu sinistre, effrayant, impassible », l'a introduite pour le lecteur. Étant donné que le temps n'est pas une matérialité mais une catégorie cognitive *a priori*, le langage poétique le représente comme une divinité, nommée "Horloge", une forme du métaphysique qui se définit au moyen d'une caractérisation adjectivale relevant de l'abstraction (c'est seulement à partir du domaine de l'abstrait que l'individu peut extraire ses tentatives de définition du temps) et de l'isotopie du mal²⁵, polysémique chez Charles Baudelaire. Il y apparaît comme un dominateur (un dieu qui s'exprime à l'impératif), dépourvu d'émotions (impassible), omniscient (il parle toutes les langues) et sinistre (à l'origine "celui qui annonce", "celui qui présage des malheurs"), se mon-

24. La voix insistante du Temps-prédicateur est soulignée par les traits typographiques des guillemets et des italiques récurrents dans tout le poème. C'est l'une des caractéristiques les plus frappantes de l'écriture des *Fleurs du Mal* : la parole et la voix du discours direct sont données, le plus souvent, dans des contextes allégoriques et métaphoriques, aux objets (le tombeau dans *Remords posthume*, la cloche dans *La Cloche fêlée*), aux lieux (les bois dans *Obsession*), aux animaux (le cygne dans le poème éponyme), ou aux êtres surnaturels (le fantôme de la très chère dans *Que diras-tu ce soir*, le squelette dans *Danse macabre*). C'est plutôt la bouche humaine qui, très rarement, profère des discours directs : quand cela se passe, il s'agit de hurlements ou de cris de désespoir comme dans le poème *Bénédiction*. Cela a pour effet que la parole poétique est démultipliée et pas nettement distinguée dans l'ensemble du discours poétique : il ne s'agit pas d'un effacement de la subjectivité, mais d'un élargissement du domaine de la poésie.

25. Dans ce poème, le temps est aussi allégorisé dans la figure du joueur avide qui, comme nous le déduisons en lisant le *Joueur généreux* du *Spleen de Paris*, fait partie de l'imaginaire baudelairien qui concerne la figure de Satan.

trant violemment hostile (il menace et dévore) : il « gagne sans tricher » , car sa loi est la loi de l'existence. Cette allégorèse, enrichie de références à l'augustinisme et au jansénisme, met l'accent sur le caractère de finitude de la condition humaine, professée par ces doctrines : ce rappel de la misère humaine est exprimé à travers la périphrase « mortel folâtre », aussi bien qu'à travers la période emblématique « Chaque instant te dévore un morceau du délice/ À chaque homme accordé pour toute sa saison » (v. 7-8). La faille laissée ouverte par le caractère fortement abstrait de la définition contenue dans cette périphrase appositive est comblée par la concrétisation de l'image allégorique, l'Horloge, et par les images suivantes dans le troisième quatrain : celles de la Seconde, du Maintenant et de l'Autrefois.

Dans ce poème, nous relevons ainsi la combinaison de la force de l'image (l'allégorèse) avec sa traduction linguistique (la périphrase) qui travaille à rendre l'image de plus en plus insistante, en la faisant sortir du thème baroque de la fuite du temps. L'allégorèse baudelairienne se montre essentiellement de nature visuelle, tandis que la périphrase a une valeur descriptive. Comme l'écrit Antoine Compagnon, « l'intérêt pour l'allégorie n'est pas verbal mais optique »²⁶ : c'est la figure périphrastique qui complète le procédé figuratif par la dimension linguistique.

26. A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, P.U.P.S., 2003, p. 169.

5.3.0.2 Le Temps ou *Les Sept Vieillards*

Dans le poème des *Sept Vieillards*, Charles Baudelaire exploite un procédé rhétorique similaire à celui contenu dans l'*Horloge*, voué à donner une forme poétique à l'idée de l'obsession temporelle. Il s'agit de l'un de ces textes que l'écrivain envoie, en juin 1859, au directeur de *La Revue française*, Jean Morel, en tant que le « premier numéro d'une nouvelle série » au moyen de laquelle notre poète croit avoir « réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie »²⁷ : cette entreprise ambitieuse constitue l'esthétique du non-fini, comme Antoine Compagnon²⁸ l'a opportunément nommée, pour la distinguer de celle de l'infini que Charles Baudelaire revendique dans ses dernières années ; nous l'appellerons plutôt une esthétique de l'indéfini, sériel, immanent et plat, qui requiert l'intervention de la figure périphrastique pour se réaliser au niveau syntagmatique. Le poème des *Sept Vieillards* a soulevé beaucoup de réflexions critiques concernant la signification de ces bizarres et monstrueuses figures que sont ses protagonistes. Martin Turnell a affirmé « that the seven old men [...] stand for the seven deadly sins »²⁹ ; Judd David Hubert a lu dans les vieillards « l'âme de Paris ainsi que le sym-

27. *Lettre à Jean Morel, fin mai (?) 1859, Corr. I*, p. 583. Nous soulignons la lettre majuscule qui élève le substantif "Poésie" au niveau de la vraie forme d'art, c'est-à-dire celle qui ouvre à la Vérité proprement dite.

28. A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable, Op. cit.*, p. 88.

29. M. TURNELL, *Baudelaire*, New York, New Directions, 1954, p. 187.

bole parfait de l'aboulie du poète »³⁰ ; Jacques Crépet et Georges Blin, dans leur édition des œuvres baudelairiennes, se sont posé la question suivante :

Mais que désignent précisément ici les sept vieillards ? Les sept fléaux ? Les sept jours de la semaine ? Les sept péchés capitaux ? Faut-il croire à un souvenir littéraire ? [...] Ce qu'il y a de sûr, c'est que Baudelaire, choqué par l'irrationnel, était curieux de cas pathologiques [...].³¹

À côté des différentes possibilités interprétatives, toutes également valables, émerge la stratégie rhétorique qui structure le processus de signification du poème, dans lequel l'artiste, "choqué" lui-même par le temps qui coule inexorablement, renferme dans l'allégorèse l'idée de la multiplication angoissante de la succession des instants : la répétition des minutes égales correspond en poésie à la multiplication diabolique et inquiétante du même personnage. Les sept vieillards sortent du même enfer, ils sont éternels, identiques et ubiquitaires, comme l'exprime la périphrase qui les définit : « dégoûtant Phoenix, fils et père de lui-même ». Le caractère d'éternité des vieillards est aussi amplifié au moyen de la périphrase grammaticale "avoir l'air (de)" qui, dans l'écriture baudelairienne, signifie toujours "prendre l'air (de)", comme dans le cas des poèmes *Les Petites vieilles* (vers 57-60), *Le*

30. J. HUBERT, *L'Esthétique des « Fleurs du Mal »*, *Op. cit.*, p. 102.

31. C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, J. Crépet et Georges Blin (éd.), *Op. cit.*, p. 452-453.

Serpent qui danse (vers 17-20), *Une Charogne* (vers 23-24), *Un Fantôme* (vers 36-38), *Le Flacon* (vers 1-2) ou *Ciel brouillé* (vers 1) : « Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel ! » (vers 20). Si l'on considère les occurrences dans le recueil, nous relevons le fait que la périphrase grammaticale "avoir l'air (de)" est employée, au lieu de "on dirait (que)", "sembler", "paraître", dans des contextes où un individu semble exercer un contrôle sur sa condition : en effet, les vieillards dominent leur nature éternelle, car ils sont eux-mêmes le temps ; en revanche, les autres formules syntaxiques apparaissent quand le point de vue pris en compte est celui d'un sujet extérieur à l'objet perçu, comme par exemple dans le poème *Hymne à la beauté* (v. 17-20).

Strictement dépendante de ces procédés périphrastiques, la complexité du chiffre sept, qui caractérise la multiplication du temps, n'est pas due au hasard, comme les critiques Jacques Crépet et Georges Blin l'ont mis en évidence. Il s'agit du nombre symbolique de l'*Apocalypse de saint Jean*³², à laquelle le poète fait explicitement allusion, comme d'ailleurs il le fait, plus généralement, aux formules bibliques et liturgiques à travers la périphrase « Fils et père de lui-même ». À côté de sa valeur biblique, le numéro

32. Cf. *Ap*, 12;1-3. L'intertexte biblique est rendu évident aussi par les références explicites à Judas (v. 20) et au Juif errant (v. 25), mais aussi dans la périphrase que nous allons analyser. Pour les deux références explicites, nous renvoyons à A. AVNI, « Les Sept Vieillards, Judas and the Wandering Jew », *Romance Notes*, 16, 3, 1975, p. 590-591. Voir aussi R. GALAND, *Baudelaire. Poétiques et poésie*, Paris, Nizet, 1969, p. 363.

sept a aussi traditionnellement une signification symbolique³³ : il représente la totalité du temps et de l'espace, ou encore la totalité de l'univers en mouvement, étant donné qu'il se compose de trois plus quatre, les nombres parfaits. Le philosophe suisse Carl Gustav Jung l'a défini comme l'un des archétypes de la psyché humaine, c'est-à-dire l'une de ces « *primordial images* » ou « *thought forms* » qui font partie de l'esprit humain depuis toujours :

They are as much feelings as thoughts [...]. They are deposits of the constantly repeated experiences of humanity [...]. They are the ruling powers, the gods, images of the dominant laws and principles, and of typical, regularly occurring events in the soul's cycle of experience.³⁴

Il s'ensuit que les sept vieillards baudelairiens apparaissent comme une représentation archétypale de la démarche du temps chronologique, renouvelée d'une manière originale par l'imagination poétique³⁵. Le vieillard, personnification traditionnelle du temps, apparaît comme un dieu insou-

33. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1974, p. 170-179.

34. C. G. JUNG, *Two Essays on Analytical Psychology*, in *Collected Works of C. G. Jung*, H. Read, M. Fordham, G. Adler (éd.), London, Routledge & Kegan, 1953, p. 66-69, 95. À propos des archétypes jungiens, Pichois a souligné, dans les notes relatives à l'essai sur *Richard Wagner*, que Charles Baudelaire a fondé « bien avant C. G. Jung, une science poétique des mythes et des archétypes ». Voir *O.C.*, II, p. 800 .

35. Similairement, dans le poème *Le Portrait*, le temps est défini, au moyen d'une périphrase *in praesentia* du référent - par rapport à la structure implicite des *Sept Vieillards* - comme un « injurieux vieillard » au dixième vers : « Et que le temps, injurieux vieillard/ Chaque jour frotte avec son aile rude [...] », *Le Portrait*, *O.C.*, I, p. 40, v. 10-11.

chiant des sorts individuels, marchant « vers un but inconnu » comme le Juif biblique que le poème rappelle, errant sans fin pour avoir maudit le Christ, traître comme Judas. Il déploie sept fois sa puissance maléfique face à laquelle l'homme (dans son universalité, car il tremble d'un « frisson fraternel »), ne peut rien : il ne peut que compter « sept fois, de minute en minute » « ce sinistre vieillard » qui va se multipliant ; s'il cherche à songer à l'idée d'une huitième apparition, il perçoit l'arrivée de la mort³⁶, il perd les coordonnées temporelles du réel, succombant à une hallucination. Comme toujours dans les poèmes baudelairiens, la rupture des liens chronologiques coïncide avec l'effacement des limites spatiales : en effet, si la dilatation surnaturelle du temps est l'éternité, la dilatation surnaturelle de l'espace s'égaré dans l'immatérialité. Dans une déroute générale de l'ordre universel, Paris devient, dans le poème, un « colosse puissant », un géant à forme humaine, dans lequel les mystères charriés par les canaux évoquent le sang circulant dans les artères. La réalité de la ville est abolie dans la perception de l'individu choqué par le surnaturel : les guenilles du vieillard sont rendues jaunes comme le ciel pluvieux et le brouillard, au moyen d'une distorsion scénique créée

36. « Le sept comporte une anxiété par le fait qu'il indique le passage du connu à l'inconnu : un cycle s'est accompli, quel sera le suivant ? », J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles, Op. cit.*, p. 173. Jung aussi a expliqué la valeur symbolique du huitième : « Whereas the seven forms an uninterrupted series, the step to the eight involves hesitation or uncertainty and is a repetition of the same phenomenon that occurs with the three and the four », C. G. JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, in *Collected Works of C. G. Jung, Op. cit.*, p. 401.

par le chromatisme. Le temps se déploie dans l'espace, et l'espace dans le temps : la nuit couvre le jour (le passant diurne est assailli par des fantômes nocturnes) et la mort voile la vie.

Au moyen de la stratégie rhétorique choisie pour le poème, à savoir la combinaison du fonctionnement de l'allégorie et de la périphrase, l'artiste arrive ainsi à donner une forme obsédante au tumulte intérieur de l'individu soumis à l'action du temps, abolissant complètement la barrière entre le psychique et le sensible. En effet, les limites du réel et de l'irréel sont effacées : l'âme humaine, dimension psychique, devient une gabarre sans mâts qui erre indéfiniment, comme les vieillards, sur une mer, une cuve sans bords, une cuve monstrueuse. Le même processus d'effacement hallucinatoire des dimensions spatiales et temporelles est présent au moment de la vision du Malais dans les *Confessions d'un mangeur d'opium*, où les représentations des coordonnées géographiques et chronologiques contribuent à la figuration de l'Infini. Le Malais se multiplie « d'une manière terrible » sous les yeux de Thomas De Quincey, tandis que les dimensions du temps et de l'espace s'effacent dans l'irréalité :

Comme l'espace, comme le temps, le Malais s'était multiplié. Le Malais était devenu l'Asie elle-même.³⁷

37. *Confessions d'un mangeur d'opium*, O.C., I, p. 483.

Profondément connectée à l'idée de l'infini, la multiplication du temps, entraînant une expansion hors limites des barrières spatiales, constitue le fondement de la périphrase qui définit dans le poème les vieillards, allégoriques du temps : il s'agit de la figure du vers quarante-trois, « Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ». Comme nous avons cherché à l'expliquer jusqu'à maintenant, le temps est exprimé dans le poème comme quelque chose de sacré, de divin et de diabolique, c'est-à-dire les trois caractères de la sphère du métaphysique que le poète cherche à dévoiler³⁸. Ces prémisses admises, nous comprenons la manipulation opérée par Charles Baudelaire sur cette expression circonlocutive cristallisée dans le code biblique, qui trouve son référent en Dieu, le seul qui constitue la parfaite fusion du Père et du Fils. Très souvent, notre poète opère la subversion des formules figées³⁹ à travers la condensation sémantique de l'épithète : dans ce cas spécifique, la valeur fortement négative de l'adjectif "dégoûtant", associé à la périphrase, nous montre que le référent est bien sûrement co-textuel : c'est-à-dire qu'il s'agit du temps ou des sept vieillards. Dans ce vers des *Sept Vieillards*, Charles Baudelaire recourt à une perversion explicite de la formule religieuse contenue dans l'*Évangile de saint Jean*, où le Fils affirme :

38. Voir « Le vers de Victor Hugo sait traduire pour l'âme humaine [...] tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique », *Sur mes contemporains : Victor Hugo, O.C., II*, p. 132.

39. Charles Baudelaire, à la différence de Gustave Flaubert, sait le pouvoir de vérité de ces expressions figées : « Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis », *Fusées, O.C., I*, p. 650.

« Mon Père et moi nous sommes une même chose »⁴⁰. Dans la première version du poème, l'écrivain avait déjà songé au travestissement religieux : il avait écrit d'abord « Je voulus fuir ce père éternel de soi-même », exploitant une périphrase de Dieu dans son individualité : "père", en tant que le Créateur de tout ce qui existe, et "éternel", en tant que "Celui qui est hors du temps". L'épithète "éternel", en minuscules pour se référer à Dieu, apparaît comme une nouveauté (« une dichotomie théologique »⁴¹) à l'époque de la publication des *Fleurs du Mal* : en effet, dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie française*, nous lisons : « qui se dit seulement de Dieu : "L'Éternel est béni", "La Loi de l'Éternel" » ; l'édition 1843-46 du *Dictionnaire Bescherelle* soutient la même définition, étant donné que l'Éternel désigne « Dieu, qui n'a pas de commencement et qui n'aura pas de fin »⁴² ; finalement, le *Trésor de la langue française* nous informe que "éternel" minuscule, comme adjectif en opposition avec "transitoire", n'a pas eu de réalisations dans la langue avant 1846, date où il est attesté dans un écrit de Pierre-Joseph Proudhon, et qu'il apparaît ensuite, en 1858, dans *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier (où l'on peut lire la laïcisation de la valeur du mot). Le signifié non théologique du substantif "éternel"

40. Le Père est tout entier dans le Fils comme engendrant et le Fils tout entier dans le sein du Père : l'un et l'autre, chacun dans sa plénitude personnelle, est tout entier don de soi à l'autre. Cf. *Jn*, 10;30.

41. A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, *Op. cit.*, p. 58.

42. Le *Dictionnaire Bescherelle* aussi bien que le *Littre* indiquent la nature grammaticale du mot comme substantif, en excluant sa valeur d'adjectif.

transformé en épithète est donc à lire comme une perversion du lexique biblique que Charles Baudelaire a fréquemment exploité : l'éternel devient le *spleen*, le souvenir, le péché, la beauté ou le temps, comme nous le lisons dans la première version de la périphrase des *Sept Vieillards*. L'éternité de ces monstres est décrite comme étant d'origine surnaturelle, dans le sens de maléfique : dans toutes les représentations du mal dans les *Fleurs du Mal* (sur le modèle des *Litanies de Satan* par opposition aux *Litanies de la Vierge*, les deux essentiellement périphrastiques), il s'agit d'un travestissement de l'opposition dichotomique entre Dieu et Satan, les deux pôles du Bien et du Mal. À travers le palimpseste de la périphrase biblique, Charles Baudelaire se place en dehors de la hiérarchie des valeurs chrétiennes : le mal se renverse dans la contingence, dans le temps, devient un dieu privé de toute résonance religieuse. Abolissant la séparation entre la vie réelle et un au-delà spirituel, la figure contribue aussi à renforcer l'idée que le choix éthique baudelairien se déroule dans la vie, par l'accomplissement du travail créateur qui, lui seul, s'oppose à la puissance surnaturelle du temps : on sait que la seule voie d'accès à l'éternité, voire à l'Infini temporel, apparaît dans la volonté créatrice qui conduit à une jouissance impérissable.

L'aspiration à l'éternel artistique se fait aussi tangible dans l'idée de la *renovatio temporum* qui appartient au mythe du Phénix, dont Festugière,

Hubaux et Leroy⁴³ ont si bien montré la longue tradition classique : dans les études consacrées au mythe, les critiques décrivent les différentes représentations de l'oiseau sacré de nature féminine et masculine, apte à se générer par soi-même, en concevant le fruit de sa fertilité - comme c'est le cas dans *Carmen de ave Phœnice* de Lactance, dans le *Phœnix* de Claudien ou dans les *Métamorphoses* d'Ovide⁴⁴(XV, 392). En mettant l'accent sur le rapport du mythe avec l'image du temps, Lactance en particulier exprime la croyance en un retour de l'âge d'or : il s'agit d'un thème de propagande officiel à partir d'Hadrien, le premier empereur qui ait frappé des monnaies au phénix. Sur l'Aureus d'Hadrien 118, on imprimait le nimbe à 7 rayons (nous soulignons le chiffre) et sur le 121-122 l'*Aiôn* (concept grec du temps cyclique) ou le *genius du sæculum aureum*, portant le globe au phénix au milieu du cercle du zodiaque, pour symboliser le renouvellement des temps et le commencement d'un nouveau cycle apportant la félicité de l'âge d'or⁴⁵. Dans le phénix littéraire et numismatique romain, nous trouvons ainsi le mythe de la domination sur l'espace et sur le temps, c'est-à-dire

43. A. J. FESTUGIÈRE, « Le Symbole du Phénix et le mysticisme hermétique », in *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 256-260 ; J. HUBAUX, M. LEROY, *Le Mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1939.

44. C'est Rome, en effet, qui en fournit les plus nombreuses représentations : il s'agit d'une tradition d'abord païenne, dominante surtout dans les IV^e et V^e siècle ap. J.C.

45. Voir M. H. QUIET, « L'aureus au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporels romains », in *Revue numismatique*, 160, 2004, p. 119-154.

l'éternité, ce qui justifie ses traitements successifs par l'écriture chrétienne, où elle est exploitée comme un symbole de la résurrection éternelle : mort et résurrection se succèdent sans séparation en suivant une loi rigoureuse et presque inflexible, par la volonté de Dieu. Nous lisons par exemple dans la première *Lettre aux Corinthiens* de Clément de Rome :

Trouvons-nous donc étrange et étonnant que le Créateur de l'Univers fasse revivre ceux qui l'ont servi saintement et avec la confiance d'une foi parfaite, alors qu'il nous fait voir dans un oiseau la magnificence de sa promesse ?⁴⁶

Les deux traditions du mythe ont été bien relancées par la périphrase baudelairienne : d'un côté, le poète s'appuie sur le phénix comme représentation du temps continu et éternel (les sept vieillards), et de l'autre il reformule la scène de la résurrection divine⁴⁷, en employant l'un des ses symboles, mais en le soumettant aux lois inflexibles de l'existence mortelle. Il résulte de l'interprétation de la figure qu'à l'homme commun, il ne reste qu'à se plaindre en criant des phrases (des périphrases) vides et vaines comme sa lutte contre la fuite des jours (« À quel *complot infâme* étais-

46. *Épître de Clément de Rome aux Corinthiens*, 26, in *Les Pères Apostoliques*, Paris, éd. Cerf, 1990. Nous soulignons.

47. Il s'agit d'un thème récurrent dans l'imaginaire baudelairien, sur lequel il réfléchit aussi dans son œuvre de critique littéraire : « Comment le père *un* a-t-il pu engendrer la dualité et s'est-il enfin métamorphosé en une population innombrable de nombres ? Mystère ! », *Sur mes contemporains : Victor Hugo, O.C., II*, p. 137.

je donc en butte/ Ou quel *méchant hasard* ainsi m'humiliait ? »⁴⁸), étant donné que rien ne peut empêcher le phénix temporel de renaître éternellement de ses cendres. Cependant, pour la réversibilité qui est constitutive de l'univers baudelairien, il appartient au poète d'en maîtriser la loi par une nouvelle création : celle des vers, d'un rythme poétique qui, avec les rejets strophiques, la répétition des enjambements, la continuité rimique, englobe "le temps de la vie" dans une forme éternelle.

5.3.0.3 Le Temps de l'*Ennemi*, du *Voyage* et du *Portrait*

Des isotopies thématiques similaires à celles qui structurent le poème des *Sept Vieillards* se retrouvent dans d'autres représentations du temps chronologique contenues dans les *Fleurs du Mal*, donnant à voir, au moyen de tournures périphrastiques, que l'éternel chez Charles Baudelaire peut coïncider aussi avec l'immuabilité de la condition spleenétique (et pas seulement avec l'éternité métaphysique du temps de l'Idéal). L'éternité ne possède pas, en effet, une valeur univoque dans la poétique de l'écrivain⁴⁹, comme le révèle l'adverbe temporel du *Squelette Laboureur*, "sempiternellement"⁵⁰, où l'allongement de la forme coïncide parfaitement avec la crainte de la dila-

48. *Les Sept Vieillards*, O.C., I, p. 88, v. 33-34.

49. Antoine Compagnon a consacré un chapitre de son étude à la question. Voir « L'éternel minuscule », in *Baudelaire devant l'innombrable*, Op. cit., p. 41-76.

50. *Le Squelette Laboureur*, O.C., I, p. 94, v. 27.

tation infinie, ou comme il apparaît à travers les deux vers conclusifs du poème *Le Masque*, qui expliquent magistralement la durée immuable de la condition de l'ennui :

C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
Demain, après-demain et toujours ! - comme nous !⁵¹

Afin de mettre en évidence cette conception de l'éternité sur laquelle plusieurs critiques illustres⁵² ont réfléchi, nous avons porté notre regard sur les périphrases temporelles contenues dans les poèmes *L'Ennemi*, *Le Voyage* ou *Le Portrait*, offrant une interprétation, filtrée par la subjectivité poétique, de la durée chronologique : en cherchant à définir le référent, elles fonctionnent comme des appositions explicatives du sujet personnifié, ou pour le dire autrement, des descriptions définies. Dans *L'Ennemi*, la figure suit le mot propre, le définissant comme « l'obscur ennemi qui nous ronge le cœur »⁵³. S'insérant dans la syntaxe du tercet, la périphrase, strictement

51. *Le Masque*, O.C., I, p. 24, v. 35-36.

52. À propos du caractère multivoque de l'éternité baudelairienne, John E. Jackson a affirmé qu'elle se développe dans l'œuvre du poète selon le modèle de *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier, dont notre poète traite dans la première version de la *Dédicace* des *Fleurs du Mal* (O.C., I, p. 187), J. E. JACKSON, « La condamnation à vivre », in *La Mort Baudelaire. Essai sur « Les Fleurs du Mal »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1982, p. 106 ; Maurice Blanchot a souligné pour sa part le parallélisme oppositif entre l'espoir de survivre dans l'œuvre d'art et le désespoir d'exister sans cesse qui se répand dans le recueil, M. BLANCHOT, *L'échec de Baudelaire*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 153 ; de même, Jean Starobinski a insisté sur la dialectique « ne pouvoir mourir, ou être déjà morts et voués à une éternelle survie » de l'anthropologie baudelairienne, J. STAROBINSKI, « L'immortalité mélancolique », *Le temps de la réflexion*, 3, 1982, p. 231.

53. *L'Ennemi*, O.C., I, p. 16, v. 13.

dépendante du cadre structurel où elle apparaît, soulève volontairement des ambiguïtés sémantiques concernant le référent : l'ennemi se substitue-t-il aux mots "Vie", "Ennui" ou "Temps" ? L'ambiguïté est partie intégrante de l'anthropologie baudelairienne, où très souvent les trois référents se fondent dans l'idée d'éternité, d'immuabilité. Dans le poème en prose *La Chambre double*, le poète intervertit les substantifs "Vie" et "Temps" dans des phrases successives comme s'ils étaient de véritables synonymes, tous deux éternellement dominés par la sensation d'ennui :

Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce *séjour de l'éternel ennui*, est bien le mien. [...] Oh ! oui ! le *temps* a reparu ; le *temps* règne en souverain maintenant ; et avec les *hideux vieillards* est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Cauchemars, de Colères et de Névroses. Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : « Je suis la *Vie*, l'insupportable, l'implacable *Vie* ! » [...] Oui ! le *temps* règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un boeuf, avec son double aiguillon. - « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné ! »⁵⁴

Dans les exemples que nous proposons par la suite, similairement aux représentations contenues dans *L'Horloge* et dans *Les Sept Vieillards*, la figure périphrastique est employée pour mettre l'accent sur le procédé allégorique de personnification du temps chronologique, collaborant au surgissement du

54. *La Chambre double*, O.C., I, p. 281-282. Nous soulignons.

mythe du dieu grec *Chronos*, qui dévorait ses enfants pour éviter que ceux-ci ne l'assassinent ou ne lui dérobent le pouvoir. La septième partie du long poème *Le Voyage* est obsédée par la présence de « l'ennemi vigilant et funeste, le Temps, [...] ce rétiaire infâme »⁵⁵, dont la représentation figurative propose les mêmes isotopies et la même structure syntaxique de la la définition contenue dans le poème de l'*Ennemi*. Dans *Le Portrait*, le temps est défini au moyen d'expressions figurées « injurieux vieillard » (comme dans le poème des *Sept vieillards*) et « noir assassin de la Vie et de l'Art »⁵⁶, qui donnent la plus parfaite définition du temps-Chronos dans l'esthétique baudelairienne, en opposition dialectique avec l'éternité de l'Art⁵⁷. Ce Temps « mange » (*L'Ennemi*, v. 12), « engloutit minute par minute » (*Le Goût du néant*, v. 11-12), est un « assassin » (*Le Portrait*, v. 12), un « rétiaire infâme » (*Le Voyage*, v. 119), qui s'oppose à la volonté créatrice, la seule voie qui permette d'échapper au cauchemar de l'existence. C'est la structure linguistique entière de ces poèmes qui concourt à renforcer l'expressivité de l'obsession éternelle du temps, investissant aussi le niveau grammatical. Le poète choisit de manifester l'ubiquité du temps dans la vie humaine au moyen de la circularité des temps verbaux qui en suggèrent l'omniprésence : c'est le cas, par exemple, dans le premier quatrain de *L'Ennemi*, où un passé

55. *Le Voyage*, O.C., I, p. 133, v. 115-119.

56. *Le Portrait*, O.C., I, p. 40, v. 10-12.

57. Cf. « L'Art est long et le temps est court », *Le Guignon*, O.C., I, p. 17, v. 4.

au premier vers ("me fut") est suivi par un passé proche au troisième ("ont fait"), par un présent au quatrième ("il reste") jusqu'au présent de la vérité universelle qui soutient la périphrase dans le tercet final (« Le Temps mange la Vie »).

5.3.0.4 Le Temps du *Rêve parisien*

Le poème *Rêve parisien* exploite, en fait, une périphrase qui se rapproche de l'imaginaire de *L'Horloge*, dont l'exégèse permet d'ouvrir à une interprétation de l'éternité, différente de celle qui a cours dans les *Fleurs du Mal* : en effet, dans ce poème, s'entrelacent deux images dissemblables du temps, témoignant de l'interpénétration, dans l'imagination poétique, des trois plans, le naturel, le psychologique et le métaphysique. Le temps chronologique y est défini comme « la pendule aux accents funèbres »⁵⁸ qui sonne midi, qui scande avec précision la succession chronologique et rappelle aux hommes le gaspillage de leur vie⁵⁹. À celui-ci s'oppose nettement l'ordre du Contre-temps, filtré par l'état surnaturel du rêve : ce Contre-temps, bouleversant l'immuabilité de la condition du *spleen*, est figurativement synthétisé dans « un silence d'éternité » (v. 52). Le Contre-temps se

58. *Rêve parisien*, *O.C.*, I, p. 103, v. 57.

59. Cf. *L'examen de minuit* : « La pendule, sonnant minuit/ Ironiquement nous engage/ À nous rappeler quel usage/ Nous fîmes du jour qui s'enfuit », *O.C.*, I, p. 144, v. 1-4; *L'Horloge* : « Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard/ [...] Où tout te dira : Meurs vieux lâche! il est trop tard! », *O.C.*, I, p. 81, v. 21-24.

révèle à travers l'état onirique, dans un "rêve parisien", une dimension à la fois temporelle et spatiale, car, dans la poétique baudelairienne,

[...] la faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse ;
*c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux
dont il est environné*⁶⁰.

Comme l'imagination, voire la faculté qui présuppose la création artistique, le rêve « sépare et décompose (et) crée la nouveauté »⁶¹. C'est ainsi que, fondé sur le principe de la nouveauté, le paysage onirique se présente comme le palimpseste de la description, contenue dans l'*Apocalypse*, de la création de la nouvelle Jérusalem : « Alors celui qui était assis sur le trône dit : "Je m'en vais faire toutes choses nouvelles" »⁶². Subvertissant le pay-

60. *Un Mangeur d'opium*, O.C., I, p. 497. Nous soulignons.

61. *Lettre à A. de Calonne, mars 1860, Corr. II*, p. 15. Cf. avec *La voix*, O.C., I, p. 170, v. 9-10 : « Viens ! oh ! viens voyager dans les rêves, Au delà du possible, au delà du connu ! ». Comme l'a bien éclairé Marc Eigeldinger, « le rêve compose un verbe humain et cosmique qu'il importe de déchiffrer, une substance énigmatique en laquelle il est tentant et périlleux de pénétrer. Il est le seul instrument d'investigation dont l'homme dispose pour sonder les espaces du mystère nocturne, une espèce de privilège consenti à certains êtres, plus aptes que d'autres à s'aventurer dans l'empire des ombres et la frange obscure de l'inconscient, privilège redoutable et sacré, qui présente des analogies évidentes avec le don de l'inspiration poétique ». Voir M. EIGELDINGER, « Baudelaire et le rêve maîtrisé », in *Romantisme*, 15, 1977, p. 34. À propos de la thématique du rêve dans l'esthétique baudelairienne, nous faisons référence à M. BUTOR, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1961 et G. BLIN, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 87-102.

62. *Ap*, 21 ; 5. L'allusion à la nouvelle Jérusalem, décrite dans l'*Apocalypse de Saint Jean*, domine le paysage du *Rêve parisien*. Cf. « Après cela je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle. Car le premier ciel et la première terre avaient disparu, et la mer n'était plus. [...] Illuminée de la clarté de Dieu, et la lumière qui l'éclairait était semblable à une pierre précieuse, à une pierre de jaspé transparente comme du cristal. [...] Celui qui parlait avec moi avait une canne d'or pour mesurer la ville, les portes et la muraille. Or la ville est bâtie en carrée, et elle est aussi longue que large. Il mesura la ville avec sa canne [...] ; et

sage biblique, Charles Baudelaire définit périphrastiquement l'expérience du Contre-temps onirique, réalisée par la destitution artistique de la nature et de tout ce qui est soumis au temps chronologique⁶³ : le « végétal irrégulier » en est banni, les arbres se transforment en colonnades, les plans d'eau réfléchissent comme des miroirs et, exactement comme dans la Jérusalem de l'*Apocalypse*, les soleils et les étoiles disparaissent parce que la ville, ainsi créée, luit de sa propre lumière. Il en résulte que la contemplation de la part du sujet créateur, au lieu de rester enchaînée à la dimension temporelle (celle de l'instant contemplatif), s'éprouve dans la jouissance de l'éternité, semblable à la Création divine : celui qui rêve, comme celui qui se plonge dans les paradis artificiels, vit l'illusion de "devenir Dieu" (selon Thomas De Quincey et Charles Baudelaire). Cependant, la conséquence est

sa longueur, sa largeur et sa hauteur sont égales. [...] La muraille était bâtie de jaspe, et la ville était d'un or pur semblable à du verre très clair. Et les fondements de la muraille de la ville étaient ornés de toutes sortes de pierres précieuses. Le premier fondement était de jaspe, le second de saphir, le troisième d'agate, le quatrième d'émeraude, le cinquième de sardonix, le sixième de sardoine, le septième de chrysolithe, le huitième de béryl, le neuvième de topaze, le dixième de chrysoprase, le onzième d'hyacinthe, le douzième d'améthyste. Or les douze portes étaient douze perles, et chaque porte était faite de l'une de ces perles, et la place de la ville était d'or pur comme du verre transparent. [...] Et cette ville n'a point besoin d'être éclairée par le soleil ou par la lune, parce que c'est la lumière de Dieu qui l'éclaire, et que l'Agneau en est sa lampe. [...] Il n'y entrera rien de souillé, ni aucun de ceux qui commettent l'abomination ou le mensonge, mais seulement ceux qui sont écrits dans le livre de vie de l'agneau », *Ap*, 21 ; 1,11, 15-16, 18-21, 23, 27.

63. « Peintre fier de mon génie/ Je savourais dans mon tableau [...] », *Rêve parisien*, *O.C.*, *I*, p. 103, v. 9-10. Nous soulignons que le rêve est très souvent présenté chez Baudelaire comme la condition qui favorise l'essor de l'inspiration et surtout celle qui aiguise la faculté perceptive des correspondances du cosmos, en délivrant l'individu de l'angoisse du temps. Cependant, il n'est pas créateur en lui-même : il peut seulement inciter à la création.

bien décevante : « l'homme a voulu rêver, le rêve gouvernera l'homme »⁶⁴. À la différence de la Création apocalyptique, l'expression périphrastique « silence d'éternité » laisse soupçonner un destin d'échec, celui qui est scandé par la pendule aux accents funèbres : les sphères célestes, en effet, de Pythagore à Dante, résonnent de la perfection d'une musique harmonieuse et surnaturelle, tandis que le paysage baudelairien se laisse dominer par l'absence de tout bruit, comme par l'éternel silence des espaces infinis qui effrayait Pascal. Confirmant l'ambiguïté induite par la périphrase, les vers conclusifs de la description nous proposent, une seconde fois, le thème de la nouveauté de la Création biblique, cette fois définie comme terrible : « Terrible nouveauté! / Tout pour l'œil, rien pour les oreilles » (v. 51-52). Ce Contre-temps, c'est-à-dire la suspension de la démarche chronologique, est interrompu par l'irruption de la périphrase de la strophe finale qui marque le retour au présent temporel et spatial avec brutalité, manifestant l'impossibilité d'une action sur le temps au moyen du rêve maîtrisé, expérience aussi vaine que fausse.

Il y a ambiguïté chronologique et métaphysique, amplifiée stylistiquement par la périphrase, chaque fois que l'individu perçoit l'illusion d'une suspension de la durée par des paradis artificiels. Celle du *Rêve parisien* n'est qu'une éternité apparente qui, au lieu de résonner de la mélodie infi-

64. *Le Poème du haschisch*, O.C., I, p. 409.

nie de *La Vie antérieure*⁶⁵, se limite ainsi au silence stérile : le rêve n'est qu'un moyen illusoire de triompher de la fuite du temps.

5.3.0.5 La suspension du Temps chronologique

[...] au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, *une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, - une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil*⁶⁶. Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur ce délicieux cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant, quelque Démon du contretemps venait me dire : "Que regardes-tu là avec tant de soin ? Que cherches-tu dans les yeux de cet être ? Y vois-tu l'heure, mortel prodigue et fainéant ?" je répondrais sans hésiter : "Oui, je vois l'heure ; il est l'Eternité !"⁶⁷

Pour contredire l'ordre du temps chronologique, les poèmes des *Fleurs du Mal* manifestent l'existence d'un autre ordre temporel, celui de l'Anté-temps et celui du Contre-temps, qui conduit à la subversion de l'ordre de

65. « Les houles, en roulant les images des cieux/ Mêlaient d'une façon solennelle et mystique/ Les tout-puissants accords de leur riche musique/ Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux », *La vie antérieure*, O.C., I, p. 18, v. 5-8.

66. Nous soulignons que Charles Baudelaire, au lieu de l'expression plus courante "clin d'œil", le mouvement rapide de la paupière, emploie "coup d'œil", de l'allemand *Augenblick*, qui accentue sa valeur de rupture dans la série chronologique du temps : le coup, d'où vient le verbe "couper", est précisément un mouvement par lequel un corps en heurte un autre, c'est un acte qui frappe. On voit ici le passage du sémantisme du choc à celui de la division.

67. *L'Horloge, Le Spleen de Paris*, O.C., I, p. 299-300. Nous soulignons.

la nature : il s'agit d' un temps « vaste », « solennel », « grand comme l'espace », « sans divisions de minutes ni de secondes », « immobile », « qui n'est pas marqué sur les horloges ». Ces deux dimensions temporelles font partie de l'esthétique de l'Infini, ou de l'indéfini périphrastique : il est bien correct de parler ici d'esthétique, étant donné que celle-ci, entraînant avec soi les présupposés d'une rhétorique nouvelle, met en place un anachronisme, une suspension dans la déroute de l'ordre universel, qui se cristallise, avant tout, dans la forme harmonieuse des vers baudelairiens. Dans une lettre envoyée à Fernand Desnoyers, Charles Baudelaire rejette, pour la première fois de façon programmatique, toute esthétique fondée sur la nature et sur son ordre spatio-temporel. Prenant ses distances par rapport à l'esthétique romantique, la poétique baudelairienne établit un nouveau postulat théorique, non pas en termes abstraits, mais en le réalisant dans la pratique textuelle, à travers les deux poèmes du *Crépuscule*, ajoutés d'après l'autographe :

Mon cher Desnoyers,

Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la *nature* n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, - le soleil, sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle [...]. Je ne croirai jamais que l'*âme des Dieux habite dans les plantes*, et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la *nature* florissante et rajeunie *quelque*

chose d'affligeant, de dur, de cruel, - un je ne sais quoi qui frise l'impudence. Dans l'impossibilité de vous satisfaire complètement suivant les termes stricts du programme, je vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent, à peu près, la somme des rêveries dont je suis assailli *aux heures crépusculaires*. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines.⁶⁸

Comme nous le lisons dans la lettre envoyée à Fernand Desnoyers, Charles Baudelaire déclare que, dans la nature, il existe « quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel » ou périphrastiquement « un je ne sais quoi qui frise l'impudence », qui empêche le poète de faire de son art une poésie mimétique des « légumes sanctifiés » ; en revanche, la poésie véritable possède l'ambition d'établir à nouveau l'ordre naturel à travers la mise en œuvre d'un ordre artificiel, comme le démontre le désir de maîtrise temporelle contenu dans les représentations « des heures crépusculaires ». L'écrivain exprime ainsi, en termes résolus et provocateurs, sa prise de distance par rapport

68. *Lettre à Fernand Desnoyers, fin de 1853 - début de 1854, Corr., I*, p. 248. Nous soulignons. Cette lettre est la réponse baudelairienne à Fernand Desnoyers pour une demande de contribution aux mélanges dédiés à Claude-François Denecourt, garde forestier et auteur d'un *Guide du voyageur dans la forêt de Fontainebleau*. Voir à propos de cette lettre, F. W. LEAKEY, « Baudelaire and the Hommage à C.F. Denecourt », in J. C. IRESON, *Studies in French Literature presented to H.W. Lawton*, Manchester University Press, 1968, p. 175-202. Ce recueil, auquel ont participé plus de cinquante auteurs illustres, contient, d'un côté, les exemples d'un art qui montre encore la nature en tant qu'objet esthétique idéal et de l'autre des prises de distance explicites face à cette tradition : il s'agit des contributions de Théophile Gautier, Hyppolyte Castille et Champfleury. Cf. F.W. LEAKEY, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969, p. 117.

à l'esthétique dominante, en se dirigeant vers le nouveau concept d'Art comme l'anti-nature, ou pour mieux le dire, comme la recreation artificielle de la nature. Voulant décrire la ville de Paris, il le fait en subvertissant les coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles elle est normalement insérée : se moquant des « légumes sanctifiés » (c'est-à-dire de la "religion de la Nature"), Charles Baudelaire ajoute, d'après l'autographe, les textes des deux *Crépuscules*, deux poèmes qui décrivent, périphrastiquement, la transformation des moments du temps chronologique, le soir et le matin, en dimensions privilégiées du Contre-temps poétique. À travers ces deux poèmes, nous observons que les deux conditions temporelles, celle de l'Anté-temps et celle du Contre-temps, envisagées comme les suspensions de l'ordre chronologique naturel, se caractérisent par une volonté de reformulation périphrastique, apte à suggérer leur corrélation avec « le goût de l'Infini ». Différents substantifs appartenant à la sphère sémantique de la temporalité (tels que "époque", "soir", "heure", "temps", ce dernier aussi au pluriel) surpassent leur délimitation strictement admise pour ouvrir à une mise en abîme du temps "infini". Ce questionnement de l'idée du temps transparait dans une structure syntaxique récurrente, la mise en place d'un substantif appartenant à la sphère sémantique du temps, re-défini par la subordonnée relative qui le suit. Le poète sélectionne ainsi une fraction chronologique, dans la multitude indéfinie des minutes égales, et l'oppose aux autres portions tem-

porelles par des traits qui lui sont spécifiques, relevant de la dimension du poétique ou du métaphysique : quelquefois, dans l'espace cotextuel où ces tournures sont insérées, on trouve le mot propre périphrasé (structure *in præsentia*), d'autres fois, il se laisse exprimer au moyen de la périphrase en restant caché dans le procédé substitutif (structure *in absentia*). Tout se passe comme si ce procédé rhétorique permettait au poète d'établir, sur le plan syntagmatique, une nouvelle définition du temps, grâce à la juxtaposition d'un terme purement dénotatif (une section temporelle appartenant à l'expérience actuelle de la sensation) et d'une reformulation subjective⁶⁹, une réinterprétation du référent ouvrant à l'expression de l'infini.

Loin d'être retenue comme un simple hasard, ou un "tic stylistique", cette stratégie apparaît comme la manifestation linguistique d'une intention poétique bien plus profonde : tout se passe comme si elle constituait la volonté d'élargir la portée de la dimension du temps au-delà d'une coïncidence signe-référent, qui ne peut pas la contenir. Elle apparaît surtout quand il s'agit de ce Contre-temps qui est allégorique du temps créatif de l'écriture poétique.

69. Il s'agit d'une structure récurrente également chez Arthur Rimbaud, comme Sergio Cigada l'a mis en relief à propos du poème *Adieu*. Voir S. CIGADA, « Rimbaud, Une Saison en enfer, "Adieu" ou de l'essentialité », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 103-104.

5.3.1 L'Anté-temps

<i>J'aime le souvenir</i>	Ces <u>époques</u> nues
v. 1-2	Dont Phoebus se plaisait
	à dorer les statues
<i>Le Mauvais moine</i>	En ces <u>temps</u> où
v. 5	du Christ florissaient les semailles
<i>Châtiment de l'orgueil</i>	En ces <u>temps</u> <u>merveilleux</u> où
v. 1-2	la Théologie
	Fleurit avec le plus de sève et d'énergie
<i>La Géante</i>	Du <u>temps</u> <i>que</i>
v. 1-2	la Nature en sa verve puissante
	Concevait chaque jour
	des enfants monstrueux

On peut définir la dimension de l'Anté-temps baudelairien comme cette condition d'inconscience qui caractérise l'individu humain et son rapport au monde dans l'état primitif, comme le suggère la périphrase contenue dans le poème *J'aime le souvenir*, en le définissant par « ces natives grandeurs » : il s'agit de ces temps lointains, avant que l'homme ne découvre l'existence de l'Idéal et les afflictions du *spleen*. Si le mal domine la vie humaine et si la vie humaine est synonyme du temps qui coule inexorablement (voir *La Chambre double*), la non-connaissance du *spleen* coïncide en conséquence avec la dimension *ante tempore*. Les deux imaginaires, exploités dans la tradition littéraire et figurative pour la représenter, sont le jardin édénique d'avant la chute et la perfection de l'ère classique. Les périphrases baudelairiennes qui, avec la structure syntaxique mise en évidence par le tableau qui précède, cherchent à extrapoler une définition de l'Anté-temps à partir de l'inertie du temps chronologique, se servent très souvent d'une conjonction étrange entre les deux images du jardin édénique et de l'époque classique, ainsi que le poète le fait pour les représentations de la beauté. Un exemple bien évident en est représenté par la figure contenue dans le poème *J'aime le souvenir* de « ces époques nues/ Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues »⁷⁰. Cette périphrase met en lumière une dimension de

70. *J'aime le souvenir*, *O.C.*, I, p. 11, v. 1-2. Nous proposons de rapprocher cette périphrase de celle exprimée par Arthur Rimbaud dans *Soleil et chair* : « Je regrette les temps de la grande Cybèle/ Qu'on disait parcourir, gigantesquement belle, [...] », A.

l'antériorité temporelle, en recourant à l'imaginaire de l'âge païen⁷¹ avec la référence explicite à la divinité de Phœbus. Si le renvoi à l'ère classique est incontestable, la postulation métaphysique baudelairienne nous fait songer aussi à un possible rapprochement avec la condition de nudité de l'Eden biblique : c'est-à-dire la condition de pureté qui était celle de l'homme et de la femme - qui « jouissaient sans mensonge et sans anxiété [...] » et « exerçaient la santé de leur noble machine » (périphrase précieuse de la nature humaine) - avant la connaissance du péché et de leur finitude. Il s'agit de la même condition⁷² exprimée, dans le poème *La Géante*, par la périphrase « Du temps que la Nature en sa verve puissante/ Concevait chaque jour des enfants monstrueux »⁷³. L'allusion à la nudité⁷⁴ qui caractérise la fi-

RIMBAUD, *Soleil et chair*, *Œuvres complètes*, *Op. cit.*, p. 38. En effet, tout le poème *Soleil et Chair* montre beaucoup d'analogies, qu'il serait intéressant de mettre en évidence, avec *J'aime le souvenir* et *La Géante* ; la question revient aussi dans *Livre païen* ou *Livre nègre* et, plus généralement, dans *Une saison en enfer*, où le paganisme est souvent remplacé par l'image de l'Afrique sauvage, avec la même intention descriptive.

71. Il s'agit d'un thème très exploité dans la période néoclassique et au cours du Romantisme parnassien des années '40-'50. On pourrait citer par exemple les *Stalactites*, les *Cariatides* ou *Le Sang de la coupe* de Théodore de Banville, aussi bien que les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle et *Psyché* de Laprade ou encore l'éloge de la beauté païenne exprimé par Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*. Claude Pichois a approfondi la question dans les notes au poème *J'aime le souvenir*, *O.C.*, I, p. 848-849.

72. Le rapprochement entre les vers de *J'aime le souvenir* et de la *Géante* est mis aussi en évidence par Claude Pichois dans les notes au deuxième poème. Voir *O.C.*, I, p. 874.

73. *La Géante*, *O.C.*, I, p. 22, v. 1-2.

74. L'opposition topique entre la nudité comme condition de pureté originelle et la corporéité habillée comme l'état de la captivité et de la soumission a été exploitée aussi par Gustave Flaubert dans *Par les champs et par les grèves* : « Oh, que la forme humaine est belle quand elle apparaît dans sa liberté native, telle qu'elle fut créée au premier jour du monde ! Où la trouver, masquée qu'elle est maintenant et condamnée pour toujours à ne plus apparaître au soleil ? [...] Ce qu'on demande aujourd'hui n'est-il pas plutôt tout le contraire du nu, du simple et du vrai ? ». Voir G. FLAUBERT, *Par les champs et par les grèves : des châteaux de la Loire aux remparts de Saint-Malo*, Encre, 1979, p. 208. Nous la trouvons aussi par exemple dans le *Mauvais sang* d'Arthur Rimbaud : « Les

gure de *J'aime le souvenir*, se montre métonymiquement liée aux statues de l'art grec, mais contient aussi la référence explicite à la scène d'Adam et d'Eve narrée par la *Genèse* : « Adam et sa femme étaient alors tous deux nus, et ils n'en rougissaient point »⁷⁵. Il n'y a rien d'étonnant dans la découverte du rapprochement entre le paganisme et le christianisme : la *Muse malade* baudelairienne vit d'un sang chrétien qui coule suivant les rythmes des vers classiques. L'imaginaire édénique, aussi bien que l'antiquité païenne, ne sont que deux *topoi* littéraires dont Charles Baudelaire fait le *medium* de la représentation de l'Anté-temps : il suffit de relire l'*École païenne*, aussi bien que les poèmes des *Fleurs du Mal* qui décrivent l'Idéal de la Beauté, pour comprendre que l'écrivain a bien pris ses distances par rapport à la tendance classique et que l'antériorité qu'il représente n'est absolument pas celle de l'époque gréco-romaine. L'artiste ne peut poursuivre le canon classique dès qu'il a entrevu le véritable Idéal à travers le *spleen* ; de même, la Beauté artistique ne peut être la perfection marmoréenne des statues antiques dès qu'elle doit traduire la recherche de l'éternel dans le transitoire de l'esprit humain. Dans l'essai publié en janvier 1852, *L'École*

blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller et travailler ». Voir *Mauvais sang, Une Saison en enfer, Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 251. Dans cet extrait, le poète joue évidemment sur la polysémie du mot "canon" (arme à feu, dogme religieux, tendance littéraire) pour souligner la disparition de la condition de la pureté nue. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à A. RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, M. Matucci (éd.), Firenze, Sansoni, 1955, p. 69-73.

75. *Gen.*, 2 ; 25.

païenne, Charles Baudelaire prend nettement position contre l'esthétique du romantisme néo-païen, même s'il le fait en termes figuratifs par rapport aux termes plus directs qu'il emploie dans *Drames et les romans honnêtes* de novembre 1851. Il structure sa critique à partir de deux points essentiels : premièrement l'infatuation de ces artistes pour les arts plastiques, qui, selon l'étymologie ancienne du mot "plastique"⁷⁶, concernent tous les arts imitatifs, y compris la poésie⁷⁷ ; deuxièmement la tendance esthétique à idolâtrer la matérialité des objets de l'expérience⁷⁸. Particulièrement adressée à l'incohérence du catholique Victor de Laprade, la critique baudelairienne met en évidence l'hypocrisie de ces artistes qui ont exclu la dimension métaphysique (chrétienne) de toutes les formes créatrices ; tout cela est rendu évident par l'ironie avec laquelle il traite la "résurrection" du dieu Pan, aussi bien que par la célèbre déclaration : « Il faut revenir aux vraies doctrines

76. Du latin *plasticus*, issu du grec ancien *πλαστικός*, *plastikos* (« relatif au modelage »), dérivé du verbe *plassein* (« mouler, former ») dont dérive aussi *plasma*.

77. Cet art défini comme un "pastiche" exclut ainsi la faculté de l'imagination, qui est le présupposé de la création spirituelle : « Au point de vue purement littéraire, ce n'est pas autre chose qu'un pastiche inutile et dégoûtant. [...] Et vous, malheureux néo-païens, que faites-vous, si ce n'est la même besogne ? Pastiche ! pastiche ! Vous avez sans doute perdu votre âme quelque part, dans quelque mauvais endroit, pour que vous couriez ainsi à travers le passé comme des corps vides pour en ramasser une de rencontre dans les détritiques anciens ? ». Voir *L'école païenne*, *O.C.*, II, p. 47.

78. « Son âme, sans cesse irritée et inassouvie, s'en va à travers le monde, le monde occupé et laborieux ; elle s'en va, dis-je, comme une prostituée, criant : Plastique ! plastique ! La plastique, cet affreux mot me donne la chair de poule, la plastique l'a empoisonné, et cependant il ne peut vivre que par ce poison. Il a banni la raison de son cœur, et, par un juste châtement, la raison refuse de rentrer en lui. [...] S'entourer exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grandes chances de perdition. Pendant longtemps, bien longtemps, vous ne pourrez voir, aimer, sentir que le beau, rien que le beau. Je prends le mot dans un sens restreint. Le monde ne vous apparaîtra que sous sa forme matérielle », *Ibid.*, p. 47-48.

obscurcies *un instant* par l'infâme Galiléen »⁷⁹. En reniant la sensibilité chrétienne dans l'expression artistique, ces artistes ont perdu de vue, aux yeux du poète, l'essence véritable de la création, cette dialectique de la dualité humaine que la religion interroge. En revanche, Eugène Delacroix, peintre véritable,

[...] sait faire de la religion, [...] notre religion, religion profondément triste, religion de la douleur universelle, et qui, à cause de sa catholicité même, laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun.⁸⁰

À travers cette déclaration, il apparaît clairement que l'esthétique du peintre poursuit le postulat de la modernité artistique, telle que Charles Baudelaire la conçoit : une beauté qui trouve son origine dans les passions humaines les plus intimes, constamment remuées par le désir d'éternel⁸¹, qui a pris naissance dès qu'Adam et Ève ont commis leur péché. Ces pré-supposés théoriques fondent la raison de la connexion entre christianisme et paganisme qui structure les périphrases des poèmes *J'aime le souvenir* et *La Géante* : dans les deux cas, il s'agit de définitions d'un passé de communion de l'individu avec soi-même et les autres, qui se montrent pareilles aux figures de l'Anté-temps. Elles permettent de déduire que dans l'intimité

79. *Ibid.*, p. 45.

80. *Salon de 1846, IV, O.C., II*, p. 436.

81. « L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté », *Ibid.*, p. 493.

de la foi, l'individu peut ressentir une suspension temporelle de la vie : la foi dans un idéal apparaît ainsi comme le présupposé d'un art qui est le seul moyen d'échapper à l'action du dieu *Chronos*⁸². De plus, l'élargissement sémantique que permet la périphrase conduit le poète à exprimer, à travers ses formulations de la dimension temporelle, l'historicité relevant de l'art, s'agissant particulièrement de l'esthétique et de la rhétorique, lesquelles doivent rendre compte des passions actuelles de l'individu qui se veut artiste. « Il faut être absolument moderne »⁸³, comme l'écrit Arthur Rimbaud, c'est-à-dire se mettre à l'écoute des aspirations et des tourments humains actuels. Pour l'être, Charles Baudelaire présuppose la communion d'un sang chrétien, qui ressent la prise de conscience de la finitude, en même temps qu'un rêve immémorial de Beauté idéale :

La vérité de la parole est directement issue de cette rencontre, pour la première fois dans nos lettres consciente et nue, du corps blessé et du langage immortel.⁸⁴

Si ces époques passées, mélanges de plusieurs dimensions historiques, de plusieurs conceptions métaphysiques et esthétiques, demeurent indéfi-

82. D'un côté, la périphrase du *Mauvais moine* exprime la nostalgie d'un cénobite/poète qui souffre d'un passé où son âme était un lieu rassurant, décoré par des tableaux (art) et réchauffé par la lumière divine (foi) ; de l'autre, la périphrase du *Châtiment de l'orgueil* exprime la nostalgie de la religiosité ardente et miraculeuse des temps passés par rapport au présent renfermé dans le matérialisme.

83. A. RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 116.

84. Y. BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais, Op. cit.*, p. 36.

nissables en termes de mots propres, il devient possible de les suggérer au moyen de la figure périphrastique qui les entoure d'une fascination mythique et qui les transpose dans le temps éternel de ce qui est hors de toute contingence.

5.3.2 Le Contre-temps ou le Temps de la Poésie

<i>Harmonie du soir</i>	Voici venir le <u>temps</u> où
v. 1-2	vibrant sur sa tige
	Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir
<i>Crépuscule du soir</i>	C'est l' <u>heure</u> où
v. 31	les douleurs des malades s'aigrissent
<i>Crépuscule du matin</i>	C'était l' <u>heure</u> où
v. 3-4	l'essaim des rêves malfaisants
	Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents
v. 17-18	C'était l' <u>heure</u> où
	parmi le froid et la lésine
	S'aggravent les douleurs des femmes en gésine.

Si le principe fondamental de ce qui est naturel apparaît dans le postulat de la continuité⁸⁵, dès la *Physique* aristotélicienne⁸⁶, l'artificiel poétique devient ce qui adhère aux lois d'une discontinuité qui s'insinue dans cet ordre : il en est ainsi, par exemple, des paradis artificiels qui, par rapport aux "naturels", les véritables, durent juste le temps de la sensation, suspendant la perception de l'écoulement des minutes. La seule manière de contredire le postulat de la temporalité ordinaire consiste dans la destruction de l'ordre existant, à laquelle succèdent une reconstitution et l'établissement d'un nouvel ordre de continuité : on ne peut échapper à la durée naturelle que par un Contre-temps ou par un sectionnement du temps, en termes proustiens⁸⁷. Si le romancier de *À la Recherche du Temps perdu* a fait de Charles Baudelaire l'un des précurseurs de la théorie de la mémoire involontaire⁸⁸, c'est

85. Charles Baudelaire exprime souvent cette continuité comme la possibilité de se répéter et de se diviser à l'infini. Voir le *Salon de 1846, III, O.C., II*, p. 424 ou bien des poèmes tels que *Les Sept Vieillards, L'Horloge, Une Charogne*.

86. ARISTOTE, *Physique*, Paris, Vrin, 1999, VI, I, 231 b 16.

87. M. PROUST, *À propos de Baudelaire*, in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1994, p. 325.

88. Pour Marcel Proust, la magie de la mémoire involontaire est bien cette faculté qui « apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent », qui est beaucoup plus profonde que deux instants vécus séparément : c'est-à-dire « c'est un peu de temps à l'état pur ». Voir *Le Temps retrouvé, À la Recherche du Temps perdu, Op. cit.*, t. IV, p. 477-451. Walter Benjamin particulièrement, mais aussi Hans R. Jauss et Paul De Man, ont maintes fois souligné l'influence baudelairienne dans l'expérience proustienne : ils ont surtout remarqué que les deux poèmes que Proust a définis dans son essai comme une préfiguration de la mémoire involontaire, *La Chevelure* et *Parfum exotique*, peuvent servir d'épigraphes à la *Recherche*. Cela dit, nous soulignons une différence fondamentale qui sépare les deux esthétiques : l'éternel proustien est théologiquement vide, tandis que l'éternel baudelairien se révèle constamment dépendant du métaphysique religieux. Pour l'approfondissement de la question, nous renvoyons à A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable, Op. cit.*, p. 67.

parce que, dans les *Fleurs du Mal*, il a vu l'individu humain se soustraire à l'avancée impitoyable des jours imposée par le temps grâce à des moments privilégiés, restitués dans la durée du Temps poétique.

Cette suspension de la temporalité partage la durée et l'étendue hors limites avec l'état de l'antériorité ou Anté-temps : le temps du paradis, surtout passé mais aussi à venir, uni, continu et extatique. Proche du monde de l'innocence rimbaldienne, il s'agit spécifiquement, chez Charles Baudelaire, d'une dimension d'avant la connaissance du Mal, d'avant la diffusion du péché qui, plus qu'un acte, devient un état, une présence et une conscience de l'irréparable. En effet, c'est la condition spleenétique qui a introduit la dimension chronologique du temps et la tension vers un autre temps, celui de l'Idéal. Avant que l'homme ne connaisse le *spleen*, il ignorait la dimension temporelle ; maintenant qu'il est hanté par la scission entre *spleen* et Idéal, il doit chercher à se soustraire au temps par le seul moyen qui lui soit permis : l'Art, qui pour cette raison devient une religion. Tout se passe comme si le temps angoissant du *spleen* donnait la justification de la recherche d'une éternité artistique : faire « du spectacle vivant de [sa] triste misère/ Le travail de [ses] mains et l'amour de [ses] yeux »⁸⁹. Il s'agit d'une tournure périphrastique qui définit l'œuvre d'art comme la possibilité d'offrir un caractère durable à l'existence spleenétique. La jouissance du souvenir

89. *Le Mauvais moine*, O.C., I, p. 16, v. 13-14.

(comme une délivrance des entraves du présent), le télescopage du temps présent (c'est-à-dire la marque de l'Infini dans l'instant) et l'élévation spirituelle constituent les extensions de l'univers du Contre-temps : l'émotion poétique nous arrache

[...] à la misérable et merveilleuse anxiété de vivre [...], [elle est] une sorte de tournoiement par lequel se forme en nous, au milieu de la fuite même des choses, une flaque d'*éternité*.⁹⁰

L'œuvre d'art doit contenir, dans un projet ambitieux, la mémoire et l'éternité, caractères essentiels du Contre-temps : il s'agit d'une mémoire prodigieuse, comme celle d'Eugène Delacroix que Charles Baudelaire qualifie de « quasi divine »⁹¹, ou celle de Hoffmann citée dans le *Salon de 1846*⁹², et d'une éternité retrouvée dans le transitoire, mimétique de l'ordre analogique. Pour que les formes d'art soient revêtues d'un caractère durable, il faut que l'élément instantané prélevé du temps et de l'espace contingents soit compris dans l'infini des deux dimensions,

[...] cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une

90. J. RIVIÈRE, « Le Roman d'aventure », in *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à «La Nouvelle Revue Française» (1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 332. Nous soulignons.

91. *Quelques caricaturistes français, O.C., II*, p. 556.

92. *Salon de 1846, O.C., II*, p. 927.

beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché⁹³.

Il faut que l'art du transitoire puisse opérer une magie suggestive sur le spectateur, faisant appel à sa mémoire autant qu'à celle de l'artiste : c'est cette dimension temporelle qui est garante de l'œuvre, et celle-ci est une affirmation puissante de transcendance dans la négation des limites imposées par *Chronos*. Les caractères mémoriel, éternel et transitoire sont les trois conditions *sine qua non* de l'œuvre d'art : le circonstanciel, dont la valeur se dégage par l'acte mémoriel, doit être considéré comme l'une des deux moitiés du Beau, dont l'autre, la plus lumineuse, est celle de l'éternité⁹⁴. Dans la réalisation poétique, comment le poète peut-il exprimer ce rêve d'éternité ? Comment peut-il définir ce temps de l'éternité artistique, qui est pour lui l'Absolu ? Le poème *Harmonie du soir* nous suggère la possibilité d'offrir une réponse.

93. *Le Peintre de la vie moderne, O.C., II*, p. 695.

94. « Pourquoi le spectacle de la mer est-il si *infiniment* et si *éternellement* agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'*immensité* et du *mouvement*. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le *rayon de l'infini*. Voilà un *infini diminutif*. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'*idée de l'infini total* ? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement *suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire* ». Voir *Mon Cœur mis à nu, O.C., II*, p. 696. Nous soulignons. Cet extrait nous montre la coexistence du transitoire et de l'éternel dans l'essence la plus intime du Beau baudelairien : c'est exactement dans cette expérience de jouissance esthétique que le temps et l'espace s'approfondissent jusqu'à devenir le temps et l'espace de l'Infini.

5.3.2.1 Le Temps de l'*Harmonie du Soir*

Une tentative éclairante d'exprimer l'action de la poésie sur la fuite du temps nous est offerte par la figure périphrastique contenue dans le poème

Harmonie du soir :

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir⁹⁵

Il s'agit d'une tournure périphrastique qui offre au mot propre "soir" l'idée d'une durée temporelle sortant du cycle diurne ; il semble appartenir à un temps qui n'est pas l'écoulement des minutes égales, mais qui relève du métaphysique. Le soir est remplacé par l'hyperonyme "temps" et caractérisé par une subordonnée relative, qui apparaît presque toujours comme une définition de ce qui est subjectivement perçu, bien au-delà du soir comme « la fin de la journée, annoncée par la tombée du jour et le coucher du soleil, succédant à l'après-midi et précédant le matin » comme nous le lisons dans le *Trésor de la langue française*. Ce procédé de définition caractérise le moment vespéral dans toute la poésie baudelairienne, amoureuse du crépuscule⁹⁶ comme celle d'Arthur Rimbaud l'est de l'aube, tandis que, d'une

95. *Harmonie du soir*, O.C., I, p. 47, v. 1-2.

96. La valeur du crépuscule dans la poétique baudelairienne nous apparaît dans la description offerte par notre artiste de l'harmonie éternelle de *La Chambre double* : dans la suspension du temps chronologique, « l'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par

manière non fortuite, l'heure privilégiée par les parnassiens est celle exacte du midi. Chaque fois que les heures du soir sont évoquées dans les *Fleurs du Mal*, elles sortent de la fermeture du mot propre monosémique pour en élargir la valeur au moyen des instruments langagiers. Dans *Harmonie du soir*, le déroulement du procédé périphrastique est bien évident : premièrement, parce qu'il s'agit d'une périphrase *in præsentia* du mot propre, deuxièmement parce que la périphrase reprend et caractérise ultérieurement (surtout au moyen des deux incises « vibrant sur sa tige » et « ainsi qu'un encensoir ») le contenu du premier vers, où le poète décrit les conditions de l'harmonie du soir : « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ». Le soir est le temps où « chaque fleur s'évapore » : il s'agit du moment privilégié de la poétique baudelairienne.

Comme nous l'avons relevé, la structure sur laquelle se fonde cette figure est récurrente : le déictique, "voici", suivi du verbe à l'infinitif "venir" et surtout le substantif "temps" au pluriel, comme l'adjectif distributif "chaque" destiné à accompagner les fleurs dans leur ensemble d'objets de la création,

le regret et le désir. C'est quelque chose de *crépusculaire*, de bleuâtre et de rosâtre ; un *rêve de volupté* pendant une éclipse ». Voir *La Chambre double, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 280. Nous soulignons. Comme nous le montre le *Trésor de la Langue française*, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'adjectif a pour seule signification « appartenant au crépuscule, [qui] en possède les caractères ; au XX^e siècle, il apparaît aussi avec la valeur de « près de son déclin, près de mourir » (voir par exemple le courant littéraire italien des *Crepuscolari*), comme dans *La Fugitive* de Marcel Proust : « Croyez [que] de mon côté je n'oublierai pas cette promenade deux fois crépusculaire (puisque la nuit venait et que nous allions nous quitter) ». Dans le langage médical, « état crépusculaire » devient l'altération transitoire de la conscience avec, en règle, la persistance d'une activité relativement coordonnée ».

nous confirment qu'il s'agit d'une annonce du soir extrapolé de l'écoulement du temps-Horloge. De plus, la relation entre la première définition du soir et sa reformulation périphrastique est également mise en lumière par la structure formelle du *pantoum* : les sons et les parfums semblent se diffuser harmoniquement dans l'air comme dans les vers. En effet, dans cette organisation structurale, deux vers de chaque strophe se répètent régulièrement dans la strophe suivante pour créer une homogénéité rythmée et mélodieuse. Le *pantoum* baudelairien développe deux idées complémentaires mais parallèles : l'une dans les premiers vers de chaque quatrain et l'autre, apportant une nouveauté - moins thématique que sémantique - dans les deux derniers. La première consiste dans la définition du moment du soir, section privilégiée du cycle des vingt-quatre heures, et la seconde apparaît comme la possibilité de retrouver l'harmonie dans l'existence grâce au Contre-temps du souvenir, recréé et rendu éternel par la poésie : les deux idées s'enroulent, sans se confondre, de quatrain en quatrain jusqu'à la fin, balancées autour de deux rimes - embrassées et non croisées - à toutes les strophes, une féminine en *-ige* et une masculine en *-oir*.

Charles Baudelaire tire ainsi de cette structure poétique tout le dynamisme qu'elle comporte : chaque vers repris change de place dans la strophe, mais surtout de fonction dans la phrase, acquérant ainsi des significations nouvelles. La périphrase du soir s'insère à l'intérieur de cette structure, où

son fonctionnement se justifie par l'architecture de l'ensemble. La figure contient deux mots, un substantif "fleur" et un prédicat "s'évapore" très significatifs de l'écriture baudelairienne, dont la valeur est confirmée par l'ensemble du recueil. La fleur, le plus souvent immatérielle, comme elle l'est déjà dans le titre de l'œuvre (*Les Fleurs du Mal*) ou dans *La Mort des artistes* (« Les fleurs de leur cerveau »⁹⁷), est apte à représenter l'idée de la valeur suprême que constitue la création poétique :

Pour que de notre amour naisse la poésie
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur⁹⁸.

La fleur est rare quand elle n'a pas une existence actuelle, voire naturelle et chronologique, mais elle naît et vit éternellement dans le Contre-temps ou le Temps de la poésie. L'intention ambitieuse de la victoire sur le temps se voit confirmée par le fait que la fleur est souvent intimement liée à la crainte de l'échec artistique qui coïncide avec sa dissipation vitale, la soumission au temps du cycle naturel. D'un point de vue morphologique, la fleur semble introduire la sémantique du prédicat constitutif de la périphrase, "s'évaporer"⁹⁹ : il s'agit d'un procédé de transformation de la matière qui comporte un mouvement vertical, vers le haut, et circulaire, autour de soi,

97. *La Mort des artistes*, O.C., I, p. 127, v. 14.

98. *L'Âme du vin*, O.C., I, p. 105, v. 24.

99. Les fleurs dans le recueil sont surtout accompagnées, à côté du verbe "s'évaporer", des prédicats "s'épanouir", "épancher", et "jaillir".

qui est le propre aussi de la naissance, de l'écllosion de la fleur autant que du phénomène physique de l'évaporation. De plus le verbe "s'évaporer" relève d'une occurrence tout à fait spécifique et significative dans le recueil baudelairien, confirmée aussi par sa caractérisation nominale et adjectivale, dérivant de la même racine lexicale "vapeur". Celle-ci est dotée d'une valeur à la fois positive, qui permet au poète de périphraser le substantif "nuages" dans l'expression circonlocutive : « les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable »¹⁰⁰. Cette valeur peut aussi se transformer en son contraire (« et le riche métal de notre volonté/ Est tout vaporisé par ce savant chimiste »¹⁰¹) comme il se passe dans le poème initial *Au Lecteur*. Alors que la fleur décrite dans le poème *Harmonie du soir* opère le procédé physique, la vaporisation relève de la sphère métaphysique (soit divine, soit diabolique) et poétique. Nous nous souvenons du postulat esthétique contenu dans *Mon Cœur mis à nu* :

De la vaporisation et de la centralisation du Moi.

Tout est là.¹⁰²

100. *La Soupe et les Nuages*, O.C., I, p. 350.

101. *Au Lecteur*, O.C., I, p. 5, v. 11-12. Satan est celui qui est capable de détruire la seule vertu humaine qui résiste au Mal, c'est-à-dire la volonté, originellement dure comme un métal. L'individu qui perd la force de sa volonté tombe dans la paresse, cet état souvent lié chez Charles Baudelaire à l'isotopie de la vapeur : « Le soleil de la paresse respandit sans cesse au-dedans de lui, lui vaporise et lui mange cette moitié de génie dont le ciel l'a doué », *La Fanfarlo*, O.C., I, p. 553 ; « Il y a un certain état de l'esprit, *vaporeux* et sombre, que vous appellerez, si vous voulez, paresse ou mélancolie », *Lettre à Champfleury*, 13 novembre 1865, *Corr. II*, p. 543. Nous soulignons.

102. *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 676.

Si nous prenons en considération les occurrences des mots "fleur" et "s'évaporer" (même si l'"évaporation" est sémantiquement moins frappante que la "vaporisation"), nous pouvons en déduire que le soir, durée chronologique qui appartient nécessairement à chaque cycle diurne, est le temps où l'on fait l'expérience de la perte des possibilités et des valeurs positives, et c'est une expérience continue et que l'on peut répéter à l'infini, comme se répète l'écoulement des jours.

Qu'il soit du matin ou du soir, le crépuscule devient le moment privilégié de notre poète : il s'agit de cette section temporelle dans laquelle « l'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient »¹⁰³, qui doivent trouver un temps vital dans lequel elles se conservent pour l'éternel. Le soir est donc le moment où se dissipent les valeurs vitales mises en danger par le temps chronologique, proprement dit : il s'agit de la description que Charles Baudelaire en offre aussi dans *Le Coucher du soleil romantique*, sonnet dans lequel la fin du jour correspond à la dissipation de la positivité de l'ordre de la vie, le soleil étant la source de la chaleur et de la lumière régénératrice. En tant que moment privilégié du transitoire, le soir inspire la créativité poétique qui, de cette dissipation, cherche à faire ressurgir une énergie vitale impérissable : le soir est mis en cause dans le rapport avec le temps

103. *Le Crépuscule du matin*, O.C., I, p. 103, v. 10.

subjectif ou Contre-temps, car si le temps passe, l'Art dure¹⁰⁴. Si « le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon »¹⁰⁵, c'est le Travail à lui-seul qui pourra reconstituer une étendue temporelle à même de contredire le temps proprement dit : à l'ordre cyclique, Charles Baudelaire substitue sa morale qui est esthétique, et qui seule conduit vers l'éternel. C'est pour cela que la deuxième idée développée par le pantoum baudelairien est le motif des souvenirs liés au crépuscule, tout comme dans *Le Balcon* : ici, la valeur du soir est celle d'un passé¹⁰⁶ qui se déroule en serments, parfums et baisers, en effet "infinis". Dans ce texte, le regret de la perte est surmonté par la possibilité de la résurrection dans un temps et dans un espace qui appartiennent à la fois à l'ordre de la poésie et du métaphysique : il l'est confirmé par le champ thématique du mobilier liturgique qui accompagne la périphrase d'*Harmonie du soir* et tout le texte plus généralement ("encensoir", "ostensoir", "reposoir", sont tous des symboles qui se prêtent au raccord entre la dimension du spirituel à celle du réel). Comme le fait le

104. « À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps, Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, pour l'oublier : le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie. Choisissons », *Hygiène, O.C., I*, p. 669.

105. *L'Horloge, O.C., I*, p. 81, v. 5.

106. Le motif du soir lié au passé et à l'enfance est un thème très baudelairien, intimement lié aux polarités affectives de la sûreté et de la crainte, de la possession et de la perte, de la tendresse et du regret. Il est souvent exprimé au moyen de la figure périphrastique : nous en analyserons quelques exemples par la suite. Nous soulignons de plus que le procédé caractérise aussi l'écriture de la *Correspondance* : « De longues promenades, des tendresses perpétuelles ! Je me souviens des quais, qui étaient si tristes le soir. Ah, ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles », *Lettre à Mme Apuick, 6 mai 1861, Corr., II*, p. 153. Nous soulignons.

poème du *Balcon*, *Harmonie du soir* ouvre à une résolution réalisable de l'individu dans le temps : la durée chronologique du jour, et particulièrement les heures qu'on appelle arbitrairement le soir, où les valeurs semblent s'évanouir, deviennent le moment où, du passé qui resplendit d'une lumière immatérielle, on recueille tout le vestige : il s'agit de la proclamation de la survie du temps poétique. C'est pour cette raison que la valeur du "soir" peut être seulement approchée par des mots périphrastiques : le caractère naturel et matériel s'évapore jusqu'au spirituel,

[...] au-dessus de la nature dans une sphère où, [...] les couchers du soleil n'auraient jamais lieu.¹⁰⁷

5.3.2.2 L'éternité du Temps poétique

Le substantif "temps" dans les *Fleurs du Mal* apparaît très rarement isolé, témoignant de la difficulté, mais aussi de l'exigence, ressenties par le poète, de l'arrêter et de l'interroger au moyen de l'instrument linguistique : quand le terme apparaît à la forme majuscule, à valeur emblématique comme le sera celui de la *Recherche* proustienne, il indique la défaite chronologique, le plus souvent allégorisée dans le mythe du dieu *Chronos*,

107. F. ORLANDO, « Baudelaire et le soir », in J.P. AVICE, A. COMPAGNON, J. DUPONT, A. GUYAUX (éd.), *L'Année Baudelaire XI-XII*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 180.

et il se laisse accompagner par la figure de la périphrase explicative ; quand il apparaît avec la lettre initiale minuscule, et très souvent à la forme du pluriel, il fait partie de ces structures périphrastiques qui sélectionnent un instant du temps proprement dit pour en dilater la durée vers l'éternité de la dimension poétique et métaphysique. Alors que la représentation du temps chronologique, le temps dans lequel l'artiste vit son existence, le sépare de la poursuite de l'Idéal et le transforme en spectateur impuissant de lui-même (spectateur de l'immuable condition d'ennui), le Contre-temps de l'art, en tant que temps de la création, lui permet d'achever une représentation du temps qui garde l'essence de la véritable éternité. Il s'agit d'une conception duelle du temps, quantitative et qualitative, comme l'a exprimé Walter Benjamin dans son ouvrage dédié à Charles Baudelaire :

La mesure du temps suppose la division de la durée en parties homogènes ; elle ne peut renoncer cependant à y laisser subsister des fragments hétérogènes, de valeur supérieure. En attribuant en quelque sorte aux jours fériés un rôle commémoratif, le calendrier a su lier la reconnaissance d'une qualité à la mesure d'une quantité. Qui n'a plus d'expérience se sent exclu de ce calendrier.¹⁰⁸

L'exigence de réjoindre l'Idéal devient ainsi chez Charles Baudelaire l'expérience libératrice d'un temps qui trouve son origine dans la création poé-

108. W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979, p. 175.

tique : il s'agit de chercher à saisir l'Être en interrogeant l'opacité du temps, l'omniprésence de la cruauté du dieu *Chronos*, qui manifeste la violence d'une perte et d'une vengeance archaïques, coïncidant avec la dimension de l'Antériorité. S'il est vrai que l'individu est consubstantiel au temps et que la perception du temps passe par le domaine de la sensation - Marcel Proust retrouvera le temps au bout des sensations - le langage poétique devra être le prolongement de l'expérience humaine : c'est-à-dire qu'il sera la Chair, le Verbe à travers lequel se réalise la perception de la dimension chronologique. Ce qui fait la différence qualitative, c'est que dans le langage le temps ne sera plus seulement sensible mais aussi intelligible, il lui sera donné une forme stable et éternelle.

Charles Baudelaire, qui s'est constamment interrogé sur la nature de la poésie et de ses pouvoirs, emploie très souvent la notion d'éternité dans le lexique concernant l'instrument du langage poétique : il décrit l'éternel en termes d'Infini, mais aussi d'Inconnu, à partir duquel il projette de trouver le "nouveau" lors du dernier *Voyage*. Nous sommes consciente que le "nouveau" consiste dans la réalisation d'un projet artistique qui vise la figuration de l'Infini en Beauté. Ce but ambitieux et ultime de la poésie est décrit à travers l'image célèbre du fleuve se dirigeant vers la mer, le fini s'ouvrant à son infini analogique :

C'est du reste, le caractère de *la vraie poésie* d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, *leur mort et leur infini* [...].¹⁰⁹

L'image choisie revient dans *Mon Cœur mis à nu*, mais cette fois c'est la mer, qui dans sa relation intime avec l'Infini, se fait miroir du poème :

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif.¹¹⁰

De même que le but naturel du fleuve est de déboucher dans la mer, de même la poésie, la vraie Poésie, doit conduire l'homme aux portes de l'Infini. Dans les œuvres baudelairiennes, la création poétique se décrit, en effet, dans le spectacle de la mer, de la contemplation de laquelle ressurgit

[...] le plaisir que nous procure le poème par une composition de fini et d'infini, la poésie se réfléchissant au miroir d'une chose figure où elle reconnaît sa complexion¹¹¹.

109. *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 126. Nous soulignons.

110. *Mon Cœur mis à nu, O.C., I*, p. 696. Dans l'expression « Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini », Michel Deguy a lu une référence implicite à la mesure métrique : « Dans la cadence rythmique 6 ou 7x2, l'infini prend une mesure [...] prend finition et le fini s'infinuitise. Le vers est cette chose ayant sa limitation métrée, qui est travaillée par la distension, l'extensibilité - expansion des choses infinies », M. DEGUY, « L'infini et sa diction », in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Op. cit., p. 27.

111. *Ibid.*, p. 25.

L'analogie de la poésie avec la mer est développée aussi dans la vingt-deuxième *Fusée*, dans laquelle l'écrivain exploite le *topos* latin du bateau-poème mesurant et découvrant le démesuré¹¹² :

Je crois que le *charme infini et mystérieux* qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie, qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie ; - et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet. L'*idée poétique*, qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes, est l'*hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique*.¹¹³

Cette dernière périphrase, décrivant l' « *être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique* » ne représente que l'Infini tant de fois nommé, « l'expansion des choses infinies » offerte par le langage : c'est le langage qui symbolise l'infini dans la substance de l'expression, c'est le langage qui s'épand vers l'infini à travers les unités phonétiques, lexicales et phrastiques (« vaste, immense, compliqué »), c'est le langage qui résonne du rythme éternel (« eurythmique »). Comme le démontre Michel Deguy, l'Infini baudelairien possède « sa propre diction »¹¹⁴ qui consiste dans une expansion

112. *Ibid.*, p. 27.

113. *Fusées, O.C., I*, p. 663. Nous soulignons.

114. M. DEGUY « L'infini et sa diction », in *Choses de la poésie et affaire culturelle, Op. cit.*, p. 21-32.

lexicale, sémantique et prosodique à laquelle la figure périphrastique participe grâce à sa nature même de figure d'amplification. S'il est vrai que les représentations baudelairiennes de l'infini comportent toujours une extension des paramètres spatiaux et temporels, on comprend pourquoi la périphrase en devient un instrument privilégié : elle étend en termes spatiaux, dans le syntagme, la nature monoverbale et monosémique d'un mot et scande un temps nouveau dans la découverte de la signifiante. Elle est élongation, étirement, distension dans l'approche de l'Infini, accompagnée par le rythme régulier de la syntaxe. Tout se passe comme si l'Inconnu ou l'Infini se révélait n'être qu'une nouvelle possession du langage dans la poésie, à travers laquelle,

[...] les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacie, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase [...] d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie.¹¹⁵

Le temps de l'ordre naturel se reconstitue ainsi en poésie dans un Contre-temps, un ordre et un rythme nouveaux, qui s'approchent de la durée éter-

115. *Le Poème du haschisch*, O.C., II, p. 431.

nelle : à la répétition immuable et cyclique du Temps majuscule, le poète oppose une répétition qui est la phrase musicale, dont le rythme est induit par la perception d'une structure, d'une figure qui possède la durée ou « l'expansion des choses infinies »¹¹⁶.

116. *Correspondances, O.C., I*, p. 11, v. 12

Chapitre 6

L'Infini spatial

6.1 Définir l'espace

À partir du XIX^e siècle, l'évolution de la réflexion scientifique et philosophique, en bouleversant la plupart des données établies sur le rapport entre logos et cosmos, a ouvert un questionnement sur les possibilités du langage de se faire le témoin du saisissement "flou" du monde, influençant définitivement la sémiotique poétique. À l'aube de l'ère du soupçon, la relativisation des données *a priori* se concentre principalement autour de la notion d'espace qui perd, exactement comme le temps, son caractère d'absolu, pour devenir une vérité relative. La définition de la catégorie spatiale est liée à celle de la catégorie temporelle et le présent n'est plus défini comme la durée linéaire infiniment courte qu'on a l'habitude de se représenter, mais comme l'intervalle de temps qui existe entre un phénomène observé et l'observateur même : les catégories cognitives du temps et de l'espace apparaissent comme nécessairement entrelacées, comme le sont le sujet et l'objet, la dimension intérieure et la dimension extérieure. Il s'ensuit que, comme l'écrit Werner Karl Heisenberg au début du siècle suivant, la difficulté à définir les catégories spatio-temporelles devient une question de langage, inscrite dans le rapport entre l'individu et la connaissance du réel :

[le] langage et [la] pensée deviennent moins sûrs lorsque nous modifions des notions aussi fondamentales (espace/temps) et la com-

préhension n'est guère compatible avec un tel manque de sûreté.¹

Reproduire la fusion des repères des connaissances, des possibilités de découvertes du sens à travers le langage : nous verrons comment ce rôle est celui de la poésie de l'époque de la crise des savoirs, inaugurée par la poésie baudelairienne. Si la science et la philosophie ont renoncé à l'univocité du concept pour entrer dans l'aventure de l'approximation, de la relativisation et de la pluralité de l'objet à connaître, de même la poésie, en tant qu'instrument de connaissance, a interrogé la polysémie et le flou sémantique pour rendre compte d'une certaine indécidabilité subjective quant aux notions absolues et du caractère quelque peu aventureux d'une exploration de "l'inconnaissable" du monde. Pour en offrir une confirmation, nous faisons référence au témoin historique qu'est le dictionnaire : nous avons choisi le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle de Larousse*², qui atteste du refus, à l'époque en question, d'accepter une définition *a priori* de la catégorie spatiale. Après avoir rendu compte de nombreuses études concernant la crise des savoirs, l'article du *Dictionnaire* met en lumière le fait que la sensation, critère de la connaissance expérimentale dominant à la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant, devient l'instrument à partir du

1. W. HEISENBERG, *La Partie et le Tout*, Paris, Albin Michel, 1972, p. 51.

2. P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle français : historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique*, Paris, Larousse & Boyer, 1865-1890.

quel on cherche à sonder le réel. C'est précisément le point de départ de la subjectivité sensible qui pose l'espace et le temps sur le même plan pour les redéfinir ensuite, comme elle le fait d'ailleurs du langage : c'est qu'il s'agit, jusqu'à ce moment là, de systèmes préconstruits, acceptés en tant que tels. Les concepts de l'espace et du temps sont récusés, tout d'abord, comme porteurs d'une vision trompeuse de l'expérience humaine, interrogés dans leur profondeur cognitive ensuite et analysés dans leurs constituants enfin, jusqu'à en faire dériver des possibilités de compréhension pour la subjectivité. Comme l'atteste le *Grand Dictionnaire du XIX^e siècle français*, le principe *a priori* de la notion spatiale est précisément ce qui va être refondé à l'époque qui nous concerne : il ne correspond plus à un invariant absolu, mais il est soumis à la relativité qui bouleverse les domaines du savoir. De même que les sciences et la philosophie ne peuvent plus être garants d'une vérité universelle et invariable, de même la poésie se concentre autour de l'idée que repérer artistiquement la réalité consiste à établir des corrélations entre les phénomènes, sur la base de l'expérience. Qu'il s'agisse du langage scientifique ou du langage artistique, la réponse offerte autour de la notion d'espace apparaît incertaine, car elle ne peut plus être donnée une fois pour toutes, étant soumise aux impressions différentes qu'elle soulève dans la connaissance individuelle.

6.1.1 La tentative philosophique : l'espace psychologique

Tous ces caractères que l'on retenait comme constituant la définition du milieu idéal nommé "espace", l'uni-dimensionnalité, l'homogénéité, l'isotropie, la continuité et la divisibilité à l'infini, ne peuvent plus être validés dans l'expérience : une telle définition contredit le principal critère cognitif, celui que le *Dictionnaire Larousse* a également retenu, c'est-à-dire la sensation³. Si l'hétérogénéité des dimensions de l'expérience ne se rapporte plus à l'espace unique, vide et théorique, dans lequel elle se déroulait, on commence à accoler au substantif "espace" des épithètes tels que "psychologique"⁴ ou "physiologique"⁵ qui transportent la notion directement à l'intérieur de la dimension humaine, confondant précisément l'étendue extérieure avec la

3. P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle français, Op. cit.*, t. VII, p. 880. Voir particulièrement les références aux théories de John Locke et Victor Cousin.

4. Dans son *Esquisse d'une psychologie*, le philosophe Harald Höffding (1843-1901) opère une distinction entre l'espace psychologique relatif, tel qu'il est saisi dans la perception, et l'espace idéal absolu ou mathématique, abstraction à laquelle rien ne se conforme dans l'intuition et qui est, lui seul, homogène et continu. La question est reprise aussi dans H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, Éditions du centenaire, 1959, p. 62-66.

5. L'adjectif est emprunté au philosophe Ernst Mach (1838-1916) qui, dans son *On psychological as distinguished from geometrical space*, sépare l'espace géométrique de l'espace physiologique, concernant le domaine de la perception actuelle et déterminé par les sensations de haut et de bas, de droite et de gauche, de plus étendu horizontalement que verticalement : suivant ces réflexions, chaque sens possède un espace physiologique qui lui est propre (plus homogène pour le toucher que pour la vue, plus isotrope pour la vue que pour le sens musculaire, etc.), s'approchant de la vision de l'Américain William James, pour lequel toutes les sensations sont de nature spatiale. Voir E. MACH, *On psychological as distinguished from geometrical space*, in *Space and geometry*, Dover, Courier publications, 2004, p. 5-37.

profondeur subjective, ce qui sera la démarche de la révolution bergsonienne. Comme le met en lumière le *Grand Dictionnaire du XIX^e siècle français*, la réflexion philosophique qui semble envahir le panorama de la pensée de l'époque⁶, est celle-là même qui a été élaborée par Victor Cousin, à partir de la critique des théories de John Locke (expliquées dans son *Essai sur l'entendement humain* de 1689) et de Gottfried Leibniz (traitées dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain* de 1764) : en 1847, le philosophe français pose à nouveau la question capitale des possibilités cognitives humaines de définir l'espace, dans sa *Théorie de la Raison* et dans son *Cours de l'histoire*. Il décrit l'espace comme l'idée d'un objet infini, élaborée sur la base de la différence ressentie par rapport aux limites de l'expérience corporelle⁷. Il s'agit là d'une question toute psychologique, inséparable de l'esprit qui l'envisage : le corps présuppose l'espace - dans l'ordre de la nature et de la raison - comme l'espace présuppose nécessairement l'idée du corps - dans l'ordre de l'acquisition, c'est-à-dire de l'expérience⁸. Il en résulte que l'idée de l'espace apparaît comme un exercice de la raison « qui

6. Nous faisons référence à H. A. TAINÉ, *Les Philosophes français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1857 et à É. BOUTROUX, « La Philosophie en France depuis 1867 », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 6, 1908, p. 683-716. Pour l'approfondissement du rapport entre la pensée d'Hippolyte Taine et les réflexions baudelairiennes, nous nous permettons de renvoyer à L. LAURENT-PICHAT, « Un Dante dégénéré », in A. MICHAUD (éd.), *Baudelaire, un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal*, *Op. cit.*, p. 271.

7. V. COUSIN, *Théorie de la Raison*, in H. A. TAINÉ, *Les Philosophes français du XIX^e siècle*, *Op. cit.*, p. 167.

8. V. COUSIN, *Dix-huitième leçon, Cours de philosophie*, Bruxelles, Société belge de Librairie, 1840, p. 289-323.

est présumé dans l'expérience », exactement comme celle du temps, tel qu'il l'explique par la suite dans la *Dix-huitième leçon*. Retraçant les repères des définitions diverses offertes par le siècle précédent et les appliquant à ses propres finalités réflexives, Victor Cousin établit nettement que l'espace est une production psychique, créée, comme l'idée du temps, par l'esprit humain lorsqu'il fait l'expérience sensorielle du corps. Il s'agit d'une production mentale qui se détermine qualitativement à travers la sensibilité individuelle : dans cette expérience, le sujet s'ouvre à la connaissance de la dualité séparant sa finitude et l'infini. En effet, ainsi que l'affirme le philosophe, on conçoit

[...] le corps comme quelque chose de fini et de divisible, l'espace comme quelque chose d'infini et d'indivisible.⁹

Victor Cousin soutient ainsi que l'idée de l'espace se forme dans l'esprit de chacun suivant l'expérience sensorielle, mais il démontre qu'il n'est pas possible de la préciser, voire de la renfermer dans une définition universellement valable, car celle-ci appartient à l'ordre de l'infini : infini est tout ce qui, n'ayant pas de limites connues, ne sera jamais borné par les potentialités cognitives de celui qui est limité. La résistance à toute définition, qui est le nœud crucial des réflexions philosophiques de l'époque, met ainsi

9. V. COUSIN, *Septième leçon, Histoire générale de la Philosophie depuis les temps les plus anciens jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, Didier, 1867, p. 336.

en lumière, d'une part, l'impuissance humaine par rapport à ce qui ne possède pas de limites ou bien des limites que l'on ignore ; d'autre part, elle provoque une réaction presque agressive de ceux dont la volonté tente de dépasser toutes limites, afin d'obtenir une forme de maîtrise : il s'agit du champ d'action de la tentative poétique, où la concentration dans l'effort linguistique et la volonté cognitive s'unissent en vue de réussir l'expression artistique. Comme l'écrit Émile Boutroux, après la réflexion cousinienne, la tentative philosophique

[...] se détourna de la dialectique abstraite, qui ne se donne d'autre fin que l'analyse, la définition et la conciliation logique des concepts, pour se mêler à l'ensemble des activités, scientifique, religieuse, artistique, politique, morale, littéraire, économique, par où l'homme entre directement en contact avec les réalités données.¹⁰

Qu'il s'agisse des tentatives philosophiques ou poétiques, les problèmes concernant la notion spatiale touchent à la volonté d'un « contact direct avec la réalité donnée » : on peut en inférer, premièrement, la modification du contenu conceptuel du substantif "espace" qui entre lui-même dans l'ère du soupçon, comme nous le prouve l'indétermination scientifique ; deuxièmement, le fait que le langage, apte à traduire le concept, est soumis lui aussi aux mêmes questionnements : le langage restreint nécessaire à la science

10. É. BOUTROUX, « La Philosophie en France depuis 1867 », *Revue de Métaphysique et morale*, *Op. cit.*, p. 684.

ou le mot juste recherché par le réalisme littéraire ne sont plus ressentis comme un idéal à poursuivre. Dès lors, le physicien, le philosophe et le poète se trouvent tous confrontés à la même exigence impossible, celle de dire le monde avec un outil inadéquat, le langage, qui se révèle comme l'unique instrument disponible pour se mettre en relation avec le cosmos. Comme il résulte d'un entretien de Niels Bohr avec Werner Heisenberg,

[...] le langage a bien ce caractère étrangement flottant. Nous ne savons jamais ce qu'un mot signifie [...]; le sens particulièrement important du mot apparaît certes en pleine clarté dans notre conscience, mais [...] d'autres significations se manifestent également dans une sorte de clair-obscur où elles viennent se glisser; [...] des liens s'établissent également avec d'autres concepts. Ceci est vrai dans le langage des poètes. Et jusqu'à un certain point, cela concerne aussi le langage des sciences.¹¹

La question du concept "flou" de l'espace et de la vacuité du langage qui le traduit a été enquêtée à l'époque, dans une perspective poétique, par Edgar Allan Poe qui, dans son *Eureka* : l'écrivain pose comme point de départ les outils linguistiquement approximatifs forgés par la science contemporaine et, à partir de ceux-ci, se dirige vers d'autres voies, vers un nouvel avenir du rapport entre le *logos* et le *cosmos*, représenté pour lui par l'espace poétique.

11. W. HEISENBERG, *La Partie et le Tout, Op. cit.*, p. 187.

6.1.2 La tentative poétique : l'Infini dans le fini

Les découvertes scientifiques du XIX^e siècle ont précisé le contenant et le contenu de l'univers, en individualisant le premier, du point de vue conceptuel, dans la notion relative d'espace-temps, et en envisageant le second, comme un agglomérat de particules, réunissant à la fois la matière et le rayonnement¹². Cependant, si l'essentiel scientifique de la structure de l'univers a été révélé à l'époque, les penseurs ont toujours été fascinés par les catégories du temps et de l'espace, sans que l'on puisse jamais savoir lequel des deux engendrait le premier l'idée de l'infini. Ce "goût de l'Infini" est celui-là même qui, se cachant derrière des lois physiques et chimiques, soutient la définition de l'espace proposée par Edgar Allan Poe : l'écrivain américain présente son *Eureka* comme « un essai sur l'univers matériel et spirituel » et, dans ses prétentions les plus hautes, « comme un poème »¹³. Le dernier défi du « cas littéraire absolu »¹⁴, qui rompt avec la tradition des contes à

12. Cf. R. OMNÈS, « L'espace et le temps », in *La Révélation des Lois de la Nature*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 45-56.

13. Dans la *Dédicace* d'*Eureka*, nous lisons que l'œuvre représente, pour son auteur, l'achèvement d'une quête, celle d'une vie dédiée à la découverte de la Vérité, le synonyme parfait de la Poésie authentique, à laquelle il se réfère en traitant de l'essai comme d'un "Poème" avec la lettre majuscule : « À ceux-là, je présente cette composition simplement comme un objet d'Art, - disons comme un Roman ; ou, si ma prétention n'est pas jugée trop haute, comme un Poème. [...] Ce que j'avance ici est vrai ; - donc cela ne peut pas mourir ; - ou, si par quelque accident cela se trouve, aujourd'hui, écrasé au point d'en mourir, cela ressuscitera dans la Vie Éternelle », *Dédicace, Eureka, Œuvres en prose, Op. cit.*, p. 703.

14. C'est en ces termes que Stéphane Mallarmé exprime son admiration envers le poète américain, dans *Edgar Poe. Quelques médaillons et portraits en pied, O.C., II*, p. 145. Judith Gautier emploie des termes similaires dans son éloge contenu dans le compte rendu, publié dans le *Moniteur*, signé sous le pseudonyme de Judith Walter : « On aurait

la troisième personne pour parler en son nom propre¹⁵, a été la tentative de s'attaquer à l'énigme de l'univers et, en même temps, de soi-même en tant qu'individu humain, à partir de la pulsion vers l'Infini qui les caractérise tous deux. Cet Infini, renvoyant à l'étendue d'un référent impossible à explorer par la compréhension humaine, est approché à travers la structure harmonique d'un poème qui interroge l' "uni-vers", la tension vers l'unité originelle, le retour de la multiplicité à l'essentiel. L'ambition ultime d'Edgar Allan Poe a été de maîtriser, au moyen du langage poétique, les forces antagonistes qui soutiennent le cosmos, dont l'intensité est pareille à celle qu'il retrouve dans la profondeur de son esprit : la gravité, la chute newtonienne et l'électricité sont les termes scientifiques employés pour donner une image au désir humain de fusion avec l'unité, de retour à la spiritualité, ainsi justifié par des lois nécessaires et objectives, par les prestiges de la logique. Le sujet d'*Eureka* est envisagé dans l'essence poétique de l'univers, lequel, dans sa suprême perfection, se définit comme le plus sublime des poèmes, où le sublime artistique naît de la révélation de la vérité : « une parfaite co-

tort de croire qu'Edgar Allan Poe, en écrivant *Eureka*, avait seulement l'idée de faire un poème : il était bien absolument convaincu qu'il avait découvert le grand secret de l'Univers ». Nous faisons référence à E. A. POE, *Eureka*, J.-L. Schefer (éd.), Paris, Agora, 1990, p. 162-167.

15. Le passage à l'écriture à la première personne témoigne de l'importance primordiale que l'artiste américain attache au poème d'*Eureka*, qu'il considère comme le couronnement de toute sa production littéraire ; comme il l'a déclaré dans son entretien avec l'éditeur Putnam, il est convaincu que, grâce à cette œuvre, il a découvert « le secret de l'Univers », après lequel son désir d'écrire s'est évanoui. Voir J. BARBEY-D'AUREVILLY, « Lettre à Mme M. Clemm », in *Sur Edgar Poe*, Paris, Éditions Complexe, 1990, p. 91-118.

hérence, je le répète, ne peut être qu'une absolue vérité »¹⁶. Il en résulte que *Eureka* peut « se lire comme une esthétique et comme une cosmologie »¹⁷, dont les liens logiques apparaissent à travers l'emploi de l'outil linguistique, au moyen duquel le poète explore et définit l'espace imaginaire :

La visée la plus légitime d'*Eureka* est la visée de l'espace, non pas l'espace absolu de Newton ou l'espace transcendantal de Kant, mais l'espace que l'homme peut saisir par l'imagination, y déployant le monde et y lisant la profondeur de son désir.¹⁸

Dans *Eureka*, c'est la faculté de l'imagination qui est première dans la définition de l'espace et qui permet de l'opposer nettement et distinctement au « *merely physical Universe* », dont l'artiste affirme, en revanche, le caractère limité. Si le poète par excellence du lieu enfermé, clos, sévèrement

16. *Dédicace, Eureka, Œuvres en prose*, p. 802. La cohérence dont il traite tient à l'état de réciprocité des éléments constituant l'univers, *the most sublime of poems*, laquelle doit être retenue comme l'ambition première dans la réalisation de la symétrie poétique : cette cohérence interne, qui assure au cosmos son évidente vérité, devient ainsi une garantie de vie éternelle pour la poésie. Toujours dans la *Dédicace* mise en tête du poème, le poète déclare sa volonté d'offrir un « *Livre de Vérités [...] non pas spécialement pour son caractère Véridique, mais à cause de la Beauté qui abonde dans sa Vérité et qui confirme son caractère Véridique* » (p. 703) ; similairement, Paul Valéry, dans son éloge à l'œuvre, signale la notion-clef de *consistency*, intimement liée au dévoilement de la vérité : « Pour atteindre à ce qu'il appelle la *vérité*, Poe invoque ce qu'il appelle la *Consistance* (consistency) », P. VALÉRY, *Au sujet d'Eureka, O.C., I*, p. 856-857. On n'est pas loin de l'éloge que Charles Baudelaire sollicite pour ses *Fleurs du Mal*, c'est-à-dire qu'on y reconnaît, non pas un pur album de poèmes, mais une structure ordonnée du commencement à la fin, « une oeuvre poétique de *la plus forte unité* » : il s'agit, en d'autres termes, de la « rhétorique profonde », de l'« architecture secrète », du « plan calculé par le poète méditatif et volontaire ». Voir *Articles justificatifs, Le Procès, O.C., I*, p. 1196.

17. H. JUSTIN, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, 2009, p. 325.

18. *Ibid.*, p. 329.

circonscrit, s'est adonné à l'exploration de l'espace infiniment ouvert, c'est en raison de la volonté de saisir le dernier "vertige" de sa vie : la possibilité de dire l'Infini dans l'œuvre poétique. Cette finalité ambitieuse, qui dépasse la simple volonté du texte de se présenter comme une description spatiale, tel que l'a déclaré Claude Richard¹⁹, se révèle dans le fait que l'espace, dont l'écrivain a l'ambition d'offrir une image poétique, est défini comme une dimension "spirituelle"²⁰, vers laquelle tend l'impulsion poétique de l'humanité, « son instinct de la symétrie », dont l'ambition est de briser les bornes de sa finitude. Cependant, en tant qu'infini, l'espace spirituel ne peut être enfermé dans aucun mot propre à recevoir un pareil contenu conceptuel : n'importe quelle désignation apparaîtrait toujours fautive ou incohérente par rapport à la vérité dont la poésie a l'ambition de s'approcher. La visée du poète américain devient ainsi celle d'un questionnement de tous ces mots, tels que celui d'Infini, dont le référent se présente comme un trou noir sans fond aux yeux de la compréhension humaine :

Commençons donc tout de suite par le mot le plus simple, l'Infini, Le mot infini comme les mots Dieu, esprit et quelques autres

19. Cf. C. RICHARD, *Avant-Propos d'Edgar Allan Poe. Préfaces et Marginalia*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1983, p. 11.

20. L'adjectif "spiritual" se réfère à la force et à la volonté de connaissance du secret de l'univers : Henri Justin nous rappelle que dans la fameuse note marginale intitulée par Valéry *De l'expression*, Edgar Allan Poe décrit une extase spirituelle comme « a glimpse of the spirit's outer world », qui fait particulièrement allusion au désir d'accéder à l'outre-monde, « anywhere out of the world » en termes baudelairiens (il s'agit du titre du XLVIII^e poème en prose). Cf. H. JUSTIN, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. cit.*, p. 331.

expressions, dont les équivalents existent dans toutes les langues, est, non pas l'expression d'une idée, mais l'*expression d'un effort vers une idée*. [...]. L'homme avait besoin d'un terme pour marquer la direction de cet effort, le nuage derrière lequel est situé, à *jamais invisible, l'objet de cet effort*. [...] De cette nécessité est résulté le mot Infini qui ne représente ainsi que la pensée d'une pensée. Relativement à cet infini dont nous nous occupons actuellement, l'infini de l'espace, nous avons entendu dire souvent que «si l'esprit admettait cette idée, acquiesçait à cette idée, la voulait concevoir, c'était surtout à cause de la difficulté encore plus grande qui s'oppose à la conception d'une limite quelconque».

Mais ceci est simplement une de ces phrases par lesquelles les penseurs, même profonds, prennent plaisir, depuis un temps immémorial, à se tromper eux-mêmes. *C'est dans le mot difficulté que se cache l'argutie. L'esprit, nous dit-on, accepte l'idée d'un espace illimité à cause de la difficulté plus grande qu'il trouve à concevoir celle d'un espace limité*. [...] L'assertion proposée, si elle était présentée sous des termes conformes à l'intention, et sans sophistiquerie, serait exprimée ainsi : «L'esprit admet l'idée d'un espace illimité à cause de *l'impossibilité* plus grande de concevoir celle d'un espace limité.²¹

Dans *Eureka*, cette volonté d'aboutir à la connaissance d'un référent qui échappe aux possibilités cognitives humaines se traduit dans une tension continue entre l'acceptation des limites de l'outil linguistique et l'ambition orgueilleuse de dévoiler le secret de l'Univers, similairement à l'esthétique baudelairienne qui se dirige vers la tentative d'exprimer l'Infini dans le fini. Interrogeant le langage, et en particulier, plusieurs figures périphrastiques

21. E. A. POE, *Eureka*, *Œuvres en prose, Op. cit.*, p. 718-719. Nous soulignons.

déjà formulées pour essayer d'exprimer la dimension de l'Infini (saluant, par exemple, à propos de Pascal, « l'effort, le plus heureux peut-être qui ait jamais été fait, pour *périphraser* la conception que nous essayons d'exprimer pour le mot *Univers* »²²), Edgar Allan Poe témoigne pour nous du désir individuel de se diriger vers « le nuage derrière lequel est situé, à jamais invisible, *l'objet de cet effort* »²³ : il nous prouve que l'activité d'approximation sémantique du langage périphrastique est la seule tentative possible de constitution et de découverte de la Vérité. Cette tentative ne peut que passer par l'interrogation consciente de tous ces mots définis comme "vides", comme « la pensée d'une pensée », comme des « vacillations de la phraséologie par laquelle nous essayons de [...] définir [les référents inconnus] » : ils témoignent de « l'ignorance où nous sommes de leur caractère mystérieux et terrible »²⁴. La même reconnaissance des limites humaines concerne les efforts pour restituer, au moyen de l'expression linguistique, la grandeur de la nature divine, à propos de laquelle l'individu doit "se contenter" de supposer

[...] que c'est Lui - Lui, l'Incompréhensible (pour le présent du moins), - Lui, que nous considérons comme *Esprit*, c'est-à-dire comme *non-Matière*, distinction qui [...] suppléera parfaitement à une définition.²⁵

22. *Ibid.*, p. 721-22. Nous soulignons.

23. *Ibid.*, p. 719.

24. *Ibid.*, p. 728.

25. *Ibid.*, p. 722. Cf. P. MICHON, *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007. « Roland Barthes disait que le seul mot dans le dictionnaire qui était un gouffre, le mot

Il résulte de ces réflexions que toute l'ambition du poème *Eureka* doit être interprétée dans la perspective de l'effort artistique, « [le] plus vaste, [le] plus difficile, [le] plus auguste »²⁶, d'offrir un certain degré de vérité au langage poétique : dans la tentative de définir l'Infini comme une interpénétration du temps dans l'espace, Edgar Allan Poe prend appui sur la dialectique, partagée par l'œuvre baudelairienne, entre le fini humain et l'Infini de son désir, où l'Univers, l'espace sans confins, serait l'image la plus sublime de l'inconnu que l'homme de l'époque pourrait imaginer et approcher à travers son art. Cette Vérité, qu'Edgar Allan Poe déclare être le but ultime de sa carrière d'artiste, se dévoile à travers une réflexion consciente et profonde de l'instrument poétique, suivant une véritable "philosophie de la composition" : c'est seulement dans l'*espace* du poème que le poète cherche à sonder l'abîme, pour en faire ressurgir l'étendue de l'Infini dans le fini de la forme artistique.

Dans son cours de 1818, *Du Vrai, Du Beau, du Bien*, publié en 1836 par son disciple Adolphe Garnier, Victor Cousin revient sur la visée de la poésie symbolique, qui est de faire concevoir l'invisible, l'inexprimable, en affirmant que « l'art est une reproduction de l'Infini par le fini » : dans la

par lequel tout le dictionnaire *fuyait*, c'était le mot *Dieu*. C'est un mot que l'on peut définir, et en même temps un des seuls dont le référent est invérifiable et qui, justement, n'en existe que davantage » (p. 173-174).

26. *Ibid.*, p. 705.

Huitième et dans la *Neuvième Leçon* de son essai, l'art y est défini comme

[...] la reproduction libre du beau, non pas de la seule beauté naturelle, mais de la beauté idéale, telle que l'imagination humaine la conçoit à l'aide des données que lui fournit la nature.²⁷

Si, comme l'affirme le philosophe, « le beau idéal enveloppe l'infini »²⁸ et si l'individu « quoi qu'il fasse, quoi qu'il sente, quoi qu'il pense, [...] pense à l'infini, [...] aime l'infini, [...] tend à l'infini »²⁹, le but artistique sera de produire une œuvre qui, similairement à l'ordre de la nature, ou même à un plus haut degré encore, aura le charme de l'Infini. À la suite de ces réflexions, Victor Cousin se demande à juste titre « comment et par quel prestige » l'artiste pourra « tirer l'Infini du fini » : ce but est « la difficulté de l'art, mais c'est aussi sa gloire »³⁰. La réponse qu'il offre semble confirmer le principe central de l'esthétique baudelairienne : « il faut que l'artiste s'attache à représenter l'Idéal »³¹. Même si le poète français a toujours refusé la doctrine platonicienne de l'indissolubilité du vrai, du beau et du bien³², il nous semble qu'il fait montre de sa connaissance du

27. V. COUSIN, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, *Op. cit.*, p. 201.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 447.

30. *Ibid.*, p. 201.

31. *Ibid.*

32. En effet, Charles Baudelaire condamne la théorie selon laquelle la beauté doit se soumettre à un devoir moral, il exclut d'une manière définitive l'éthique de son art, opérant une distinction radicale entre les trois dimensions et les fonctions qui s'y rattachent : en traitant du roman de Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin*, il déclare que le

principe proclamé par le philosophe³³, celui de la recherche insatiable d'une voie artistique apte à donner une forme à l'Infini, ce dernier étant

[...] le terme commun où l'âme aspire sur les ailes de l'imagination, comme de la raison, par le chemin du sublime et du beau.³⁴

mérite « de cette espèce d'hymne à la Beauté » est d'avoir établi « définitivement la condition générale des oeuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'*Idée fixe* » ; à propos de l'essai de Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, Charles Baudelaire affirme que la fameuse doctrine de l'indissolubilité des trois dimensions « est une invention de la philosophaillerie moderne », étant donné que « les différents objets de la recherche spirituelle réclament des facultés qui leur sont éternellement appropriées [...]. Le *Vrai* sert de base et de but aux sciences. [...] Le *Bien* est la base et le but des recherches morales. Le *Beau* est l'unique ambition, le but exclusif du Goût », *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 111-112. Pour l'approfondissement de la question, nous permettons de renvoyer à P. TORTONESE, « Baudelaire et la philosophaillerie moderne », in A. GUYAUX, S. MARCHAL, *La vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, Paris, P.U.P.S., 2003, p. 483-522. Comme le relève Paolo Tortonese, suivant les réflexions de Stephan Hartung, qui a été le premier à en traiter, la fameuse triade platonicienne de Victor Cousin est en réalité développée par le philosophe suivant des théories distinctes dans son essai, où il les sépare exactement comme le fait Charles Baudelaire dans son article sur Théophile Gautier. Voir S. HARTUNG, « Victor Cousin Ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire », *Zeitschrift für Französische Sprache un Literatur*, 1997, p. 173-213.

33. La formule proclamée par Victor Cousin de « l'infini dans le fini » trouve son origine dans la philosophie allemande, en particulier dans les *Écrits philosophiques* de Friedrich Schelling, où ce dernier déclare : « Le beau est la manifestation du divin dans le terrestre, de l'infini dans le fini », F. SCHELLING, *Écrits philosophiques et morceaux propres à donner une idée générale de son système*, Paris, Joubert et Ladrangé, 1847, p. 381. De plus, dans son *Système de l'idéalisme transcendantal*, il proclame que « l'Infini présenté comme fini, est la beauté ». Voir F. SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal*, Paris, Ladrangé, 1842, p. 358. Même si l'on n'a pas encore démontré un contact direct de Charles Baudelaire avec les réflexions du philosophe allemand, il est indéniable qu'il a pu dialoguer avec celui-ci à travers d'autres intermédiaires : dans un article paru le 10 août 1845 dans *L'Artiste*, Arsène Houssaye a retenu que « Kant a écrit en maître sur le sentiment du beau et du sublime. Il a reconnu que le caractère du beau était l'apparition immédiate de l'infini dans le fini. Schiller a interprété en poète la philosophie de Kant ». Cf. *Notes au Salon de 1859, O.C., II*, p. 1397. Finalement, il ne faudrait en aucun cas négliger l'influence de Félicité Robert de Lamennais, dont la distinction entre les deux éléments de la beauté apparaît dans le *Salon de 1846 (O.C., II, p. 493)* et dans *Le Peintre de la vie moderne (O.C., II, p. 685)* ; dans son *Esquisse d'une philosophie* d 1840, il écrit que « le Beau impliquant deux choses, le Vrai et la forme qui le manifeste, l'Art implique également deux choses, le modèle idéal et la forme extérieure dans laquelle il s'incarne, l'infini et le fini », F. R. LAMENNAIS, *Esquisse d'une philosophie*, Paris, Paguerre, 1840, t. III, p. 473.

34. V. COUSIN, *Du Vrai, du Beau, du Bien, Op. cit.*, p. 200.

Qu'il s'agisse des réflexions philosophiques de Victor Cousin ou des jugements esthétiques de Charles Baudelaire, cet Infini ne peut être appréhendé que par le fini : soit le fini de l'outil linguistique, soit celui des possibilités cognitives de l'individu dans son être imparfait.

Dans la poésie baudelairienne, l'Infini se répand à travers des représentations hyperboliques de l'absolu contenu dans des "contenants finis" : les mers (« l'infini diminutif »), les serments, les parfums ou les baisers (« ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis ! » *Le Balcon*), les rêves (« le rêve infini » *Remords posthume*), qui, même s'ils appartiennent à la dimension de l'ici-bas, portent en eux une telle tension vers l'Idéal, qui permet de ressentir l'illusion d'« allonger les heures par l'infini des sensations »³⁵. Perçues par l'imagination poétique, les sensations provenant du contact direct avec des objets du réel sont capturées dans l'écriture poétique et laissent entrevoir par-là une brisure d'infini : dans ce sens, l'idéal artistique, tel que Charles Baudelaire l'exalte à propos de la peinture d'Eugène Delacroix dans le *Salon de 1859* et dans la notice nécrologique de 1863, est la possibilité de donner une forme visible à ce qui sort des confins cognitifs. L'artiste est, en effet, dans la description qu'en offre notre poète, « le peintre de l'invisible », celui qui a essayé de renfermer l'Infini dans son art. En observant ses représentations, l'esprit du spectateur

35. *Un Hémisphère dans une chevelure, Le Spleen de Paris, O.C., II*, p. 696.

[...] s'enfonce avec une lente et gourmande volupté, comme dans le ciel, dans l'horizon, dans des yeux pleins de pensée, dans une tendance féconde et grosse de rêverie. [...] C'est l'Infini dans le fini. C'est le rêve!³⁶

Comment Charles Baudelaire poursuit-il ce rêve d'Infini dans l'œuvre poétique ? L'artiste recherche ce qui, dans le réel, ouvre à de « vastes perspectives pleines de clartés nouvelles »³⁷, ce qui suggère, comme un tableau, le « goût de l'Infini » et le restitue dans l'espace du poème : il y développe un imaginaire figuratif de l'espace à partir de sa définition de « milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables » (*TLF*), dont il cherche à enquêter la pluridimensionnalité, hors de tout confinement, au moyen de l'imagination. Il s'agit de la tâche propre à l'artiste, dont seule la reine des facultés possède le caractère de toute-puissance :

Celui qui n'est pas capable de tout peindre [...], *depuis le visible jusqu'à l'invisible, depuis le Ciel jusqu'à l'enfer*, celui-là n'est pas vraiment poète dans l'*immense étendue du mot*.³⁸

« Depuis le visible jusqu'à l'invisible, depuis le Ciel jusqu'à l'enfer », c'est ainsi que Charles Baudelaire fait allusion à la plus vaste étendue spatiale,

36. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 636.

37. *Le Goût de l'Infini, Le Poème du Haschisch, O.C., I*, p. 401.

38. *Victor Hugo, O.C., II*, p. 135. Nous soulignons.

physique et métaphysique, que l'homme puisse imaginer : l'Infini. Suivant la définition offerte par *Le Trésor de langue française*, "infini" est proprement ce qui ne possède pas de limites dans l'ordre spatial, ce qui n'a pas de fin temporelle et, finalement, ce dont les éléments existent en nombre illimité : sur la base des trois significations de l'adjectif, nous verrons comment les représentations de l'espace dans le recueil des *Fleurs du Mal* auront pour visée de suggérer « l'Infini dans le fini ». Tout d'abord, "infini" est tout ce qui s'étend, en termes spatiaux, jusqu'à des confins que l'on ignore : il s'agit donc de tout ce qui est "infiniment grand". La quête du grand, du spacieux et du profond apparaît comme l'un des traits caractéristiques de l'imagination poétique baudelairienne s'efforçant de donner une forme à l'Infini. Tout ce que l'univers, l'espace infini, recèle de grand exerce un inestimable pouvoir de fascination sur la créativité poétique :

Dans la nature dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les *grandes* choses à toutes les autres, les *grands* animaux, les *grands* paysages, les *grands* navires, les *grands* hommes, les *grandes* femmes, les *grandes* églises, et, transformant comme tant d'autres, mes goûts en principes, je crois que *la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la beauté.*³⁹

39. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 646. Nous soulignons. La constellation lexicale des *Fleurs du Mal* témoigne de cette prédilection toute baudelairienne pour la grandeur : on y retrouve 85 occurrences de "grand" ("grandeur", "grandir", "agrandir"), 22 d'"immense", 10 d'"énorme" et 2 de "gigantesque", tandis que l'adjectif "petit" ne se retrouve que 5 fois dans *Les petites Vieilles*.

On devrait retenir que cet « amour incorrigible du *grand* »⁴⁰, typiquement baudelairien, représente la stratégie principale des images périphrastiques que l'artiste choisit pour s'approcher de l'Infini dans ses poèmes, développant les images d'une géographie sans limites (élévation, largeur, longueur, hauteur, profondeur, superposant toujours la verticalité à l'horizontalité)⁴¹. La raison de l'exploitation d'un tel imaginaire nous est offerte par le célèbre sonnet des *Correspondances*, dans lequel le poète affirme que les choses infinies sont imaginées comme ayant une extension spatiale de l'ordre de l'infini⁴² ; il fait de même dans le *Poème du haschisch*, où il déclare que l'expansion infinie contient la preuve du goût de l'Infini⁴³, spécifiquement dans la section baptisée de ce titre, *Le Goût de l'Infini*. Cet Infini agrandi par l'imagination poétique se réfère à la totalité et à l'illimité, qu'ils soient du domaine du divin ou de l'humain : l'Infini est l'au-delà mystique, l'absolu spirituel (qu'il soit de source divine ou démoniaque) auquel l'indi-

40. *Ibid.*

41. Pour l'approfondissement de cet imaginaire géographique, nous renvoyons à M. NØJGAARD, *Élévation et expansion : les deux dimensions de Baudelaire*, *Op. cit.* Gérard Antoine a aussi souligné la fréquence d'expressions évoquant un "remplissement" du vide de l'espace infini dans les *Fleurs du Mal* : on y retrouve, en effet, 60 occurrences de la structure adjectivale "plein de" et 17 de ses équivalents "comblé de", "gonflé de", "gros de", aussi bien que les verbes "regorger de" et "se remplir de", qui témoignent de la tentative poétique d'offrir un certain contenu de plénitude à l'extension inépuisable de l'espace, vide en tant qu'inconnu. Voir G. ANTOINE, « Expansion sémantique et sonore dans *Les Fleurs du Mal* », in G. ANTOINE (éd.), *Études baudelairiennes*, VIII, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, p. 17.

42. « [...] Ayant l'expansion des choses infinies », *Correspondances*, *O.C.*, I, p. 11, v. 12.

43. *Le Poème du haschisch*, *O.C.*, I, p. 402.

vidu aspire à cause de son désir d'Idéal, mais aussi l'indéfini, le vague que recèle le réel pour suggérer à l'homme la volonté de le dépasser. Le « malade d'Infini », tel que Barbey d'Aurevilly décrit Charles Baudelaire en le défendant lors du procès des *Fleurs du Mal*, recherche, avec une « soif insatiable tout ce qui est au-delà », de l'autre côté de l'évidence : « insatiablement avide de l'obscur et de l'incertain »⁴⁴, il cherche à découvrir l'Infini et l'indéfini, qui affectent tous deux, à plusieurs reprises, la sphère de la mysticité. Il peut s'agir de « l'immensité profonde [...] par-delà les éthers/ Par delà les confins des sphères étoilées »⁴⁵, ou bien du mystère obscur du gouffre, dont la crainte poignante se répand dans tout le recueil :

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève, Le silence, l'espace affreux et captivant [...]. Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres.⁴⁶

Cependant, comme nous le lisons dans l'article justificatif,

[...] l'auteur des *Fleurs du Mal* va dans la sensation jusqu'à l'extrême limite, jusqu'à cette mystérieuse porte de l'Infini à laquelle il se heurte, mais qu'il ne sait pas ouvrir, et de rage *il se replie sur la langue et passe ses fureurs sur elle.*⁴⁷

44. *Horreur sympathique*, O.C., I, p. 77, v. 5-6.

45. *Élévation*, O.C., I, p. 10, v. 3-4, 7.

46. *Le Gouffre*, O.C., I, p. 143, v. 5-6, 11.

47. *Le Procès, Articles justificatifs*, O.C., I, p. 1194. Nous soulignons.

Si l'Infini est la volonté suprême de l'individu humain et si cet Infini demeure inconnaissable dans l'expérience de finitude où il se trouve renfermé, il en résulte que la tâche la plus ambitieuse du poète sera de livrer une lutte sans merci à l'outil linguistique, à la recherche de tous ces instruments qui pourraient, du moins, en suggérer une vision, en évoquer la grandeur. L'univers poétique baudelairien apparaît ainsi

[...] conçu sous le signe du grand étiré en tous sens jusqu'à l'infini. Inventorier ces sens et sonder cet Infini où ils se transcendent et se fondent, c'est recomposer la suprême essence des *Fleurs du Mal*.⁴⁸

Il s'ensuit que les deux visages de la grandeur infinie, celle de l'Infini comme l'Absolu mystique et celle de l'Infini comme l'Inconnu indéfini, stimulent pareillement la faculté imaginative de l'artiste : l'absence de la limite, la sortie du champ de la vision exaltent le processus ardent de recherche de création d'images aptes à les exprimer. En inspirant en premier lieu l'imagination poétique, l'Infini se trouve au cœur de l'imaginaire baudelairien, non pas seulement comme l'un des noyaux thématiques les plus diffusés et insistants, mais surtout, parce qu'il se situe au cœur de la création poétique et du rapport entre la poésie et son essence : ce qu'elle veut et ce qu'elle peut traduire en forme d'art. Charles Baudelaire, lui-même,

48. G. ANTOINE, « Expansion sémantique et sonore dans *Les Fleurs du Mal* », in G. ANTOINE (éd.), *Études baudelairiennes*, VIII, *Op. cit.*, p. 15.

déclare que le goût de l'Infini, la passion pour la grandeur, le symbole de la brisure des limites, sont entrelacés d'une façon nécessaire aux potentialités de la reine des facultés de l'artiste, l'imagination :

L'idée principale qui a gouverné mon travail, depuis le commencement, à savoir que les talents les plus ingénieux et les plus patients ne sauraient suppléer *le goût du grand et la sainte fureur de l'imagination*.⁴⁹

Activant la ferveur poétique en tant que possibilité d'exprimer l'Infini dans le fini, les images spatiales de la grandeur se développent dans les poèmes, grâce à un mouvement dynamique et croissant : elles n'offrent jamais la sensation d'une extension immuable et stable, mais elles s'agrandissent continuellement, laissant envisager un mouvement de découverte toujours possible, précisément à travers le langage. Elles se développent sous nos yeux de spectateurs, comme prises par le processus de métamorphose de la matière, qui n'est rien d'autre que la force de l'imagination artistique agissant sur la stabilité apparente du réel, tel que Charles Baudelaire le décrit dans *La Charogne*. Comme l'a relevé Gérard Antoine, suivant Jean Starobinski, ce n'est pas seulement ce que le poète observe qui est grand, mais c'est plutôt ce que "l'affamé de Paradis" observe qui s'agran-

49. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 680. Nous soulignons.

dit et s'étend au-delà des confins physiques, grâce à l'imagination⁵⁰. Cela paraît évident, par exemple, dans le poème *XXV*, où la quantité d'Infini contenue dans la beauté féminine semble se soumettre à un accroissement continu, un agrandissement naturel, à la fois physique et moral, et un agrandissement poétique, dans l'incantation verbale, qui aboutit à l'image de l'aimée toute-puissante, au point de contenir « l'univers entier dans [sa] ruelle »⁵¹. Cet agrandissement apparaît aussi à travers le processus de croissance de l'arbre du Désir décrit dans le poème du *Voyage*, qui offre l'image de l'expansion de la volonté humaine dans la recherche de l'Infini⁵².

À l'expansion de l'imagination vers l'Infini, obtenue à travers l'instrument lexical, Charles Baudelaire ajoute une "dilatation" spécifiquement sémantique et sonore, qui apparaît évidente, par exemple, dans les premières strophes du poème *Élévation* : le poète demande à l'architecture des vers de "dilater" jusqu'aux seuils spatiaux de l'expérience la quête du grand et du profond, nous faisant nous élever, à travers une juxtaposition croissante de

50. Le critique en traite en termes d'« imagination expansive ». Voir G. ANTOINE, « Expansion sémantique et sonore dans *Les Fleurs du Mal* », in G. ANTOINE (éd.), *Études baudelairiennes, VIII, Op. cit.*, p. 13. Cf. J. STAROBINSKI, « Les Rimes du Vide. Une lecture de Baudelaire », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11, 1975, p. 133-143.

51. « *La grandeur de ce mal où tu te crois savante/ Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante/ Quand la nature, grande en ses desseins cachés/ De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés/ [...] Ô fangeuse grandeur! [...]* », *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, O.C., I*, p. 28, v. 13-18.

52. « Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais/ Cependant que *grossit* et durcit ton écorce/ Tes branches veulent voir le soleil de plus près!/ *Grandiras-tu toujours*, grand arbre plus vivace/ Que le cyprès? », *Le Voyage, O.C., I*, p. 131, v. 70-74.

périphrases, des « étangs » jusqu'aux « sphères étoilées de l'éther ». C'est notamment par la reprise des mots singulièrement, ou des structures syntaxiques, que Charles Baudelaire crée l'élévation vers l'Infini et la distance "énorme" qui le sépare de la contingence aux niveaux lexical, sémantique et sonore : la reformulation périphrastique assure la manipulation de ces trois couches du signe linguistique. Comme nous le relevons à propos du poème *Élévation*, il arrive très souvent que la dilatation spatiale s'accompagne d'un processus d'extension de la dimension temporelle, brisant ainsi les limites spatio-temporelles où s'inscrit la vie réelle, offrant la sensation de l'expérience ressentie dans une dimension de l'au-delà.

Nous sommes ainsi conduite vers la deuxième signification de l'adjectif "infini", c'est-à-dire ce qui est sans fin, qui est éternel et interminable : l'âme poétique ouvre « *largement* ses ailes de corbeau » devant « cette *grande plaine* », découvrant « l'aspect *permanent* des [...] pâles ténèbres »⁵³, donc de l'Infini/indéfini : c'est-à-dire que, par l'infini de l'espace, le poète trouve la confirmation de l'infini du temps, les deux étant retenus comme les représentations dans l'œuvre d'art. C'est surtout dans le poème du *Poison* que nous voyons apparaître l'interpénétration parfaite des dimensions spatio-temporelles, dans la tentative d'offrir l'image de la sensation d'Infini. Dans

53. *Brumes et pluies*, O.C., I, p. 101, v. 5-12. Nous soulignons.

la seconde strophe du texte, les vers « projettent l'illimité »⁵⁴, se dilatent du "grand", au "vaste", au "profond" jusqu'à l' "infini" de l'espace sans limites et du temps sans fin :

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au delà de sa capacité.⁵⁵

Dans *Le Poison*, l'imagination, qui « dure une éternité » et fait prendre aux objets extérieurs « des apparences monstrueuses »⁵⁶, développe un pro-

54. Dans la première version du huitième vers du *Poison*, parue dans la *Revue française* le 20 avril 1857, Charles Baudelaire avait choisi l'expression « projette l'illimité » ; la version définitive, « allonge l'illimité », explicite la dimension spécifiquement spatiale de l'imaginaire de l'Infini. Cf. *O.C.*, I, p. 924.

55. *Le Poison*, *O.C.*, I, p. 49, v. 7-10. Les poètes Paul Claudel et Paul Valéry ont critiqué sévèrement ces vers à cause de leur caractère "indéfini" : le premier regrette certaines strophes où « un splendide départ est hélas ! suivi d'une médiocre résorption » (*Positions et propositions*, I, Paris, Gallimard, 1928, p. 38), tandis que le second se plaint de « certains vers très relâchés » qui se rencontrent dans les *Fleurs du Mal* « d'incontestable faiblesse » (*Variété*, in *Œuvres complètes I, Op. cit.*, p. 610). La critique des deux poètes est dirigée contre l'aspect ineffable du contenu sémantique de certaines descriptions de l'Infini baudelairien. Cependant, comme le fait d'ailleurs Jean Starobinski dans ses *Rimes du vide*, on devrait retenir que dans le caractère ineffable des vocables employés, dans les détournements de la structure périphrastique et métaphorique, résident les seules stratégies poétiques possibles pour donner l'image d'un illimité inconnu : le but expressif est de susciter l'image de l'infini par la poétique de la suggestion et l'esthétique de l'indéfini. Comme l'avoue l'artiste dans son *Confiteor*, « il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité », *Le Confiteor de l'artiste, Le Spleen de Paris*, *O.C.*, I, p. 278. Nous soulignons.

56. *Du Vin et du haschisch*, *O.C.*, I, p. 392-393. « Je crois », écrit Charles Baudelaire, « avoir suffisamment parlé de l'accroissement monstrueux du temps et de l'espace, deux idées toujours connexes », *Le Poème du haschisch*, *O.C.*, I, p. 432. En effet, les exemples de connexions spatio-temporelles pour donner une image de l'Infini sont multiples, étant donné que, pour le poète, l'ouverture de l'espace que l'Inconnu suggère coïncide toujours avec une libération du temps : « On dirait qu'on vit plusieurs vies d'hommes en l'espace d'une heure », *Le Poème du haschisch*, *O.C.*, I, p. 419-420 ; « Il y a des moments de

cessus de dilatation spatio-temporelle : il se réalise par l'expansion de la sensibilité réceptive activée par l'opium. Comme nous le lisons dans le *Poème du hachisch*, le goût de l'Infini est une ambition si prégnante de l'âme et « l'esprit humain regorge si fort de passions » que, souvent, la recherche « se trompe de route »⁵⁷ et l'affamé de paradis, poétiques et artificiels, recherche l'évasion des stupéfiants pour parvenir à l'agrandissement de la vision, de l'organe de la vue (« Par la faculté de grossissement que possède l'œil spirituel [...] ces yeux agrandis [...] vos yeux s'agrandissent »⁵⁸) et des objets du réel observés (« L'azur du ciel immensément agrandi »⁵⁹) :

Le haschisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique ; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur. Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage, ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants, - *profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps*, [...] tout enfin, l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors.⁶⁰

l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds et le sentiment de l'existence immensément augmenté », *Fusées, O.C., I*, p. 658.

57. *Le Poème du haschisch, O.C., I*, p. 402.

58. *Ibid.*, p. 414.

59. *Du Vin et du haschisch, O.C., I*, p. 393.

60. *Le Poème du hachisch, O.C., I*, p. 430-431. Nous soulignons.

Comme l'écrit Gérard Antoine,

la formule est miraculeusement explicite, car elle nous livre la clé d'un système imaginaire sciemment construit autour des coordonnées spatio-temporelles où s'inscrit toute vie.⁶¹

Le réseau lexical de l'agrandissement de l'espace et du temps passe par le sémantisme des adjectifs "immense", "profond", "solennel" qui, s'appliquant simultanément aux deux catégories cognitives, les rattachent à un Infini de nature mystique. La grandeur de l'espace et l'éternité du temps sont solennelles dans la mesure où elles traduisent « la soif insatiable de tout ce qui est au-delà, [c'est-à-dire] la preuve la plus évidente de notre immortalité » : si quelquefois le désir d'Infini change de route, se dirigeant vers de fausses voies d'accès, l'artiste revient tout de suite sur le chemin de son Idéal véritable, conscient que

[...] c'est par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.⁶²

« Par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique » : cet extrait de l'essai sur *Théophile Gautier* nous introduit à la troisième

61. G. ANTOINE, « Expansion sémantique et sonore dans *Les Fleurs du Mal* », in G. ANTOINE (éd.), *Études baudelairiennes*, VIII, *Op. cit.*, p. 13.

62. *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 114.

et dernière signification de l'adjectif que Charles Baudelaire exploite dans ses représentations de l'espace de l'Infini : "infini" est ce « dont le nombre d'éléments est plus grand que tout nombre choisi », ce « dont les éléments existent en nombre illimité », suivant la définition fournie par le *Trésor de la Langue française* ; nous pouvons ainsi envisager la dialectique entre le nombre et l'innombrable que Antoine Compagnon a développée dans sa réflexion sur « les deux infinis de Baudelaire »⁶³. La sensibilité fine et aigüe stimulée par l'ivresse⁶⁴ est pareille à celle que la musique, dans une révélation plus sublime que celle des paradis artificiels, exalte dans l'imagination artistique : comme nous le lisons dans les *Fusées*, « la musique creuse le ciel »⁶⁵, c'est-à-dire qu'elle ouvre à un Infini toujours exprimé par des images spatiales. Encore plus spécifiquement, dans l'étude sur *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Charles Baudelaire se livre à un « véritable cantique de l'expansion infinie »⁶⁶, comme le définit Gérard Antoine :

[Dans les trois traductions] nous trouvons la sensation de la béatitude spirituelle et physique [...] de la contemplation de quelque chose *infiniment grand et infiniment beau* ; [...] et enfin *la sensation de l'es-*

63. A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, *Op. cit.*, p. 77-100.

64. « Les objets extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. Puis ils se déforment, se transforment, et enfin ils entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux. Les équivoques les plus singulières, les transpositions d'idées les plus inexplicables ont lieu. Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. Les notes musicales sont des nombres [...] », *Du vin et du haschisch*, *O.C.*, I, p. 392.

65. *Fusées*, *O.C.*, I, p. 653.

66. G. ANTOINE, « Expansion sémantique et sonore dans *Les Fleurs du Mal* », in G. ANTOINE (éd.), *Études baudelairiennes*, VIII, *Op. cit.*, p. 23.

*pace étendu jusqu'aux dernières limites concevables. Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels. [...] Il possède l'art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel.*⁶⁷

Encore plus spécifiquement, il apparaît que cette affinité entre l'art musical et la dimension infinie est, très souvent, éclairée à travers l'idée du nombre, comme c'est le cas, par exemple, dans *Mon Cœur mis à nu* :

La musique donne l'idée de l'espace. Tous les arts, plus ou moins ; puisqu'ils sont *nombre* et que *le nombre est une traduction de l'espace*.⁶⁸

La musique est ainsi décrite comme cette dimension de l'espace nombrable (c'est-à-dire une expérience éprouvée dans la géographie et dans la chronologie de la contingence), ouvrant à l'idéalité « par la multitude innombrable et par l'intensité des sensations et des idées »⁶⁹ qu'elle suggère : c'est « une étrange musique » qui s'exhale du corps d' *Une Charogne* brûlée par le soleil de l'imagination poétique, c'est une décomposition des corps qui devient « une symphonie en sourdine », c'est une poésie qui naît de ce monde « des nombres et des êtres » qui s'élève vers l'innombrable, « vers la forme

67. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, O.C., I*, p. 785.

68. *Mon Cœur mis à nu, O.C., I*, p. 752. Nous soulignons.

69. *Du Vin et du Haschisch, O.C., I*, p. 393.

et l'essence divine »⁷⁰. Cependant, ce n'est pas seulement par l'art musical, mais aussi « par et à travers la poésie » qu'on peut assister au moment où le nombre vire à l'innombrable : il est typique de ces images poétiques de la ville ou de la mer qui deviennent "énormes" dans les poèmes des *Fleurs du Mal* (« le rire énorme de la mer » dans *Obsession* ou « l'énorme Paris » dans *Vin des chiffonniers*). À travers le « croisement de leurs innombrables rapports », le poète voit naître « l'idéal obsédant » et « le rêve d'une prose poétique »⁷¹ capable de « tout peindre [...] depuis le ciel jusqu'à l'enfer ». L'éternel, comme la mer et la ville, incarnent « le nombre, et tout ce qui est nombre verse dans l'innombrable »⁷² dans l'œuvre poétique : il s'agit de l'esthétique de « l'Infini dans le fini. C'est le rêve ». Elle apparaît comme la seule tentative de s'approcher de l'Infini que l'homme-poète puisse imaginer, s'il est vrai que pour l'écrivain, comme il l'avoue dans son *Confiteor de l'artiste*, « il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini »⁷³.

70. La dialectique entre le nombre et l'innombrable pour donner l'image du pouvoir créatif sur la nature se répand dans tout le poème : « Le soleil rayonnait sur cette pourriture/ Comme afin de la cuire à point/ Et de rendre au centuple à la grande Nature/ Tout ce qu'ensemble elle avait joint », « On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague/Vivait en se multipliant. » *Une Charogne*, *O.C.*, I, p. 31-32, v. 11-12, 24-25, 29-32, 48.

71. « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant », *Dédicace à Arsène Houssaye*, *Le Spleen de Paris*, *O.C.*, I, p. 276.

72. A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, *Op. cit.*, p. 125.

73. *Le Confiteor de l'artiste*, *Le Spleen de Paris*, *O.C.*, I, p. 278.

La voie pour y accéder consiste dans la révélation de cet Infini dans la permanence de l'œuvre d'art, car tous les autres vols d'Icare se termineraient malheureusement par des chutes :

Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.
[...]
En vain j'ai voulu de l'espace,
Trouver la fin et le milieu⁷⁴.

6.2 Définir l'espace dans les *Fleurs du Mal*

En scrutant les représentations de la poétique de « l'Infini dans le fini » que Charles Baudelaire emprunte à Eugène Delacroix, nous avons cherché à envisager comment les différentes figures de l'imaginaire spatial des *Fleurs du Mal* partagent la même volonté de témoigner de la recherche cognitive de l'Absolu, l'ambition ultime de l'art de tout poète. L'approfondissement du fondement et de la légitimité de cet imaginaire pourrait ainsi conduire à une découverte plus profonde de cet autre côté de l'existence que Charles Baudelaire appelle indéfiniment l'Infini : une fois admis que la chose en soi est inconnaissable, comme d'ailleurs l'attitude de la science et de la philosophie de l'époque en témoigne, le poète s'adonne à la compréhension de

74. *Les Plaintes d'un Icare*, O.C., I, p. 143, v. 3-4, 9-10.

ces perceptions qui permettent au moins d'en fournir des images. Si l'élaboration de ces représentations trouve son origine dans la sensation, nous comprenons pourquoi toutes les dichotomies caractérisant l'espace, d'après la tradition aristotélicienne (opposant le physique, le métaphysique et le transcendantal) sont bouleversées, n'ayant aucune confirmation dans l'expérience subjective : pour cette raison, , dans le recueil baudelairien, les qualités de la dimension spatiale sont définies à travers une sensibilité poétique qui « ne voit qu'Infini par toutes les fenêtres », et qui retrouve la profondeur de cet Infini « en haut, en bas, partout ». En avouant que « tout est abîme »⁷⁵, on admet que la traduction de cette expérience en poésie pourrait briser la certitude des repères géométriques, géographiques et linguistiques, laissant le haut tomber en bas, le chaud réchauffer les sphères célestes et la glace immobiliser l'enfer, les volumes et les plans disparaissant au profit d'un contenant hors limites. Dans la poésie baudelairienne, la catégorie de l'espace devient, ainsi, la marque expressive de ces phénomènes qui n'occupent pas davantage de lieu, qui n'ont de durée chronologique, sortant des confins où s'inscrit tout l'ordre d'une vie physique ; on ne s'étonne pas de découvrir que le langage apte à traduire cette "géographie" de l'Infini peut se diriger vers l'art de la suggestion, vers le vague d'une approche

75. *Le Gouffre*, O.C., I, p. 142, v. 2, 5, 11.

périphrastique qui, on le sait désormais, « n'exclut pas l'intensité »⁷⁶.

L'une des principales stratégies poétiques choisies par le poète pour contribuer au développement de l'esthétique de « l'Infini dans le fini » consiste, en effet, dans le ré-établissement du rapport entre le contenant et le contenu, l'extériorité et l'intériorité qui caractérise les lieux principaux de la métaphysique baudelairienne. Pour en offrir une perspective, nous voudrions citer deux extraits tirés des poèmes *La Chevelure* et *Le Poison*, dans lesquels nous percevons clairement comment, dans la poétique des *Fleurs du Mal*, un contenant physique (ici le corps féminin) pourrait être comblé par un contenu inattendu, qui dilate ses confins jusqu'à la perte de l'étendue rationnellement admise. Au moyen des images offertes par le poète, le plus souvent soutenues par les isotopies des perceptions sensorielles olfactives (le parfum) et visuelles (le regard), nous assistons à la concrétisation matérielle de l'expérience perceptive de l'artiste, qui transforme l'espace réel et la dimension psychique en matière incommensurable, en images de l'Infini :

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! *nage* sur ton parfum.⁷⁷

76. *Le Confiteur de l'artiste, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 278.

77. *La Chevelure, O.C., I*, p. 26, v. 6-10. Nous soulignons.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble, et se voit à l'envers.
[...]
Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
Et charriant le *vertige*,
La roule défaillante aux *rives de la mort*!⁷⁸

La dilatation des catégories spatiales et temporelles apparaît liée, chez Charles Baudelaire, à l'exploitation du pouvoir évocateur du langage, de ses possibilités de recréer, dans l'écriture, l'expérience sensorielle. Comme il écrit dans l'essai sur l'*Art philosophique*, l'art pur, suivant la conception moderne, c'est

[...] une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.⁷⁹

Dans les vers cités des poèmes *La Chevelure* et *Le Poison*, nous observons comment, au moyen de figures de rhétorique, Charles Baudelaire

78. *Le Poison*, O.C., I, p. 49, v. 11-13, 16-20. Nous soulignons.

79. *L'art philosophique*, O.C., II, p. 598. Marcel Ruff a rapproché cette déclaration d'esthétique baudelairienne de formules de Friedrich Schelling à propos de la connaissance et du Moi, contenues dans l'introduction *au Système de l'idéalisme transcendantal*, traduit par Paul Grimblot en 1842. Voir C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, M. Ruff (éd.), Paris, Seuil, 1968, t. II, p. 10-11.

cherche à donner une forme concrète aux phénomènes psychiques qui, n'occupant pas un espace mesurable, arrivent cependant à conquérir une étendue dans la matière poétique, en se faisant les contenants de l'expérience de l'Infini : ils deviennent des continents exotiques, lointains et fascinants comme l'Asie et l'Afrique, ou bien des lacs, miroirs d'une âme qui découvre son existence. Si, quelquefois, les images suscitées par l'expérience sensorielle apparaissent comme déjà exploitées dans la tradition figurative, Charles Baudelaire, maître d'une "écriture sensible", ressent l'exigence de les distinguer au moyen d'ajouts tout à fait innovateurs : dans l'extrait tiré de *La Chevelure*, l'association traditionnelle entre forêt et chevelure est renouvelée, et surtout amplifiée en termes spatio-temporels, en tant que contenants de deux pays et, encore plus, d'un monde défunt, c'est-à-dire perdu dans un temps dont l'action est incontrôlable. Les deux continents, l'Asie et l'Afrique, s'y caractérisent par le fait d'être, l'une, "langoureuse" et l'autre "brûlante", adjectifs agissants dans le processus d'alchimie produit par le verbe poétique : l'espace géographique se confond ainsi avec l'espace corporel grâce à un échange des attributs qui se condensent dans l'épithète "aromatique", valable pour les deux termes de la fusion, la forêt et la chevelure. L'espace du voyage se dédouble et l'écrivain complète la fusion en insistant sur l'isotopie de la navigation (qui, comme nous le lisons par exemple dans *Le Voyage* ou dans le deuxième quatrain d'*Élévation*, coïncide très souvent

avec l'expérience métaphysique) et celle de la jouissance artistique, dans ce cas spécifique musicale, elle-même voie vers l'Idéal. En revanche, dans l'extrait tiré du *Poison*, les yeux de la femme aimée, le contenant, versent un poison, le contenu, qui dilate l'étendue de l'âme du poète. Si le rapprochement entre les yeux féminins et le poison paraît attendu, car il prend sa source dans le pétrarquisme et encore plus loin dans la théorie du rayon optique des Anciens, il est justifié et renouvelé au moyen de la périphrase qui suit, « les rives de la mort », employée pour nommer le fleuve Léthé, l'un des cinq fleuves des Enfers, "le fleuve de l'Oubli". Les figures de la rhétorique baudelairienne trouvent, généralement, leur validité dans la réalité, ce qui les préserve de tomber dans le défaut de l'abstraction : dans le cas du *Poison*, la relation, à première vue incohérente, entre contenant et contenu, se justifie au moyen de l'établissement d'une relation de contiguïté métonymique fondée sur la couleur verte : les yeux de la femme aimée, qui possèdent cette qualité chromatique, versent un poison infernal, comparable aux eaux du fleuve Léthé⁸⁰, appartenant à cette dimension autre qui exige d'être exprimée au moyen d'une périphrase. Les yeux du poète, qui s'égareront dans ceux de la femme aimée, se retrouvant noyés dans l'inconnu de la dimension infernale, apparaissent comme une fenêtre ouverte à travers laquelle chaque

80. « Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété/ Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé », *Spleen LXXVII*, *O.C.*, I, p. 74, v. 17-18.

individu peut regarder et connaître la dimension de l'au-delà. La relation entre le fini et l'Infini, représentée dans l'espace de l'âme, dans le plus profond de l'intimité, apparaît aussi dans le vers conclusif du poème *Harmonie du soir*, à travers lequel le souvenir, un "phénomène mystique"⁸¹ de la psyché humaine, se métamorphose dans une lumière, la matérialité des rayons actuellement visibles, jusqu'à se concrétiser dans l'espace d'un objet réel de l'ordre du sacré :

Ton souvenir en moi luit comme un ostensor. ⁸²

Le rapport entre le contenant (un objet de la spatialité physique, l'ostensor) et le contenu (un "objet" de la spatialité psychique) se caractérise, comme souvent dans les représentations spatiales baudelairiennes, par une incongruité apparente dans le rapprochement linguistique des éléments. Si l'on considère la définition traditionnelle de la comparaison depuis Pierre Fontanier⁸³, le rapport entre comparé et comparant devrait se fonder sur

81. Le souvenir est pour Charles Baudelaire un phénomène mystique parce qu'il est intimement lié à la Beauté : « J'ai déjà remarqué que le souvenir était le grand criterium de l'art ; l'art est une mnémotechnie du beau » (*Salon de 1846, O.C., I*, p. 455). C'est particulièrement évident à propos des représentations de l'espace physique offertes par les *Fleurs du Mal* : le fugitif des images du monde est obligé de passer par le souvenir pour trouver la forme d'un éternel, l'objectif et le résultat de la forme d'art. Tirant « l'éternel du transitoire [...] les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. [...] Tous les matériaux, dont la mémoire s'est encombrée, se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat [...] d'une perception aiguë, magique », *Le Peintre de la vie moderne, O.C., II*, p. 694.

82. *Harmonie du soir, O.C., I*, p. 47, v. 16.

83. Cf. P. FONTANIER, *Les Figures du discours, Op. cit.*, p. 377.

une moindre connaissance du premier terme et un savoir plus approfondi concernant le second. Cela signifie que la connaissance du comparant permettrait de mieux définir le comparé, en explicitant une ou plusieurs de ses qualités : il s'ensuit ici que le comparant devrait posséder un *surplus* sémantique par rapport au comparé. Dans *Harmonie du soir*, le comparant est l'ostensoir, c'est-à-dire un objet matériel et physique, occupant un espace mesurable, mais à valeur métaphysique, en tant qu'objet liturgique de la religion catholique : il contient l'hostie consacrée, objet matériel transfiguré par la foi des fidèles qui voient en lui la concrétisation du corps du Christ ; en revanche, le comparé, c'est-à-dire le souvenir, est un phénomène psychique de l'esprit humain qui permet de conserver et de restituer le passé et qui n'occupe aucun espace. Si la relation spatiale entre contenant et contenu apparaît ainsi abstraitement réalisée, la comparaison est ultérieurement compliquée par le fait que le comparant ne semble pas expliciter, d'une manière évidente, sa liaison avec le comparé. Cependant, un bon connaisseur du style baudelairien est conscient du fait que, très souvent, la justification de la comparaison peut apparaître pertinente seulement pour le comparant, mais non pour le comparé, ce qui devient une caractéristique récurrente des représentations de l'Infini (l'inconnu) par le fini (le connu). Nous retrouvons cette stratégie expressive comme une leçon bien assimilée chez Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, mais c'est surtout André Bre-

ton qui, dans son *Manifeste du Surréalisme*, témoigne d'en avoir tiré un principe d'esthétique :

C'est du rapprochement [...] des deux termes qu'a jailli une lumière particulière. lumière de l'image à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.⁸⁴

Contrairement à la *conditio sine qua non* de la figure envisagée par César Chesneau Dumarsais⁸⁵ et Pierre Fontanier⁸⁶, les deux termes du rapprochement structurant la figuration baudelairienne ne sont pas toujours déduits l'un de l'autre, mais ils sont approchés par la sensibilité poétique qui en découvre le secret et en révèle le mystère. L'imagination artistique rend compte

84. A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 51. Voir C. ZILBERBERG, *Éléments de grammaire tensive*, Presses Universitaires de Limoges, p. 155. L'image surréaliste, pour André Breton, doit essentiellement « résister » à sa traduction en langage ordinaire, en gardant sa puissance d'évocation du mystère et de l'étrangeté (il parle du « degré d'arbitraire le plus élevé ») : en effet, la fonction de la comparaison (ou de la métaphore) a longtemps consisté dans l'histoire de la poésie à préciser le sens d'un mot ou d'une idée en le rapprochant d'un mot ou d'une idée commune ; à cette fonction pédagogique de l'image, Charles Baudelaire oppose déjà le supplément de sens, la richesse qu'apporte le comparant, tandis que André Breton va plus loin en invitant à faire demeurer obscure, sous-entendue, secrète (énigmatique et quelquefois délibérément indechiffable) la qualité commune qui rapproche comparant et comparé.

85. Suivant César Chesneau Dumarsais, les figures « sont forcées » quand elles sont « prises de loin » et quand « le rapport n'est point assez naturel, ni la comparaison assez sensible », DUMARSAIS, *Des Tropes ou de différents sens*, *Op. cit.*, p. 123-124.

86. En accord avec les principes de Dumarsais, Pierre Fontanier déclare que la figure doit être « vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle, enfin cohérente. [...] Elle sera naturelle, si elle ne porte point sur une ressemblance trop éloignée, sur une ressemblance au-delà de la portée ordinaire de la pensée », P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, *Op. cit.*, p. 103-104.

« de ce qui peut être et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit »⁸⁷, c'est-à-dire les voiles de la réalité dans son évidence apparente : c'est pour cela que Charles Baudelaire, dans la nouveauté de ses images, relie les deux termes de la comparaison contenue dans *Harmonie du soir* par le verbe inattendu "luire", lequel semble appartenir à l'extrême au comparant, mais exclut le comparé. À première vue, il s'agit d'une fracture partielle dans le processus analogique, mais en réalité nous y découvrons une approche périphrastique de l'espace, non mesurable, des souvenirs. En tant qu'objet d'orfèvrerie, l'ostensoir luit en vertu du matériel précieux qui le constitue ; réceptacle de l'hostie, il représente en valeur métaphorique la lumière de l'Esprit-Saint, invoquée par l'officiant pendant la célébration de l'Eucharistie, aussi bien que le miracle de la transsubstantiation du corps du Fils de Dieu. Qu'en est-il donc du rapport avec le comparé ? L'ostensoir reflète sa lumière physique et métaphysique sur le comparé, le contamine métonymiquement en le transformant en lumière⁸⁸. Le miracle de la restitution d'un « passé lumineux »⁸⁹ est précisément décrit, deux vers plus haut : l'espace et le temps intérieurs du souvenir se transforment en lumière, en matière

87. A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, *Op. cit.*, p. 13.

88. Voir à ce propos S. AGOSTI, *Forme del testo. Linguistica, semiologia, psicanalisi*, Milano, Istituto Universitario Cisalpino, 2004, p. 15-45 ; « Strutture della comparazione nelle « *Fleurs du Mal* », in *Cinque Analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 13-42 ; J. COHEN, « La Comparaison poétique : essai de systématique », *Langages*, 3, 1968, p. 43-51.

89. « Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir / Du passé lumineux recueille tout vestige ! », *Harmonie du soir*, *O.C.*, I, p. 47, v. 13-14.

visible même si elle demeure impalpable, capable d'éclairer le « néant vaste et noir ». Au lieu de passer directement par la représentation lexicale, qui se montre dans la plupart des cas irréalisable, la représentation de la dimension mystique, qu'elle soit de l'ordre du psychique ou du métaphysique, se concrétise dans les procédés rhétoriques. Le souvenir assume une étendue dans l'espace de l'esprit (« Ton souvenir *en moi* luit comme un ostensor »)⁹⁰ : Charles Baudelaire antépose le complément circonstanciel et souligne que c'est spécifiquement en lui, dans le lieu mystique de l'âme, que le souvenir prend forme, qu'il devient le "goût de l'Infini".

Que ce soit à travers la fusion du cosmique dans le physique (*La Chevelure*), ou bien du métaphysique dans le corporel (*Le Poison* et *Harmonie du soir*), le langage est exploité pour donner une forme visible à ce qui sort des confins du « spectacle ennuyeux de l'immortel péché ». L'intériorité ne prévaut pas sur l'extériorité, non plus que le physique sur le métaphysique, mais les deux dimensions s'interpénètrent dans l'effort de créer poétiquement un espace infini, abolissant les barrières factices qui séparent le sujet et l'objet de la connaissance. Tous ces lieux qu'on imagine comme appartenant à un domaine situé en dehors de l'expérience se trouvent exprimés, dans les poèmes des *Fleurs du Mal*, à travers les images des lieux qui font partie de l'expérience, non pas en raison d'une volonté figurative tout court, mais

90. *Harmonie du soir*, *O.C.*, I, p. 47, v. 16. Nous soulignons.

en raison et par la justification des analogies constitutives de la structure du réel que le poète découvre et révèle. Nous verrons, dans la suite de nos réflexions, comment ce processus se révèle agissant dans les poèmes du recueil, en scrutant les lieux emblématiques de la ville, de la mer et du gouffre où s'ancre l'être-au-monde, où se révèle le poète face à sa "tâche d'Infini". Le lieu n'est pas l'espace et l'espace n'est pas le lieu⁹¹. Au contraire, ils permettent d'envisager le rapport nécessaire de l'art baudelairien du transitoire à l'éternel, du concret au métaphysique, de l'expérience à la révélation : à l'extension immense et incommensurable (le *spatium*) s'oppose la prise de position par l'individu de sa place (*platea*, l'endroit où l'on est), investie d'une valeur et d'un rôle (*locus*, l'emplacement où se trouve un objet déterminé). Le but s'accomplit *dans* et *à travers* le langage qui, pour Charles Baudelaire, apparaît comme l'opération magique de prise de pouvoir sur le monde, sur l'espace, sur l'Infini. Le poète interroge ainsi le lieu, urbain et marin d'abord, pour se détourner, ensuite, vers l'étendue incommensurable, le gouffre céleste et infernal, passant toujours par une expérience corporelle de l'espace qui implique

[...] à la fois un dynamisme qui [lui] permet de parcourir l'étendue, en en prenant conscience, et une stabilité qui [lui] permet de

91. Nous faisons référence à L. BOUGAULT, « Fondement de la poésie comme lieu », in *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 289-312.

constituer alentour de [lui] des zones successives jusqu'aux limites de l'inconnu.⁹²

6.2.1 La ville ou la périphrase de l'Infini

La place qu'occupent les grandes villes et spécifiquement Paris dans la littérature du XIX^e siècle est notoirement immense et strictement liée à l'avènement de la modernité technologique qui a soulevé de nombreux débats d'ordre politique, économique, éthique et esthétique : il suffit de penser aux œuvres de Victor Hugo, d'Honoré de Balzac, d'Eugène Sue, de Guy de Maupassant, d'Émile Zola, sans oublier celles d'Edmond et Jules de Goncourt, dans lesquelles la ville apparaît comme le lieu d'une interrogation perpétuelle. En littérature, les mutations contextuelles ont favorisé l'épanouissement d'une sensibilité "urbaine", envisageant Paris, en particulier, comme le lieu de la modernité, de la connaissance, de la mondanité et enfin de la découverte du mystère, de quelque nature qu'il soit. Personne n'a contribué, autant que Charles Baudelaire, à offrir et à fixer une certaine image de la ville dans les recueils du *Spleen de Paris* et des *Fleurs du Mal*, surtout grâce à l'édition de 1861, avec l'ajout de la section intitulée *Ta-*

92. P. ZUMTHOR, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 293.

*bleaux parisiens*⁹³. Dans ces œuvres, l'espace urbain se transforme de lieu de décor en protagoniste actif des poèmes, se fondant avec ses habitants et l'écrivain lui-même : il devient le noyau dynamique entre sa poétique et la métaphysique qui la soutient. Comme le montre l'emploi de l'adjectif qualifiant "parisiens", les tableaux en prose "peints" par notre artiste et plusieurs poèmes de la deuxième section des *Fleurs du Mal* (à titre d'exemples, *Le Cygne* et *Les Petites vieilles*) présentent le contexte parisien souvent désigné avec son nom propre : à l'évidence, c'est bien la capitale de la France que Charles Baudelaire se propose de décrire. Cependant, cette précision de nomenclature contraste avec l'image que nous recevons de la cité : celle d'un lieu topographiquement indifférencié, d'une masse d'objets, de personnes, de façons de vivre qui ne saurait se définir, se délimiter, à l'instar des villes énormes à l'aube de la modernité. Afin de rendre plus efficace cette impression, Charles Baudelaire dessine Paris à travers des choix rhétoriques, lexicaux et syntaxiques qui, si on les considère d'un point de vue d'ensemble, apparaissent comme savamment dirigés par une volonté poé-

93. Les *Tableaux parisiens* font allusion aux guides et aux tableaux de Paris, des œuvres à valeur sociologique, très nombreuses à l'époque : nous faisons référence aux œuvres collectives *Paris ou le livre des Cent-et-un* en 1831-35 et *Les Français peints par eux-mêmes* en 1840, aux œuvres de Louis-Sébastien Mercier (*Tableau de Paris*) de 1788, d'Henri Martin (*Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*) en 1834, d'Edmond Texier, (*Tableau de Paris*) en 1852, d'Alexandre Privat d'Anglemon, (*Paris inconnu*) en 1861, de Maxime Du Camp (*Paris*) en 1869-75, de Jules Vallès (*Le Tableau de Paris*) en 1882-83. Pour un approfondissement de la question, nous faisons référence à P. LACOMBE, *Bibliographie parisienne, tableaux de mœurs, 1600-1880* ; L. C. HAMRICK, « Artists, Poets and Urban Space in Nineteenth Century Paris (Mercier, Béranger, Murger, Gautier, Baudelaire) », *The City in/and Literature. French Literature Series*, 24, 1997, p. 53-82.

tique bien précise, que nous trouvons explicitement déclarée dans le poème en prose *Les Foules*. Dans cette représentation de l'espace urbain, la figure périphrastique devient un médium privilégié, tant il s'agit d'un Paris perçu et ré-élaboré par la sensibilité artistique : Charles Baudelaire, au lieu de nommer la ville par son nom propre, la définit comme une « Fourmillante cité, pleine de rêves/ Où le spectre en plein jour raccroche le passant ! »⁹⁴, un « fourmillant tableau »⁹⁵ ou une « cité de fange »⁹⁶, ou encore l'englobe dans « les plis sinueux des vieilles capitales »⁹⁷ sans nom et sans identité, la réduit, au moyen d'une synecdoque, à la « rue assourdissante »⁹⁸ ; enfin il la confond avec l'esprit de ses habitants, qu'il s'agisse des mendiantes, des vieillards ou des vieilles, des aveugles, des passantes, des courtisanes, des joueurs ou des squelettes. Cette stratégie expressive nous confirme la volonté de Charles Baudelaire de faire de sa poésie un instrument de fusion entre le sujet et l'universel⁹⁹, son besoin continu de trouver l'indéfini, sinon l'indéfinissable, dans l'expérience finie de l'être-homme. Dans toutes ses descriptions du lieu urbain, et plus généralement dans son investigation de la dimension spatiale, nous relevons la quête de l'interpénétration de la

94. *Les Sept Vieillards*, O.C., I, p. 87, v. 1-2.

95. *Les Petites Vieilles*, O.C., I, p. 90, v. 26.

96. *Le Crépuscule du soir*, O.C., I, p. 95, v. 19.

97. *Les Petites Vieilles*, O.C., I, p. 89, v. 1.

98. *À une Passante*, O.C., I, p. 92, v. 1.

99. « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même », *L'art philosophique*, O.C., II, p. 598.

dimension intérieure et de l'extériorité, abolissant toute barrière factice : cette quête, comme l'écrit le poète dans les *Fusées*, rend l'individu ivre de plénitude. Quelle est cette ivresse "religieuse" que les grandes villes offrent à l'individu- artiste ? La réponse se trouve dans les *Fusées* :

Ivresse religieuse des grandes villes. - Panthéisme. Moi c'est tous ;
Tous c'est moi. Tourbillon.¹⁰⁰

Premièrement, la structure à chiasme « Moi c'est tous ; Tous c'est moi », montre l'objectif ambitieux qui se donne le poète : la conciliation des contraires, la dimension individuelle dans la communion avec la dimension universelle d'une expérience partagée, c'est-à-dire l'existence spleenétique dans la ville, ou mieux dans une des villes de la modernité. Deuxièmement, l'extrait nous ouvre à une question sur le mot-clé "ivresse", qui coïncide avec l'expérience d'une jouissance mystique, qu'elle résulte des paradis artificiels ou du sublime artistique. Quelle est la relation entre l'ivresse artistique et l'expérience spleenétique de l'existence dans les grandes villes ? Pouvons-nous parler véritablement de forme d'art ? La réponse à nos questions se trouve dans un splendide poème en prose, intitulé *Les Foules*, qui doit beaucoup au *The Man of the Crowd* d'Edgar Allan Poe¹⁰¹ :

100. *Fusées*, II, O.C., I, p. 650-651.

101. Un résumé suggestif du conte d'Edgar Allan Poe figure dans l'étude de 1852 sur le peintre Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*. Charles Baudelaire y offre

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut le faire [...]. Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait non plus être dans une foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque.¹⁰²

Dans le poème en prose, nous lisons la déclaration de ce qu'est l'amour presque idolâtre de Charles Baudelaire pour les foules et son attention au lieu de la ville comme espace privilégié de jouissance artistique : s'enivrer des plaisirs offerts par le contact avec les foules représente une expérience unique réservée au seul artiste, apte à transformer les sensations passagères en forme d'art. Nous le retrouvons aussi dans les vers conclusifs du poème *Le Soleil*, où le poète descend dans les villes comme un roi, conscient de son rôle d'élection, pour ennoblir le sort des choses les plus viles. Dans un rapport constamment dialectique entre intimité et communion, entre solipsisme

une définition dogmatique de la figure de l'artiste : il est homme du monde, observateur passionné (qu'on entende ce mot comme passion presque charnelle ou comme compassion) et enfant (c'est-à-dire doué de la naïveté qui permet de porter un regard neuf sur toute chose). Cf. *Le Peintre de la vie moderne, O.C., II*, p. 687-694.

102. *Les Foules, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 291.

et participation, l'artiste choisit d'élire domicile au sein des masses, gardant toujours son individualité privilégiée et se fondant en même temps avec le nombre, l'indéfini. Pour décrire cette expérience, Charles Baudelaire choisit d'employer une expression inattendue : « prendre un bain de multitude » : décrétée sur un ton apodictique, comme s'il s'agissait d'une proposition à valeur universelle - en effet, elle représente un dogme artistique pour le poète - l'ivresse artistique du contact avec les foules dérive d'un bain, c'est-à-dire d'une immersion totale dans celles-ci jusqu'à la fusion avec autrui dans la compassion mutuelle. Ce qui paraît étrange, c'est qu'à la locution figée "un bain de foule", l'écrivain préfère "un bain de multitude" ¹⁰³. Le *Petit Robert* définit la foule comme « une multitude de personnes rassemblées en un lieu » ; il présente également une définition sociologique du terme, à savoir « la réunion d'êtres humains considérée comme une unité psychologique et sociale ayant un comportement, des caractères propres ». De la première définition offerte par le dictionnaire, nous déduisons que l'expression "multitude de personnes" fonctionne comme une explication du substantif plus spécifique "foule". En créant une reformulation circonlocutive et synonymique du "terme propre", l'écrivain manipule à sa guise une locution figée et joue sur le fonctionnement de la figure périphrastique : dans ce cas,

103. Sainte-Beuve avait jugé incorrecte cette expression et Charles Baudelaire le remarque dans sa lettre du 4 mai 1865. Voir *Corr.*, II, p. 493.

la raison de l'emploi d'une périphrase est à notre avis de nature purement rythmique ; le substantif "foule" est réservé pour la phrase suivante, en tant que mot bref qui porte l'accentuation, concordant avec les mots "jouir" et "art" qui apparaissent à côté de lui. La substitution entre "multitude" et "foule" est possible parce qu'il s'agit de deux expressions synonymiques ou, comme le dit Charles Baudelaire, de « termes égaux et convertibles pour le poète », car il peut à sa guise être lui-même et autrui ».

À travers cette structure périphrastique, la clé de l'art de la foule nous est livrée : il s'agit, premièrement, de savoir peupler sa solitude d'homme, jouissant d'une espèce de conscience universelle qui est le résultat de ses multiples "incarnations", et, deuxièmement, d'être artiste dans la foule, exerçant son privilège avec zèle et fécondité. Cependant, il existe toujours le risque de s'égarer dans la foule, en devenant partie d'une masse informe : comme nous le lisons, par exemple, dans le dictionnaire *Pierre Larousse du XX^e siècle* (1932), la foule, en relation avec le verbe "fouler", est « une presse résultant d'une forte pression » dans laquelle on risque de s'écraser. L'art baudelairien montre toujours cette tension entre les risques et périls du transitoire et l'ambition insoucieuse qui se dirige vers l'éternel. De l'extrait du poème en prose, nous déduisons ainsi un précepte artistique crucial pour interpréter la poésie baudelairienne : l'important sur le plan de l'art,

c'est que le moi s'évanouisse en se démultipliant, en s'installant ailleurs, en s'inscrivant en creux. La foule dans laquelle le poète veut s'égarer n'est pas seulement représentée par les habitants de la ville, mais c'est aussi la multitude des impressions sensibles qui désintègre l'unité du moi dans une originalité toujours renouvelée. Nous retournons toujours à la maxime bien connue de l'esthétique baudelairienne qui ouvre *Mon Cœur mis à nu* :

De la vaporisation et de la centralisation du moi. Tout est là.¹⁰⁴

Cette tendance de l'individualité poétique à se déplacer, à devenir "innombrable" soulève une question pour l'ensemble de l'œuvre de Charles Baudelaire et, plus spécifiquement, dans l'intérêt de notre analyse, sur la relation entre individu et espace. Quelle signification possède cette dialectique constante entre lyrisme et dépersonnalisation qui fait que Paris devient une ville quelconque, la ville des foules? Quelle valeur devons-nous attribuer à l'importance conférée au nombre et à son rapport avec l'innombrable? Comme le sujet lyrique dans les deux strophes du poème *Le Cygne* se métamorphose, passant d'un "je" subjectif à un "nous" englobant, jusqu'à s'égarer dans l'anonymat d'un "quiconque", ainsi Paris dans les dix-huit textes des *Tableaux parisiens* continue à changer jusqu'à s'évanouir, à perdre ses confins territoriaux dans des périphrases qui brisent l'individua-

104. *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 676.

lité du nom propre et la dissolvent entre "brumes et pluies". L'image de Paris en arrive à devenir un lieu indifférencié, qui perd ses caractéristiques de singularité pour se métamorphoser en scénario de l'expérience universelle. La dissolution physique est si bien réussie qu'on peut se demander, exception faite pour quelques cas isolés¹⁰⁵, si le poète décrit vraiment Paris ou une ville quelconque : la réponse à la question est très souvent plus facile à retrouver dans le titre de la section du recueil, *Tableaux parisiens*, que dans les textes eux-mêmes. L'exemple le plus représentatif de ce procédé d'effacement de l'individualité apparaît dans le commencement du poème *Les Sept Vieillards*¹⁰⁶. Décrite au moyen de périphrases spatiales, la ville de Paris apparaît ainsi, au cours des poèmes, comme la capitale du XIX^e siècle, selon la définition qu'en donne Walter Benjamin, c'est-à-dire la ville moderne par antonomase. De ces considérations, nous déduisons que dans le titre de la section des *Fleurs du Mal*, *Tableaux parisiens* - substitutif du titre précédemment envisagé, *Tableaux de Paris* - comme dans celui des poèmes en prose, *Le Spleen de Paris*, l'adjectif qualifiant et le génie-

105. Par exemple dans *Le Cygne* « Aussi devant ce Louvre une image m'opprime » ou dans *Le Crépuscule du matin* « L'aurore grelottante en robe rose et verte/ S'avancait lentement sur la Seine déserte ». Voir *Le Cygne, O.C., I*, p. 86, v. 33, *Le Crépuscule du matin, O.C., I*, p. 104, v. 25-26.

106. Voir à ce propos R. BURTON, *Baudelaire in 1859. A study in the Sources of Poetic Creativity*, Cambridge University Press, 1988. Le critique souligne que, dans la description qui ouvre *Les sept vieillards*, Thomas Eliot voyait tout le résumé des *Fleurs du Mal*. Pour l'approfondissement de la question, nous renvoyons à notre analyse du poème, contenue dans le chapitre concernant les représentations périphrastiques du temps (p. 107).

tif nous présentent un Paris objet plutôt que sujet. Il s'agit de tableaux dessinés à Paris, où Paris est le scénario dans lequel est encadré le sujet véritable : le partage de l'existence du poète avec la foule. La vie du poète et la ville de Paris coïncident, les deux résonnent d'une manière épouvantable : « Horrible vie ! Horrible ville ! »¹⁰⁷. Dans cette poétique du "bain de foule", la figure périphrastique concourt à réaliser un effet d'universalisation de l'espace urbain. Le poète en approfondit la raison dans une section de la critique littéraire *Sur mes contemporains*, et plus spécifiquement dans celle qui concerne Théodore de Banville :

Nous observons que tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les *traits principaux, généraux, universels*. [...] *Le paysage est revêtu, comme les figures, d'une magie hyperbolique.*¹⁰⁸

La "magie hyperbolique" qui caractérise les représentations baudelairiennes du paysage urbain apparaît liée à la question de la valeur du nombre : elle se résume dans l'adjectif récurrent "fourmillant". En effet, dans *Les Sept Vieillards*, Paris est désigné comme la "fourmillante cité", dans *Les Petites Vieilles*, comme un "fourmillant tableau" ; de même, dans le *Crépuscule du soir*, il est comparé avec une "fourmilière", que nous savons être une image

107. *À une Heure du matin, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 287.

108. *Sur mes contemporains : Théodore de Banville, O.C., II*, p. 165. Nous soulignons.

péjorative de la ville depuis l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau¹⁰⁹. Le rapprochement entre le contexte urbain et l'essaim des fourmis a pour fonction de renforcer l'idée obsédante de la "solitude peuplée" qu'est la vie du poète dans la "capitale infâme", comme la ville de Paris est périphrastiquement définie dans l'un des projets d'épilogue des *Fleurs du Mal*¹¹⁰. Ces figures périphrastiques métamorphosent le scénario urbain en un pullulement où grouillent des éléments difficiles à discerner, en un chaos en mouvement continu, en une multiplication innombrable :

Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. [...] *Tout* est nombre. Le nombre est dans *tout*. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre.¹¹¹

Ivresse de la multiplication ; ivresse de se multiplier : le questionnement métaphysique se pose pour Charles Baudelaire à travers la problématique de l'Un et du multiple. D'origine plotinienne, l'idée s'épand ici, à travers l'imaginaire urbain, dans une véritable odyssée de la matière, inspirée par l'*Eureka* d'Edgar Allan Poe. En effet, dans l'esthétique baudelairienne, la

109. « Les hommes ne sont pas faits pour être entassés en fourmilières, mais épars sur la terre qu'ils doivent cultiver. Plus ils se rassemblent, plus ils se corrompent ». Voir J. J. ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. IV, p. 276.

110. « Je t'aime, ô capitale infâme », *Épilogue I*, *Projets d'un Épilogue pour l'édition de 1861*, *O.C.*, I, p. 191, v. 13.

111. *Fusées*, I, *O.C.*, I, p. 649.

hantise du nombre révèle toujours une voie cachée vers l'innombrable : c'est pour cette raison que le rapport avec la ville, comme avec la mer, que le poète définit toutes deux comme "énormes", se montre très ambivalent, oscillant entre passion et crainte. La quête du métaphysique se cache, dans l'imaginaire baudelairien, dans la relation entre le nombre et l'innombrable, comme l'a déjà démontré l'étude remarquable d'Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*¹¹² : le critique soutient la thèse que la mer, comme l'Infini, incarne la hantise du nombre et que tout ce qui est nombre chez Charles Baudelaire verse dans l'innombrable. La rue citadine, elle aussi, présente de nombreux caractères qui soulèvent des questions sur le thème : particulièrement, elle se fait le lieu, par excellence, qui exhibe le lien entre la dimension du métaphysique et la recherche de la valeur esthétique. En lisant les poèmes de la section *Tableaux parisiens*, on s'aperçoit que le mot tout à fait neutre "rue", très souvent employé dans les descriptions du paysage urbain, n'apparaît pas très souvent : d'une manière inattendue, il est exprimé au moyen de périphrases, signalant qu'il cache un au-delà de valeur métaphysique ou esthétique. Dans *Les Petites vieilles*, Charles Baudelaire se réfère aux rues de Paris comme aux « plis sinueux des vieilles capitales »¹¹³ et, dans *Les Sept Vieillards*, il évoque les « canaux étroits du

112. Nous faisons surtout référence aux chapitres « Le rire énorme de la mer » et « La rue passante », *Baudelaire devant l'innombrable*, *Op. cit.*, p. 101-134.

113. « Dans les plis sinueux des vieilles capitales/ OÙ tout, même l'horreur, tourne aux enchantements », *Les petites Vieilles*, *O.C.*, I, p. 89, v. 1-2.

colosse puissant »¹¹⁴ : les deux expressions apparaissent, bien évidemment, comme deux périphrases, c'est-à-dire deux reformulations pluri-verbales du terme simple, qui ne sortant pas du champ sémantique partagé, permettent une restitution transparente et immédiate du mot substitué. En poussant plus loin dans l'analyse rhétorique des deux expressions, nous pouvons affirmer qu'elles sont aussi des métonymies, voire des synecdoques, de la ville, selon que l'on considère le rapport de contiguïté spatiale ou le rapport d'une partie à l'image de la totalité. Il s'ensuit que la ville de Paris nous est décrite figurativement au moyen d'une dilatation de la dimension physique "nombrable" vers la dimension innombrable de l'au-delà du physique. Dans le cas spécifique de la rue, l'au-delà apparaît à travers la représentation de l'univers du poétique, comme dans le poème *Le Soleil* : la rue, en effet, se transmute en métaphore du poème lui-même.

Rues périphrasées, métonymies ou bien synecdoques de la ville, cet espace privilégié devient enfin métaphore de l'expression artistique : il y a toujours un univers inconnu derrière les lieux baudelairiens les plus simples. Dans *Le Soleil*, l'artiste définit la rue comme le lieu et le modèle du poème (« Trébuchant sur les mots comme sur les pavés/ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés » v. 7-8) et il se décrit lui-même comme un roi qui,

114. « Les mystères partout coulent comme des sèves/ Dans les canaux étroits du colosse puissant », *Les Sept Vieillards*, O.C., I, p. 87, v. 3-4.

de son trône, descend dans le monde réel pour changer la boue en or, pour découvrir, dans les nombres et dans les êtres, la voie vers l'innombrable :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé *le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime*, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des *villes énormes*, c'est du *croisement de leurs innombrables* rapports que naît cet *idéal obsédant*.¹¹⁵

Dans la lettre adressée à son ami, Arsène Houssaye, Charles Baudelaire déclare que la réalisation de son devoir d'artiste trouve son inspiration dans la fréquentation du lieu de la ville et se concrétise par la représentation expressive de cet univers. L'idéal est recherché dans l'ambition de fonder une nouvelle forme de parole artistique, digne de le représenter de manière véridique : la prose poétique, qui encore plus que les vers des *Tableaux parisiens*, traduit, dans l'alliance entre prose et rime, la fusion du nombre (le "je", le fini) dans l'innombrable (l'absence de rythme et de rime, le *continuum* poétique) : c'est bien d'un miracle qu'il s'agit. La représentation urbaine se révèle ainsi un passage-clé dans la restructuration du langage de la poésie, au point que l'écrivain élabore une forme nouvelle appropriée

115. *Dédicace à Arsène Houssaye, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 275-276. Nous soulignons.

pour accomplir ce but : les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, la modalité de l'écriture moderne, fugitive et insistante. Paris est le lieu de la poésie, de sa conception et de sa diffusion, mais c'est surtout le lieu à l'image duquel le poète, de traducteur, devient créateur : Charles Baudelaire communique avec la foule parisienne, ressemble à cette foule, il se met à son écoute, il en assimile les voix et les dramatise en les restituant dans l'expérience miraculeuse d'un langage évocateur et périphrastique, d'une prose poétique.

6.2.2 La mer ou la périphrase de l'Infini

Dans les poèmes des *Fleurs du Mal*, les caractères typiques de la représentation du lieu urbain permettent d'assimiler ce dernier à l'imaginaire marin : la mer comme la ville sont décrites à travers un mouvement dialectique entre attraction et répulsion, entre passion et crainte. Cette dialectique trouve son origine dans le rapport ambivalent que le poète établit envers tout ce qui, du "nombre" ouvre à l' "innombrable", ce qui brise la finitude pour montrer un infini désiré et redouté en même temps, comme il apparaît, d'une manière explicite, à travers ces figures rhétoriques qui fondent stylistiquement les deux éléments dans une agrégation syntagmatique. Nous pourrions citer beaucoup d'exemples tirés des *Fleurs du Mal*, mais nous préférons commencer par une brève réflexion à propos d'*Un Mangeur d'opium*

qui inspire des suggestions stimulantes. Traduction de l'œuvre de Thomas de Quincey, *Un Mangeur d'opium* arrive presque à se séparer de sa source grâce à un remaniement stylistique qui en fait simultanément une œuvre autonome et un palimpseste : plusieurs critiques, tels que George Thomas Clapton¹¹⁶ ou Michèle Stauble-Lipman Wulf¹¹⁷ ont réussi à mettre en valeur le dépassement effectué par notre poète par rapport au texte anglais. Quand on parle de remaniement stylistique, on indique le travail fin et scrupuleux opéré par Charles Baudelaire sur le langage : le poète, moins traducteur que créateur, aboutit à l'originalité artistique, au point que la mise en parallèle des deux œuvres offre toujours des surprises étonnantes, comme c'est le cas pour les traductions baudelairiennes des compositions d'Edgar Allan Poe.

Dans le *Mangeur d'opium*, un passage répond spécifiquement à nos intérêts d'analyse, étant donné que dans celui-ci, la mer et la ville se conjuguent dans une fleur de rhétorique : il ne s'agit pas de substituer l'une à l'autre par une image métaphorique, ce qui paraîtrait banal ou au moins traditionnel, mais de réaliser la fusion des deux dans une image totalisante de

116. G. T. CLAPTON, *Baudelaire et de Quincey*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 116.

117. M. STAÜBLE-LIPMAN WULF (éd.), *Un Mangeur d'opium. Avec le texte parallèle des Confessions of an English Opium Eater et des Suspiria de Profundis de Thomas de Quincey*, *Études baudelairiennes*, VI-VII, Neuchâtel, À la Baconnière, p. 225-226.

l'Infini. Dans la deuxième section de l'œuvre de l'écrivain anglais, le mangeur d'opium déclare :

The morning came, which was to launch me into the world.

Dans la traduction de Charles Baudelaire, nous lisons :

Le matin arriva où je devais me lancer sur la mer du monde.¹¹⁸

La différence entre les deux formules est évidente : notre poète y introduit une métaphore à travers laquelle il crée une fusion entre l'étendue de la mer et la multitude de l'espace urbain, qui acquiert les caractères de la liquidité¹¹⁹ et de l'ampleur, voire du caractère incontrôlable. L'élément liquide implique toujours la question du nombre et de l'innombrable dans les *Fleurs du Mal*, comme en atteste l'analogie avec la ville¹²⁰. Nous revenons par exemple à l'enseignement du bain de multitude, décrit dans le poème en prose *Les Foules* : il s'agit de se plonger dans la ville pour jouir de la sensation d'ivresse, laquelle trouve son origine, soit dans les paradis artificiels, soit dans l'expérience de l'Infini dans le fini. Pourquoi les

118. *Un Mangeur d'opium*, *O.C.*, I, p. 447.

119. À propos de la communion avec l'élément liquide dans la poésie baudelairienne voir G. ANTOINE, « Pour une exploration stylistique du gouffre baudelairien », *Le Français moderne*, 30, 1962, p. 93.

120. Le rapport entre l'élément liquide et la foule fourmillante de la cité apparaît aussi dans le poème *Rêve parisien*, à l'intérieur d'une magnifique description de la ville : « Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues/ Entre des quais roses et verts/ Pendant des millions de lieues/ Vers les confins de l'univers », *O.C.*, I, p. 102, v. 25-28.

deux espaces, celui de la mer et celui de la ville, peuvent-ils être rapprochés jusqu'à se confondre au point que l'un devienne l'image de l'autre ? Parce qu'ils représentent la dualité entre le nombre et l'innombrable, étant donné que même s'ils appartiennent à l'univers du fini numérique, ils montrent en perspective l'au-delà de l'infini, comme dans la contemplation d'un tableau réussi. Dans un autre passage des *Confessions of an English Opium Eater*, Thomas de Quincey décrit la ville comme un lieu de méditation poétique :

And more than once, it has happened to me, on a summer-night, when I have been at an open window, in a room from which I could overlook the sea at a mile below me, and could command a view of the great town of L., at about the same distance, that I have sat, from sun-set to sun-rise, motionless and without wishing to move.

Voici la traduction baudelairienne :

Plus d'une fois, il lui est arrivé de passer toute une belle nuit d'été, assis près d'une fenêtre, sans bouger, sans même désirer de changer de place, depuis le coucher jusqu'au lever du soleil ; remplissant ses yeux de la vaste perspective de la mer et d'une grande cité, et son esprit, des longues et délicieuses méditations suggérées par ce spectacle.

Que devons-nous retenir de cette mise en parallèle ? Premièrement, ni Thomas Quincey ni Charles Baudelaire ne font de référence explicite à la ville, en tant que lieu topographiquement défini : le poète anglais cache

l'identité de la ville derrière une consonne, "L.", tandis que Charles Baudelaire généralise avec l'expression typique des *Tableaux parisiens* « une grande cité ». Deuxièmement, le poète des *Fleurs du Mal* manipule la traduction suivant ses préoccupations poétiques au point que « the sea at a mile » devient « la vaste perspective de la mer et d'une grande cité ». Nous connaissons bien la valeur métaphysique de l'adjectif "vaste" sous la plume de Charles Baudelaire : devant les yeux du "mangeur d'opium baudelairien", la ville et la mer s'étendent comme une allégorie naturelle de l'éternel et s'interpénètrent comme dans une marine du peintre proustien Elstir. Il est possible de retrouver, maintes fois dans les poèmes baudelairiens, cette complémentarité constitutive entre l'espace urbain et l'espace marin. Nous pourrions, par exemple, nous référer au poème *Mæsta et errabunda*, dans lequel ils se transforment en figures de rhétorique, l'une soutenant l'autre, tournant autour de plusieurs thèmes proprement baudelairiens : s'adressant à Agathe, le poète lui demande si elle aussi ressent l'exigence de briser les chaînes qui la lient à ce monde pour s'envoler vers l'Infini que ce même monde laisse entrevoir. Dans ce questionnement à fondement métaphysique, la ville, la prison dans laquelle la jeune fille est renfermée, devient métaphoriquement « un noir océan », tandis que son au-delà est périphras-tiquement défini comme l' « autre océan où la splendeur éclate »¹²¹ : la mer

121. « Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe/ Loin du noir océan de l'immonde

sans fin commence où la terre finit, où l'étendue devient illimitée pour l'œil humain¹²². Bien évidemment, cet autre océan est une expression périphras-tique, dont le fondement est mis en place par le texte poétique lui-même, plus spécifiquement par la *translatio* sémantique réalisée au moyen de la métaphore¹²³ qui la précède : immondes et hideuses, vastes et délicieuses, la mer et la ville subissent les tumultes de l'âme de celui qui les observe. Elles apparaissent comme le théâtre du spleen où se joue la comédie des marionnettes humaines, mais aussi comme le spectacle incomparable dont le poète s'enivre :

La ville, estompée par la brume et les molles lueurs de la nuit, représentait la terre, avec ses chagrins et ses tombeaux, situés loin derrière, mais non totalement oubliés, ni hors de la portée de ma vue. L'Océan, avec sa respiration éternelle, mais couvé par un vaste calme, personnifiait mon esprit et l'influence qui le gouvernait alors.¹²⁴

cité/ Vers un autre océan où la splendeur éclate/ Bleu, clair, profond, ainsi que la virgi-nité? », *Mæsta et errabunda*, *O.C.*, I, p. 63, v. 1-4.

122. Pour expliquer cette image, nous citerons la merveilleuse périphrase marine conte-nue dans le poème en prose *Déjà* où le poète décrit « la cuve immense de la mer dont les bords ne se laissent qu'à peine apercevoir. [...] Cent fois il s'était replongé, étincelant ou morose, dans son immense bain du soir », *Déjà*, *Le Spleen de Paris*, *O.C.*, I, p. 337.

123. Il s'agit d'une métaphore lexicalisée dans le langage littéraire : particulièrement, les images de l'océan et du gouffre, employées pour constituer des représentations figuratives de la ville, ont la fonction de décrire, comme l'a mis en lumière Michel Butor dans son *Essai sur le roman*, « l'exploration de l'espace comme un voyage dans l'inconnu ». Le critique l'a montré, par exemple, à travers la description de la ville de Paris dans les romans de Balzac. Cf. M. BUTOR, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1991, p. 48-58. En effet, les images de l'espace urbain chez le romancier exploitent très souvent le champ sémantique marin : « Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur », « Paris est [...] un océan de boue », H. de BALZAC, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*, Paris, Garnier, 2008, p. 59, 262. Pour l'approfondissement de la question, nous faisons référence à W. MATZAT, « L'image de la ville et sa fonction dans le *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1, 2004, p. 303-315.

124. *Un Mangeur d'opium*, *O.C.*, I, p. 471.

Dans ce rapport ambivalent, qui appartient à l'âme humaine et par reflet à sa participation au monde, un adjectif apparaît très souvent pour désigner la ville, aussi bien que la mer : il s'agit de l'adjectif "énorme". Antoine Compagnon y a déjà réfléchi dans son chapitre intitulé « Le rire énorme de la mer »¹²⁵, noyau poétique du *Prométhée* d'Eschyle, des *Suspiria de Profundis* de Thomas de Quincey, repris par Charles Baudelaire dans le poème *Obsession*. "Énorme", c'est l'épithète qui, au sens étymologique, indique ce qui sort de la mesure, de la proportion, nous dirons suivant nos réflexions, du nombre : telle est la raison qui permet de l'appliquer à la ville aussi bien qu'à l'étendue marine. La complexité de l'imaginaire urbain créé par Charles Baudelaire peut être résumée par une déclaration contenue dans l'un des projets d'épilogue des *Fleurs du Mal* pour l'édition de 1861 : dans ce poème envisagé comme conclusif, l'écrivain condense l'expressivité de ses choix rhétoriques, en faisant la *summa* de l'imaginaire urbain et marin. Il montre leur coïncidence à travers l'accumulation syntaxique de tous ces substantifs qui font partie des périphrases que nous avons analysées jusqu'ici :

Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, baigne,
*Où toute énormité fleurit comme une fleur.*¹²⁶

125. A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, *Op. cit.*, p. 101-114.

126. *Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861*, *O.C.*, I, p. 191, v. 1-4. Nous soulignons.

Telles sont la mer et la ville : lieux de refuge, lieux de damnation, profondeurs à sonder et étendues stagnantes, énormités monstrueuses et énormités infinies, dans lesquelles toute grandeur fleurit. Le caractère d'énormité de la mer baudelairienne a été interrogé par plusieurs critiques, donnant des avis opposés. L'ampleur étymologique de l'adjectif "énorme" permet, en effet, d'interpréter l'imaginaire qui entoure la mer selon des connotations bien-faisantes et néfastes en même temps. Antoine Compagnon a mis en relief que les études baudelairiennes ont trop souvent eu tendance à interpréter l'élément marin uniquement dans sa connotation positive. Pierre Guiraud et Gérard Antoine¹²⁷, entre autres, ont beaucoup traité de cette question, en concluant rapidement que la mer des *Fleurs du Mal* est « toujours seraine et euphorique »¹²⁸. L'adverbe employé par le critique apparaît pour le moins discutable : personne n'a l'intention de négliger le rôle de la mer comme hyperbole de la beauté de l'infini, ainsi qu'elle apparaît dans *Mœsta et errabunda* ; cependant, un réseau de figures rhétoriques parcourt tout le recueil, bâtissant un complexe imaginaire de la mer disphorique. Il s'agit d'une mer "énorme" et "infinie", dont l'étendue terrorise, une mer immobile, gelée, comme l'est l'Enfer baudelairien. Telle est, par exemple, la mer de l'*Irrémédiable* ou la mer plate, « monstrueuse et sans bords » décrite

127. G. ANTOINE, « Pour une exploration stylistique du gouffre baudelairien », *Le Français moderne, Op. cit.*, p. 93.

128. P. GUIRAUD, « Le champ stylistique du "Gouffre" de Baudelaire », in *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, p. 87.

dans les *Sept Vieillards* :

La « mer monstrueuse et sans bords », suivant l'image puissante qui conclut paradoxalement un poème urbain pour dire la ruine ou le naufrage de la raison et de l'âme dans la ville, c'est le nombre ou, plus exactement, l'innombrable. Le "gouffre du nombre", auquel fait référence un fragment de *Fusées* ou d'*Hygiène* ainsi que le poème *Le Gouffre*, prend la forme de la multiplication du vieillard dans la ville « fourmillante », ou encore de la « tyrannie de la face humaine », évoquée dans *À une heure du matin* du *Spleen de Paris* en souvenir de Thomas de Quincey. En ce sens, le gouffre marin n'a pas la neutralité que lui conférait Pierre Guiraud. Il dit au contraire l'obsession du nombre et de la foule, dans la ville plate.¹²⁹

Cette dichotomie caractérisant l'élément liquide s'explique en suivant les suggestions proposées par Antoine Compagnon, si l'on réfléchit sur le sens de la périphrase contenue dans le poème *L'Albatros*, où la mer est définie par « les gouffres amers »¹³⁰. À première lecture, la figure apparaît comme un cliché typiquement classique¹³¹ ; en revanche, si nous considérons d'autres implications de la même structure rhétorique, il est possible de se laisser conduire vers des questions bien plus stimulantes. La figure réapparaît, en

129. A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, *Op. cit.*, p. 107.

130. « Qui (les albatros) suivent, indolents compagnons de voyage/ Le navire glissant sur les gouffres amers », *L'Albatros*, *O.C.*, I, p. 9, v. 4.

131. Il s'agit d'une locution figée en vogue chez les Romantiques, surtout dans les poèmes d'Alphonse de Lamartine. Elle se fonde sur l'activation de l'un des sémèmes du sème "gouffre" : ce vaste tourbillon qui se produit dans la mer par la rencontre de deux courants opposés. Bien évidemment, Charles Baudelaire, dans l'emploi de cette figure, creuse la signification physique jusqu'à l'apparition de sa dimension psychique, en offrant une image de la double postulation : la mer, comme nous l'avons dit, est un gouffre dans la mesure où elle ouvre toujours à une angoisse proprement métaphysique.

effet, dans le poème *La Musique*, où son caractère ambigu la fait coïncider avec l'intensité du sublime artistique, en ouvrant à une harméneutique ambiguë :

La musique souvent me prend comme une mer !
[...]
Le bon vent, la tempête et ses convulsions
Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autre fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir.¹³²

Accompagnée de l'épithète "amer", l'expression revient dans le poème *L'Homme et la mer*, dont le titre nous fait envisager la signification qu'elle détient dans la poétique baudelairienne :

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.¹³³

Dans ce poème, la périphrase "gouffre amer" est référée à l'esprit humain comme à l'étendue marine : l'homme est à l'image de la mer ou la mer est le miroir de l'homme. Les deux interprétations sont valables, car dans l'éthique baudelairienne il y a toujours une réversibilité possible, celle que

132. *La Musique*, *O.C.*, I, p. 68, v. 1, 11-14.

133. *L'Homme et la mer*, *O.C.*, I, p. 19, v. 1-4.

l'attitude définitionnelle de la figure périphrastique laisse envisager : la mer et l'esprit humain deviennent ainsi les emblèmes de l'ambivalence, de la dichotomie éthique qui englobe la dimension naturelle et anthropologique. Qui, mieux que Charles Baudelaire, a su décrire la morale humaine dans sa dualité constitutive, entre amour pour Dieu et attraction pour Satan, entre chute dans le *spleen* et aspiration à l'Idéal ? Dans les *Fleurs du mal*, le gouffre marin apparaît ainsi dans sa nature euphorique (le lieu où l'on peut se laisser bercer), mais également dans sa nature disphorique (le lieu où l'on peut se précipiter), car il est la représentation de l'abîme de la conscience. L'individu humain est lié à l'image de la mer dans sa nature la plus profonde, comme nous le lisons dans la conclusion de l'aventure de l'existence représentée par le poème *Le Voyage*. Il ne pourra jamais se détacher

[...] de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront !¹³⁴

134. *Déjà, Le Spleen de Paris, O.C., I*, p. 338. Dans cet extrait du *Spleen de Paris*, nous lisons, magnifiquement décrite, la parfaite complémentarité entre l'individu et le gouffre marin, au point que ce dernier assume un caractère anthropomorphe, aimable et haïssable comme la nature humaine.

Nous ne sommes pas surpris de retrouver ainsi la même périphrase dans le poème conclusif du recueil, *Le Voyage*¹³⁵, l'expression la plus parfaite de la quête métaphysique de notre poète. Ici, Charles Baudelaire nous montre la coexistence de trois images différentes du lieu emblématique qu'il appelle "gouffre" : nous simplifierons la question pour l'instant, car elle fera l'objet du chapitre suivant. On pourrait affirmer que les poèmes des *Fleurs du Mal* nous décrivent un gouffre marin dans son ambivalence euphorique/disphorique, un gouffre terrestre, qui coïncide avec l'attraction du *spleen*, et un gouffre céleste, ainsi défini en vertu du fait que « de[s] vastes voluptés, changeantes, inconnues [...] l'esprit humain n'a jamais su le nom »¹³⁶. L'alternance des descriptions qui concernent le gouffre dans ses multiples facettes conduit souvent à favoriser l'une d'elles au détriment des autres : tel est le cas du gouffre marin disphorique. Cependant, la conclusion du recueil résume les ambivalences disséminées dans l'ensemble du poème en nous montrant la véritable valeur de la périphrase "gouffre amer" : l'existence humaine, représentée traditionnellement comme un voyage, décrit par ceux qui ont entrepris l'aventure aussi bien que par ceux qui sont restés immobiles à écouter, se déroule comme une expérience à travers le gouffre marin disphorique et euphorique simultanément, comme il est, en même temps,

135. « Ô le pauvre amoureux des pays chimériques !/ Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer/ Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques/ Dont le mirage rend le gouffre plus amer ? », *Le Voyage, O.C., I*, p. 130, v. 41-44.

136. *Le Voyage, O.C., I*, p. 130, v. 23-24.

esprit humain et lieu naturel¹³⁷ : de cette expérience, ils arrivent à tirer une leçon universelle (« Tel est du globe l'éternel bulletin », v. 108). L'absolu que l'homme recherche est caché dans un au-delà de la dimension physique : "un" au-delà, car la pensée baudelairienne admet les deux directions possibles. Le recueil de 1861 se ferme, en effet, sur la célèbre question de la double postulation, sans que l'on puisse savoir quelle est la direction choisie par l'éthique - et donc par la poétique, car les deux coïncident - de Charles Baudelaire. Tout ce que l'on sait, c'est que dans le voyage de l'homme, l'univers de l'action s'écrase sous le poids du problème métaphysique :

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!¹³⁸

Dans les *Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire confère à l'espace marin un traitement privilégié, qui s'enrichit progressivement d'images, d'analogies et de rapports conflictuels. En résumant brièvement la valeur de l'espace marin dans le cosmos des poèmes, nous pouvons déduire que la mer s'y présente sous une forme double : d'une part, une mer euphorique, indulgente

137. Nous soulignons le *continuum* de la réversibilité qui caractérise l'âme humaine et le gouffre marin, alternés entre finitude et non-finitude : souvent c'est l'esprit de l'homme qui est l'infini se laissant bercer par le fini des mers (voir *Le Voyage, O.C., I*, p. 129, v. 8) et souvent c'est la mer qui est définie comme « un infini diminutif » (voir *Mon Cœur mis à nu, O.C., I*, p. 696), où l'adjectif "diminutif" concerne la capacité humaine d'apercevoir seulement une partie de son étendue et surtout sa finitude effective, par rapport à l'Infini qu'elle laisse entrevoir.

138. *Le Voyage, O.C., I*, p. 134, v. 143-144.

et bonne (*Lesbos*, v. 51), odorante et vagabonde (*Le Léthé*, v. 7), douce et profonde (*Les Bijoux*, v. 11); de l'autre, une mer disphorique, violette¹³⁹ (*Le Voyage*, v. 61), morne (*Le Voyage*, v. 139), décrite comme la mer des ténèbres (*Le Voyage*, v. 125), comme les gouffres amers (*L'Albatros*, v. 4, *L'Homme et la mer*, v. 4), comme l'immense gouffre (*La Musique*, v. 12). Poursuivant notre analyse, nous avons souligné que la périphrase « le[s] gouffre[s] amer[s] », qui accompagne principalement sa représentation poétique, revêt une importance essentielle aux plans éthique et métaphysique. Nous avons traité le développement simultané des deux perspectives prises en compte par Charles Baudelaire, c'est-à-dire l'investigation de la profondeur anthropologique accompagnée par l'enquête de l'expérience artistique, pour démontrer que les deux sont inséparables dans l'œuvre du poète.

Par devoir de précision, il faut mettre en évidence une autre tendance qui concerne l'espace marin dans l'écriture baudelairienne : par rapport aux autres représentations spatiales, la mer semble subir un traitement différent au niveau des choix expressifs. Une étude d'ensemble des choix expressifs

139. Nous soulignons que pour Charles Baudelaire, la couleur violette apparaît comme une teinte dotée de nuances religieuses : « De la couleur violette (amour contenu, mystérieux, voilé, couleur de chanoinesse », *Fusées*, *O.C.*, I, p. 650; « Sur un fond d'une lumière infernale ou sur un fond d'aurore boréale, [...] quelquefois violet (couleur affectuonnée des chanoinesse, braise qui s'éteint derrière un rideau d'azur) », *Le Peintre de la vie moderne*, *O.C.*, II, p. 719. Comme l'a mis en évidence Jean Pommier dans sa *Mystique de Baudelaire* (*Op. cit.*, p. 59 sqq.), le poète exploite la « symbolique des couleurs », laquelle, suivant Eugène Delacroix, possède une autonomie qui l'induit à « pense[r] par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille », *Exposition universelle de 1855*, *O.C.*, II, p. 595. Voir aussi *Salon de 1859*, *O.C.*, II, p. 625.

concernant l'abîme marin nous a conduite à constater qu'il se trouve très souvent décrit au moyen du mot propre (39 occurrences), au lieu d'être désigné par des substitutions rhétoriques. Nous nous sommes ainsi interrogée sur la signification possible de cette tendance, en vertu de la passion baudelairienne des images et de son exigence de renouveler les limites de l'instrument langagier. Nous pourrions donner une réponse en observant que la mer, dans le recueil des *Fleurs du Mal*, est explorée à la fois d'une façon analogique et d'une façon métaphorique¹⁴⁰ : le point de contact entre les deux traditions de pensée, l'analogique et la métaphorique, que Charles Baudelaire nous montre dans sa poétique, confirme encore une fois l'ouverture de son expérience artistique à l'approche de la modernité. En repérant les points essentiels concernant l'imaginaire marin, mis en évidence dans ce chapitre, nous pouvons affirmer que, dans la poésie baudelairienne, la mer, en tant que gouffre, sert à la représentation poétique du domaine du sacré : le sacré réside dans la conscience de celui qui le saisit et dans l'au-delà du physique vers lequel cette conscience est naturellement attirée. L'essor vers la transcendance se révèle ainsi comme un mouvement de retour en soi-même et comme une exploration sensible du monde réel. Pour cette raison,

140. Nous avons trouvé des suggestions intéressantes, même si l'on peut émettre quelques réserves, dans l'étude de M. BLAINE-PINEL, *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, et l'extrait revisité cité dans *Fabula*, « La métaphore marine chez Baudelaire ou la crise de la pensée analogique », *Le poème fait signe*, en ligne <http://www.fabula.org/colloques/document384.php>.

la mer devient une image en miroir entre créateur, création et créature : c'est le cas de la périphrase "le gouffre amer". Ce rapport privilégié que le poète instaure avec l'espace marin fait qu'il constitue l'image idéale de la représentation de l'infini humain, sans jamais perdre son statut ontologique dans le champ du réel. C'est le cas de l'emploi du mot propre "la mer". Cette ambivalence entre le désir d'ouverture vers l'ailleurs et la nécessaire fermeture dans le réel est à l'origine de la dichotomie entre les représentations d'une mer euphorique et d'une mer disphorique. Tout se passe comme si, au traitement habituel de l'imaginaire marin comme mouvement de fuite vers la dimension idéale de l'Infini (pensée analogique), Charles Baudelaire ajoute un mouvement de plongée dans l'étendue horizontale, dont l'extension est ressentie dans l'ampleur syntagmatique de la métaphore (pensée métaphorique). L'écrivain donne ainsi une forme tangible à la contemplation de l'infini et de soi par rapport à l'infini, dans le corps à corps de deux termes métaphoriques, dont l'un, la mer, est le plus souvent exprimé au moyen du terme propre : ce qui a pour effet évident de diffuser, dans l'ensemble du recueil, la présence du mot "mer" accompagné par un réseau de descriptions à fondement métaphorique qui offrent une minutieuse exploitation poétique des caractéristiques concrètes du référent matériel¹⁴¹. La

141. Pour cette raison, l'imaginaire marin est souvent soutenu par de nombreuses synesthésies, synecdoques et métonymies qui renforcent l'investigation du référent concret. L'ampleur de la question nous empêche de la traiter dans cette étude de manière appro-

mer, en tant qu'élément de la réalité connaissable, conduit à un glissement de sens, sur un mode intuitif, vers le moins connu, voire l'Inconnu. On pourrait presque affirmer que les deux éléments ainsi reliés révèlent un rapport extra-linguistique : il s'agirait d'un au-delà du fonctionnement sémantique, accessible grâce à un langage de la suggestion, à un langage périphrastique.

6.2.3 Le "gouffre" de la périphrase

Qu'est-ce que le gouffre baudelairien ? Plusieurs critiques illustres se sont déjà interrogés et ont essayé d'expliquer la valeur polysémique de ce mot caractéristique du langage baudelairien. Souvenons-nous, entre tous, de Benjamin Fondane qui, se situant au point "instable" où la critique croise la poésie et la philosophie, s'est plongé au fond de la question en l'interprétant comme une véritable quête métaphysique : de celle-ci est issu l'ouvrage *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, un livre-testament puisque l'auteur fut déporté et assassiné avant de le terminer. La "pensée de participation", développée dans le *Faux traité d'esthétique*, a poussé Benjamin Fondane à une réflexion sur l'auteur des *Fleurs du Mal*, qui reste essentielle, encore aujourd'hui, pour pénétrer l'univers baudelairien et ses énigmes : pour cette raison, Gisèle Vanhèse a choisi de réunir en 1999 une équipe

fondie.

de chercheurs afin de réfléchir autour de l'étude de Fondane, 50 ans après sa publication, et pour éclairer la nature du "gouffre baudelairien" ¹⁴². Des exposés de Monique Jutrin, de Chantal Chevallier et de Mircea Martin, nous déduisons que c'est moins l'expérience artistique de Charles Baudelaire que son expérience existentielle qui a retenu l'attention de Benjamin Fondane, étant donné que la poésie est pour lui un exercice spirituel déguisé. Un certain nombre d'intervenants ont focalisé aussi leur attention spécifiquement autour de la "pensée du gouffre" : Michaël Finkenthal a expliqué minutieusement que le gouffre, *coincidentia oppositorum*, actualise simultanément deux pôles opposés, constituant ainsi une catégorie nouvelle par laquelle une transcendance entre dans l'immanence. Olivier Salazar-Ferrer s'est interrogé sur le fait que le concept de gouffre rassemble deux aspects complémentaires ontologiques : l'un négatif, le vide créé par la disparition du tissu rationnel cognitif, éthique ou esthétique, et l'autre positif, qui est la plénitude de l'existant ainsi dévoilée. Enfin, Eric Freedman a affirmé qu'il faudrait établir une distinction entre les concepts de "vide", de "néant" et d' "abîme", tout en se référant à la pensée grecque et à la pensée juive, évoquée dans les ouvrages de Benjamin Fondane, à la fois dans *Rimbaud le Voyou* et dans l'*Exode*. En prenant en considération toutes ces interventions

142. VANHÈSE G. - JUTRIN M., *Une poétique du gouffre : sur « Baudelaire et l'expérience du gouffre » de Benjamin Fondane, Actes du Colloque de Cosenza, 30 septembre - 2 octobre 1999, Op. cit.* Nous faisons particulièrement référence aux articles de Monique Jutrin (p. 13-22), de Jean Libis (p. 31-42) et d'Éric Freedman (p. 43-48).

illustres, nous affirmons que le gouffre baudelairien est l'emblème d'une situation herméneutique, comme nous le montrerons au moyen de la lentille grossissante de l'instrument périphrastique. Notre intention est de mettre en lumière la valeur de lieu topique, de lieu fécond du gouffre baudelairien et, en oubliant l'étiquette de mot fréquent et sur-employé qu'on lui a souvent et hâtivement accolée¹⁴³, nous chercherons à justifier les raisons du recours à la figure périphrastique pour l'exprimer en poésie.

La plongée dans le gouffre est une expérience spirituelle vécue et partagée qui, ne pouvant être renfermée dans les limites d'un mot pré-constitué, devient l'une des formes de la création poétique : le mot qui la prend en charge sort ainsi de la signification conventionnelle, dont il est porteur dans le langage courant, pour se dilater dans la constellation verbale qui l'accompagne dans une dynamique d'échanges réciproques. De ce procédé, il ressort un "langage de la plénitude", c'est-à-dire "rempli", dans les trous de ses carences formelles et sémantiques, par la sensibilité poétique et "sou-

143. S'il est vrai que le "gouffre" dans les *Fleurs du Mal* apparaît comme un de ces mots sur-employés, on doit au moins en approfondir la valeur, sans se limiter à la surface formelle. Comme l'affirme bien Pierre Guiraud, le mot doit être approfondi en le considérant « comme un signe économique se référant à une situation complexe, à un ensemble de jugements et de réactions affectives qui débordent de toutes parts les limites de sa signification immédiate. Cette aura stylistique multiplie ses pouvoirs expressifs, sa dimension ; d'où la particulière résonance dans l'œuvre et la plénitude de poèmes très courts : le vers s'y déploie sur tout le champ des mots qui le composent. C'est l'un des traits de Charles Baudelaire dont "l'alchimie verbale" repose sur une survalorisation des mots et une organisation interne de leurs « correspondances », qui dilatent l'espace stylistique du vers », P. GUIRAUD, « Le champ stylistique du gouffre de Baudelaire », in *Essais de stylistique, Op. cit.*, p. 77.

tenu" par une métaphysique et une poétique extrêmement cohérentes. Pour le montrer, nous voudrions essayer d'analyser la catégorie spatiale du gouffre baudelairien en croisant une description topographique et un approfondissement métaphysique : n'aspirant pas à dégager les principes moraux de l'homme Charles Baudelaire¹⁴⁴, notre but se limite à mettre en lumière ce que l'œuvre nous révèle et dont l'existence et le fonctionnement sont assurés par le message poétique.

Nous voudrions commencer notre exploration analytique en soulignant la pluridimensionnalité qui englobe le gouffre en tant que lieu poétique. La verticalité traditionnelle de la distinction de l'espace physique et de l'espace métaphysique, celle que nous trouvons par exemple dans *Mon cœur mis à nu* (« L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre »¹⁴⁵) et qui vient de la formulation tardive d'une conception catholique de l'homme pascalien¹⁴⁶, accroît sa complexité dans l'interpénétration avec une horizontalité diffuse et enveloppante. Cette dernière n'est absolument pas négligeable : les dualistes ont beau jeu de réduire la pensée baudelairienne à l'opposition entre le *spleen* et l'Idéal, voire entre Satan et Dieu. Tout modèle dualiste apparaît

144. À ce propos, nous faisons référence à l'œuvre de P. DRIEU, « Note sur la doctrine religieuse de Baudelaire », in *Sur les écrivains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 325-364.

145. *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 683.

146. « Pascal avait son gouffre avec lui se mouvant », cf. *Le Gouffre*, O.C., I, p. 142, v.1.

insuffisant si l'on ne considère pas l'influence du rêve mystique d'unité de notre artiste, qui se traduit dans une structuration cohérente et homogène de l'espace. En lisant les poèmes baudelairiens, nous nous apercevons que, entre les deux contraires existentiels de la verticalité, s'interpose une dimension horizontale, qui réalise leur synthèse, dans laquelle la catégorie de la profondeur coïncide avec l'extension, voire la dilatation : celle-ci naît de l'interférence perçue entre les deux opposés, qui donne l'essence de l'expérience du gouffre. Derrière cette pluridimensionnalité se cache une tension autrement plus vive qu'un dualisme tout court : il s'agit de la fusion de deux visions éthiques, l'une valorisant l'élévation et le dépassement de la finitude, l'autre se dirigeant vers une conscience et une acceptation des limites. La dialectique morale apparaît comme une partie indissociable de l'Idéal artistique dans la mesure où les deux faces de l'éthique baudelairienne cherchent à atteindre la vérité, l'élaborent et la poursuivent dans le questionnement et dans l'incertitude, jusqu'à ce qu'ait lieu une prise de conscience qui, pour Charles Baudelaire, est la poésie elle-même. Cette pluridimensionnalité coïncide avec celle des correspondances du cosmos et avec celles qui structurent le recueil poétique : pour cette raison, le gouffre y apparaît avec une fréquence obsédante, il semble avoir « pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif »¹⁴⁷.

147. « Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cher-

La présence insistante du substantif "gouffre" dans l'écriture baudelairienne a poussé de nombreux interprètes à explorer en profondeur son rapport à la catégorie générique d'espace, offrant des conclusions plus ou moins discutables. Pierre Guiraud écrit qu'il y a

[...] deux gouffres dans *Les Fleurs du Mal*, un gouffre marin et un gouffre terrestre. [...] Le premier est toujours pris dans son sens immédiat, il ne dégage aucune valeur et son champ stylistique est nul. La référence aux profondeurs sous-marines, qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre, s'y présente toujours dans un contexte neutre ; elle n'engage jamais le poète et, pour reprendre une définition de Bachelard, c'est un *spectacle* et non une *expérience*. [...] Tout autre est la situation stylistique du gouffre terrestre. [...] À l'inverse de l'abîme marin il est toujours symbolique ; c'est le gouffre de l'âme livrée au mal, c'est en même temps l'enfer.¹⁴⁸

Pour sa part, Gérard Antoine affirme qu'aux deux types individués par Pierre Guiraud, il faudrait ajouter un gouffre céleste et compter ainsi trois "variétés" de cet espace emblématique¹⁴⁹. En revanche, Jean-Pierre Richard détermine un seul type de gouffre, marqué euphoriquement par la fécondité : « au fond du gouffre, il y a toujours pour Baudelaire un soleil qui brûle et

chons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession », *Sur mes contemporains : Théodore de Banville, O.C., II*, p. 164.

148. P. GUIRAUD, « Le champ stylistique du gouffre de Baudelaire », in *Essais de stylistique, Op. cit.*, p. 79-80.

149. G. ANTOINE, « Pour une exploration stylistique du gouffre baudelairien », *Le Français moderne, Op. cit.*, p. 93.

qui regarde »¹⁵⁰. Assurément, le gouffre baudelairien est un lieu topique de fécondité créative mais il nous semble difficile de partager l'euphorie de Jean-Pierre Richard. En tant qu'espace vide, au fond inconnu, il inspire la terreur et saisit l'individu par le vertige : il suggère l'imminence du non-être qui, d'un côté pousse l'artiste à la création, mais qui, de l'autre, écrase l'homme sous le poids de la recherche métaphysique. Partageant l'avis de Gérard Antoine, nous soutenons la thèse selon laquelle l'univers des *Fleurs du Mal* nous décrit l'existence - ou la présumée existence, ressentie dans l'expérience individuelle - de trois types différents de gouffre, dont les deux premiers sont diamétralement opposés et le troisième est conditionné par les ambivalences constitutives de l'âme humaine. Nous choisissons de nommer ces trois distinctions, pour des raisons de clarté, le gouffre céleste, le gouffre terrestre et le gouffre infernal, même si cette désignation adjectivale ressort d'une façon évidente de l'imaginaire chrétien : ce choix linguistique ne nous apparaît pas hors contexte si l'on se réfère à la poétique baudelairienne, comme nous chercherons à le démontrer au cours de notre analyse.

En tant que formulations différentes d'un même principe originel, les trois dimensions du gouffre présentent de nombreux caractères similaires, à partir desquels nous commencerons notre analyse avant d'aborder les traits

150. J.- P. RICHARD, *Profondeur de Baudelaire*, in *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 96.

qui les différencient : chaque dimension du gouffre, qu'elle soit céleste, terrestre ou infernale, présente en effet son système de valeurs esthétiques qui en font un lieu poétique rigide et structuré. Cette expressivité implique en général la question des possibilités de reformulation au-delà du mot propre spécifique : comme l'affirme Charles Baudelaire lui-même, dans les *Plaintes d'un Icare*, la difficulté, voire l'impossibilité, c'est bien d'avoir « [...] l'honneur sublime/ De donner [un] nom à l'abîme/ Qui [lui] servira de tombeau »¹⁵¹. La présence diffusée de locutions adverbiales de lieu qui entourent les descriptions du gouffre, dans la tentative de lui donner un cadre au moins mental, apparaît révélatrice de l'impossibilité de constituer un rapport étroit et univoque entre le terme désignant et l'ampleur de sa signification, c'est-à-dire « de donner un nom à l'abîme ». En effet, nous ne pouvons pas parler d'une véritable reformulation du référent, puisqu'il ne s'agit pas d'un référent connu, mais d'une dimension seulement imaginée ou ressentie¹⁵². Le poème emblématique de cette activité de repère spatial au moyen de l'expressivité du langage est *Élévation*, qui se structure, en effet, sur la valeur obsédante de locutions adverbiales de lieu, telles que

151. *Les Plaintes d'un Icare*, O.C., I, p. 143, v. 13-16.

152. Nous faisons référence à la définition offerte par Bertrand Russell du rapport entre un nom et sa description définie qui diffère selon qu'il s'agit d'un référent connu par "acquaintance", c'est-à-dire par expérience directe, ou d'un référent connu par description. Cf. B. RUSSELL, *Écrits de logique philosophique*, Op. cit., chap. 5. Suivant cette définition, le mot "gouffre", en renvoyant à référent un connu par description, serait mieux décrit par une description définie, voire au moyen d'une périphrase, qu'à travers le terme propre.

"au-dessus", "par-delà", "bien loin de", "derrière", suivies par des termes appartenant à l'expérience tangible, que le poète fait suivre, dans le poème, pour désigner ce qui existe en dehors de l'univers de l'expérience. La même stratégie rhétorique apparaît d'une façon éclatante dans le poème *Mæsta et errabunda*, dans lequel nous lisons un véritable réseau d'adverbes de lieu, qui jouent sur l'opposition entre "ici" et "loin de", entre "en haut" et "en bas", avec une commune intentionnalité expressive : situer au moyen du langage le gouffre terrestre et le gouffre céleste. De cette activité reformulatrice dérive une présence obsédante du gouffre dans l'espace des poèmes des *Fleurs du Mal*, comme il l'est dans l'espace de l'existence, les deux plans coïncidant pour l'individu-poète : le gouffre est ainsi dans la vie de l'homme et de l'artiste nulle part et partout. Il s'agit de la proclamation d'ubiquité contenue dans le poème manifeste *Le Gouffre*, « En haut, en bas partout », qui culmine dans le vers merveilleux « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres »¹⁵³. Le premier caractère qui donne son charme tout particulier au gouffre baudelairien est son omniprésence vague et indéfinie qui se condense dans l'adverbe "partout" des vers précédents : grâce à cet adverbe, après avoir été positionné dans le cadre des oppositions cognitives de la spatialité verticale (le haut et le bas), le gouffre explose dans le cosmos jusqu'à devenir le non-lieu par excellence, si nous considérons le lieu comme une portion

153. *Le Gouffre*, *O.C.*, I, p. 142-143, v. 5-11.

déterminée de l'espace. Le "partout" fait déduire que l'abîme peut s'ouvrir sur n'importe quel point de l'axe vertical : il peut même s'ouvrir en grand dans les hauteurs¹⁵⁴, car les principes de la réversibilité de l'éthique baudelairienne admettent que les cieux puissent s'inverser en gouffre. L'abîme s'ouvre similairement dans n'importe quel endroit de l'étendue horizontale du monde réel, au point que la sensation du vertige devient la *conditio sine qua non* de l'être humain :

*Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.*¹⁵⁵

Ce caractère d'ubiquité qui caractérise le gouffre baudelairien se traduit, sur le plan stylistique, par la récurrence de stratégies d'approximation sémantique, comme cela se passe chaque fois que l'artiste admet sa méconnaissance du concept à exprimer. Entre toutes ces stratégies, il y a bien assurément la périphrase de l' "on ne sait quoi", c'est-à-dire une figure fondée sur un rapport de synonymie présumée, le plus souvent activée sur le plan syntagmatique, entre un reformulé vague et un reformulant connu,

154. Cf. « Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur/ Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre/ S'ouvre et s'enfonce avec l'attrance du gouffre », *L'aube spirituelle*, O.C., I, p. 46, v. 5-7.

155. *Hygiène*, I, O.C., I, p. 668. Nous soulignons.

ou structurée sur la décomposition du terme substitué dans ses composants imaginés comme constitutifs : le poème du *Gouffre* apparaît comme l'exemple emblématique de la réussite de ces stratégies expressives. Nous déduisons directement du titre qu'il s'agit de la tentative poétique de décrire et de définir une idée ou un objet, dans l'espace du développement d'un poème : nous retrouvons ce procédé dans les textes du *Spleen*, de la *Beauté*, de l'*Élévation* ou de l'*Horloge*. Dans le poème du *Gouffre*, après avoir cherché les repères chez un autre esprit célèbre, Pascal, qui a essayé de définir "l'abîme", notre poète cherche à concrétiser sa définition jusqu'à l'affirmation catégorique que « Tout est abîme »¹⁵⁶. Ce que Charles Baudelaire entend par ce "tout" généralisant, il nous l'explique par la suite des vers : « action, désir, rêve, parole »¹⁵⁷, c'est-à-dire à la fois la dimension physique et la dimension intime. De cette définition du gouffre dérive le caractère d'ubiquité et l'impossibilité qui en résulte de s'y soustraire : en effet, dans les vers qui suivent, le texte reformule à nouveau ce terme obsédant "abîme", en affirmant qu'il est « la profondeur, la grève, le silence » jusqu'à « l'espace affreux et captivant »¹⁵⁸.

L'abîme est ainsi la profondeur, c'est-à-dire le caractère de ce qui est profond quel que soit le sens que l'on entende, horizontal et vertical, de

156. *Le Gouffre, O.C., I*, p. 142, v. 2.

157. *Ibid.*, v. 2-3.

158. *Ibid.*, v. 5-6.

ce qui est insondable ou dont on ne connaît pas la fin. L'abîme est aussi la grève, un terrain plat et instable, constitué de sable et de graviers, le plus souvent situé au bord de la mer. Comme le gouffre physique, le gouffre baudelairien peut engloutir l'individu à n'importe quel instant de sa vie, comme si son existence était un passage sur des sables mouvants. En effet, cette expérience se décline de plusieurs manières : il peut chercher la voie de la fuite vers le haut, « vers des ciels déchirés comme des grèves », vers le bas, c'est-à-dire le gouffre souterrain, en largeur dans la boue de la ville. L'abîme est ainsi le silence, c'est-à-dire le bruit de la solitude, l'imminence du non-être, la suspension du temps et de l'espace, laquelle est caractéristique des trois dimensions du gouffre. L'abîme est aussi l'espace en tant que milieu idéal indéfini, terme générique employé pour embrasser la totalité tragique de l'expérience humaine : il est « affreux », parce qu'il inspire tous les degrés de l'horreur ou de l'angoisse douloureuse, mais il est aussi « captivant » parce qu'il séduit par une sorte de fascination irrésistible. Finalement, l'abîme est le gouffre du *spleen* : les substantifs, synonymiques chez Charles Baudelaire, sont toujours représentés dans des contextes valorisés, qui en font ressurgir la signification. D'où vient cette relation de synonymie paradigmatique entre gouffre et abîme, dont le poète exploite toutes les possibilités sémantiques en les activant sur le plan syntagmatique ? Analysons brièvement la valeur expressive des deux mots mis

en relation de proximité sémantique. L'abîme est génériquement une cavité naturelle aux parois abruptes, s'ouvrant au niveau du sol, sans fond apparent, et que l'on considère comme insondable dans sa profondeur : plus précisément, on désigne par ce mot une cavité marine au-dessous du niveau de la mer, cette dernière étant prise comme référence d'horizontalité. Le lien de l'abîme avec l'élément liquide trouve aussi sa confirmation dans les *Écritures* vétero et néo-testamentaires : dans l'*Ancien Testament*, le mot désigne à la fois le chaos primitif, les cavernes immenses de la terre où Dieu rassembla les eaux, et les eaux elles-mêmes tirées du *chaos*, le troisième jour de la Création ; dans le *Nouveau Testament*, le mot est souvent employé pour désigner l'Enfer, le séjour où les damnés sont relégués. Non plus comme un contenant, mais dans la valeur de contenu, le mot "abîme" est aussi employé pour suggérer le mystère et la profondeur de l'âme humaine ou l'inconnu de la vie psychique individuelle, selon une acception qui s'est diffusée avec le développement de la science psychiatrique. D'autre part, le gouffre est génériquement un trou profond et large qui peut s'ouvrir à la surface du sol, aussi bien qu'une cavité souterraine creusée par les eaux ; plus spécifiquement, le gouffre est un vaste tourbillon provoqué par la rencontre de deux courants contraires dans la mer ou dans l'océan, signification qui soutient la valeur de la périphrase baudelairienne « les gouffres amers », dont les référents sont à la fois l'étendue marine et l'esprit humain.

Comme l'abîme, le terme "gouffre" est fréquemment employé dans son acception figurée, évoquant les notions de mystère et de ténèbres, l'insondabilité et l'inconnaissabilité de l'espace psychique : tous les différents sèmes des deux sémèmes nous montrent la coïncidence sémantique qui les relie. Dans l'écriture baudelairienne, "gouffre" et "abîme" sont deux synonymes poétiques parfaits : en effet, le poète choisit l'un ou l'autre et les emploie alternativement, sans les différencier dans les intentions expressives. Nous trouvons cette alternance parfaitement expliquée dans le poème *Hymne à la Beauté*, structuré sur une activité périphrastique de reformulations du gouffre céleste et du gouffre infernal, comme lieux d'origine de la Beauté : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme », « Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres », « Que tu viennes du ciel ou de l'enfer », « de Satan ou de Dieu, qu'importe », jusqu'à la fusion dans le merveilleux tour périphrastique de l'Idéal : « un Infini que j'aime et n'ai jamais connu »¹⁵⁹. Les deux mots apparaissent reliés entre eux sur le plan sémantique, comme sur les plans syntaxique, lexical et rhétorique, ce qui résulte évidemment de la valorisation des contextes semblables où ils sont présentés. Parallèlement au procédé périphrastique, nous accorderons une attention particulière à l'ensemble adjectival qui les concerne, consciente de la grande valeur que Charles Baudelaire attribue aux épithètes. Les deux substantifs se carac-

159. *Hymne à la Beauté*, *O.C.*, I, p. 24-25, v. 1, 9, 21, 24, 25.

térisent, en effet, par une constellation adjectivale commune : celle-ci se structure sur l'isotopie du chromatisme noir, le zéro de la couleur, sur l'isotopie de la profondeur spatiale et sur l'isotopie de la perception négative. De ce répertoire adjectival partagé, nous déduisons d'un côté l'effort linguistique du poète pour donner une forme cohérente au gouffre, de l'autre son recours forcé aux épithètes qui accentuent l'impression de mystère, celui que le poète lui-même ressent face à l'expérience métaphysique. Il s'agit des "mots vides", dont Edgar Allan Poe a traité dans son *Eureka*, qui doivent être nécessairement remplis par la révélation imaginative du poète.

1. LE CHROMATISME NOIR

"NOIR"

gouffre : *Hymne à la Beauté* v. 9 ;

abîme : *La Voix*, v. 7 ;

"OBSCUR"

gouffre : *De profundis clamavi* v. 7 ;

"OBSCURCI"

gouffre : *Le Flacon*, v. 16

2. LA PROFONDEUR SPATIALE

"PROFOND"

gouffre : *Le Voyage*, v. 143; *Femmes damnées*, v. 87; *Lesbos*, v. 7;

abîme : *Je te donne ces vers* v. 9; *L'Idéal*, v. 9; *L'Homme et la mer*, v. 10;

"BÉANT"¹⁶⁰

abîme : *Le Jeu*, v. 22; *Femmes damnées*, v. 56;

"IMMENSE"

gouffre : *La Musique*, v. 12

3. LA PERCEPTION NÉGATIVE

"AMER"

gouffre : *L'Homme et la mer*, v. 4; *Le Poison*, v. 15; *L'Albatros*, v. 4

Après avoir essayé d'offrir une définition de l'imaginaire du gouffre au niveau sémantique, rhétorique et lexical, il est nécessaire de montrer les isotopies thématiques qui nous ont conduite à en faire ressortir trois types :

160. L'adjectif "béant" nous apparaît le plus difficile à cadrer par rapport aux autres, étant donné que l'épithète fonctionne d'une façon ambiguë chez Charles Baudelaire. Le plus souvent, l'acception choisie est celle de "sinistrement béant", comme on la trouve dans *Danse macabre, O.C., I*, p. 98, v. 56.

le gouffre terrestre, le gouffre céleste et le gouffre infernal. Nous choisissons de traiter chacun séparément, pour faire surgir successivement la dialectique qui les sépare et le fil rouge qui en fait une seule expérience mystique, révélée par le long poème conclusif, *Le Voyage*.

En 1861, quand Charles Baudelaire envisage ce texte comme fermeture du recueil, il choisit de substituer à l'élan d'une éclosion poétique promise, celle de *La Mort des artistes*, le grand saut dans le gouffre. Dans ce poème conclusif, le gouffre est appelé "l'Inconnu", car il ne répond à aucune catégorie identifiée par le langage ordinaire : il représente le lieu herméneutique par excellence de la poétique baudelairienne, parce qu'il apparaît comme la limite ultime de la parole poétique, le sommet d'un drame existentiel, métaphysique, moral et langagier. « Au-dessus », avait proclamé le poète dans l'élan d'*Élévation*, « Loin ! Loin ! » avait-t-il crié dans la tragédie de *Mæsta et errabunda*, « Au fond » proclame-t-il maintenant au seuil de l'Inconnu : c'est dans la profondeur mystérieuse de cette expérience métaphysique que résident son espoir et sa confiance dans une poésie qui, seule, ouvre à cet Idéal rêvé "du Nouveau".

6.2.3.1 Le gouffre terrestre

Entre les deux dimensions verticales du dualisme manichéen, Charles Baudelaire interpose l'espace ambigu de l'horizontalité, de l'étendue plate : ce lieu est défini par le poète comme l'"ici", dont la qualité essentielle est la présence manifeste de l'ennui (« Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici »¹⁶¹), opposé à un "là-bas" où « Tout n'est qu'ordre et beauté/ Luxe, calme et volupté »¹⁶². Cette dimension intermédiaire partage des qualités caractérisant les deux extrémités opposées, mais elle les garde d'une façon provisoire et transitoire : dans ses descriptions, le poète insiste souvent avec emphase sur la caractérisation du gouffre terrestre, le transformant en une dimension abyssale et sans limites : cela apparaît évident dans le poème du *Gouffre*, emblème de la condition existentielle. Cet espace y est décrit selon la perception de l'individu qui en fait l'expérience : il met en valeur la sensation du vertige qu'il suscite, exactement celle qui caractérise la montée ou la descente de l' "échelle fatale", comme la définit Edgar Allan Poe. En tant qu' "infini diminutif", la non-connaissance de ses confins spatiaux terrorise son observateur, exactement comme le fait l'Infini proprement dit, car il pourrait conduire soit vers la sublimation, soit vers le nihilisme. De plus, en tant que dimension spatio-temporelle, elle garde en soi le risque de

161. *Le Voyage*, O.C., I p. 131, v. 60.

162. *L'Invitation au voyage*, O.C., I, p. 53, v. 13-14.

l'écrasement sous le poids du temps : la tentative de découvrir ses confins comporte le péril de se perdre dans la fin du temps dont l'individu dispose.

Ces caractéristiques accompagnent ainsi la description du gouffre terrestre dans l'ensemble du recueil baudelairien et nous les voyons prendre une forme adéquate dans l'imaginaire de l'espace urbain et de l'espace marin, comme nous l'avons illustré auparavant, ou dans des figures périphrastiques, sémantiquement liées au thème du *Spleen* : il s'agit, par exemple, du « spectacle ennuyeux de l'immortel péché »¹⁶³ du *Voyage* ou des « plaines de l'Ennui, profondes et désertes »¹⁶⁴ de la *Destruction*. Ce gouffre obsessionnel sert à donner une forme poétique au *spleen* baudelairien, thème dominant dans sa poétique, mais jamais nommé directement dans les poèmes tant le caractère tragique en est inexprimable¹⁶⁵, sinon dans les titres de trois textes (*Spleen LXXV, LXXVI, LXXVII*). Pourquoi le *spleen* se traduit-il dans un imaginaire spatial, de nature métaphorique et périphrastique ? Parce qu'il est la conséquence de la soif d'Infini qui s'impose au poète, et

163. *Le Voyage, O.C., I*, p. 132, v. 88.

164. *La Destruction, O.C., I*, p. 111, v. 11.

165. Charles Baudelaire considère le *spleen* comme l'exact opposé de l'Idéal : pour insister sur sa valeur métaphysique, il ne le nomme jamais, dans son écriture, au moyen du terme propre. Il lui préfère parfois le synonyme "ennui", qui est en revanche sur-employé. Il apparaît neuf fois à la forme du singulier (*Préface*, v. 37, *Tu mettrais l'univers entier*, v. 2, *Le Possédé*, v. 4, *Spleen LXXVI*, v. 17, *L'Amour du mensonge*, v. 4, *La Destruction*, v. 11, *Une Martyre*, v. 42, *Le Voyage*, v. 54, 112), six fois à la forme du pluriel (*Élévation*, v. 13, *La Muse vénale*, v. 3, *Sed non satiata*, v. 8, *Réversibilité*, v. 2, *La Cloche fêlée*, v. 9, *Spleen LXXVIII*, v. 2), cinq fois sous la forme verbale (*Bénédiction*, v. 2, 45, *Spleen LXXVII*, v. 4, *Le Voyage*, v. 60, 138) et, enfin, une fois sous la forme adjectivale (*Le Voyage*, v. 88).

parce qu'il est, comme celle-ci, de nature indicible. Charles Baudelaire déclare fermement que la seule chance de fuir le *spleen*, c'est de fuir l'Infini que chacun porte en soi¹⁶⁶, les deux expériences étant indicibles à cause de l'aporie linguistique. À la fois dans le domaine de la réalité et dans celui des possibilités d'expression poétique, les solutions proposées sont bien évidemment aléatoires, comme en témoignent l'hésitation linguistique qui les entoure et les formes d'évasion dans lesquelles l'individu cherche à trouver un refuge, en noyant « le vertige dans le délire »¹⁶⁷ : il s'agit de l'amour sensuel¹⁶⁸ ou des paradis artificiels¹⁶⁹, qui le sont dans la mesure où l'on présuppose l'existence d'un paradis véritable. Ces deux tentatives d'évasion sont conditionnées par « le grand amour de l'Art »¹⁷⁰, la "pointe plus acérée" dans l'existence du poète : il doit découvrir, pour respecter sa propre nature, l'origine de cet Infini qu'il voit par toutes les fenêtres, même s'il ignore si, derrière la vitre, il trouvera un trou obscur, le gouffre infernal, ou

166. « Faites votre destin, âmes désordonnées/ Et fuyez l'infini que vous portez en vous! », *Femmes damnées*, *O.C.*, I, p. 155, v. 103-104.

167. *L'Examen de minuit*, *O.C.*, I, p. 144, v. 25-26.

168. Cf. *Le Balcon*, « Ces serments, ces parfums, ces baisers infini/ Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes/ Comme montent au ciel les soleils rajeunis/ Après s'être lavés au fond des mers profondes? / - Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis! », *O.C.*, I, p. 37, v. 26-30.

169. Le recherche incessante de l'Infini, propre à celui qui déclare son *Obsession* du « vide, [du] noir et [du] nu », conduit, comme nous le savons, à la découverte d'une expérience pareille à celle de la jouissance éternelle dans la suspension spatio-temporelle du sommeil, du souvenir ou de l'ivresse, dans laquelle « l'espace [s'enfle], pour ainsi dire, à l'Infini ». Voir *Un Mangeur d'opium*, *O.C.*, I, p. 480-481.

170. « 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 », *La Destruction*, *O.C.*, I, p. 111, v. 1-6.

une déchirure de lumière, le gouffre céleste.

6.2.3.2 Le gouffre infernal

Je vais vous emporter à travers l'épaisseur,
Compagnons de ma triste joie,
À travers l'épaisseur de la terre et du roc,
À travers les amas confus de votre cendre.¹⁷¹

Ainsi parle Satan, périphrastiquement appelé « quelqu'un [...] que tous avaient nié [...] railleur et fier »¹⁷² sur le seuil de l'Enfer : à travers l'épaisseur, à travers la terre et le domaine du physique, Charles Baudelaire imagine ce lieu topique, cette impasse herméneutique qu'est le gouffre souterrain des *Fleurs du Mal*. Aborder la question de la catabase, de la descente aux enfers dans la tragédie causée par le *spleen*, expose gravement au risque de redites médiocres et de reformulations inachevées par rapport à la grandeur intellectuelle des anciens modèles ; en outre, comme pour la représentation des figures divines du "Prince de l'exil" et du "Père éternel", particulièrement dans les poèmes de l'atteinte à la morale religieuse (*Le Reniement de saint Pierre, Abel et Caïn, Le Litanies de Satan, Le Vin de l'assassin*), au-delà de la pudeur à laquelle la question oblige, celui qui cherche à en

171. *L'Imprévu, O.C., I*, p. 172, v. 35-38.

172. *Ibid.*, p. 171, v. 21-22.

donner une image poétique se trouve hanté par l'incertitude rationnelle quant à l'existence divine, seulement présumée dans un acte de foi. Dans la représentation du vide spatio-temporel qu'offre le gouffre infernal, le poète risque ainsi d'être pris au piège de l'absence d'un rapport existant entre le signe linguistique et le sens à traduire. Quelle est alors la voie choisie par Charles Baudelaire, qui fait du gouffre le lieu par excellence de sa poésie ? Avant toute analyse, nous devons retenir une considération cruciale : le surnaturel baudelairien, dépourvu de merveilleux et de transcendance, résulte d'une qualité perçue du réel dans un "ici" et un "maintenant", vécus par la sensibilité poétique. Le domaine métaphysique trouve sa forme appropriée dans une expérience poétique qui, du connu, conduit à l'inconnu :

Deux qualités littéraires fondamentales : *surnaturalisme et ironie*.

Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et *retentissement dans l'espace et dans le temps*.¹⁷³

Dans cet extrait des *Fusées*, Charles Baudelaire, à la recherche d'une définition des caractères distinctifs de l'art moderne, insiste sur le surnaturalisme, c'est-à-dire la capacité de recueillir la contenance mystérieuse que

173. *Fusées, O.C., I*, p. 658. Nous soulignons.

les objets du réel tiennent devant ses yeux, pour en arriver, par le manie-
ment savant de la langue, à pratiquer une sorcellerie évocatoire qui, à partir
de ce réel, permette de se plonger dans le surnaturel. Comment voyons-nous
se réaliser cette déclaration de poétique dans la représentation du gouffre
souterrain ? Toutes les descriptions qui le concernent sont construites selon
un modèle partagé : le lieu en tant que tel est nommé au moyen de la figure
périphrastique, laquelle, ayant cette fois un caractère vague et incomplet,
est comblée sémantiquement par un art descriptif qui présente le surnaturel
inconnu à travers l'imaginaire du réel connu. Ainsi faisant, Charles Baude-
laire manipule des matériaux pré-fabriqués dans la tradition et en crée de
nouveaux qui donnent forme à son gouffre : décrire l'Inconnu consiste pour
notre poète à ré-écrire le connu, à exploiter les clichés en les détruisant en
même temps.

Les périphrases qui décrivent le lieu infernal apparaissent, en effet, comme
très simples dans leur forme lexicale : elles insistent dans la majorité des cas
sur le substantif "gouffre", qualifié (mais il vaudrait mieux dire non-qualifié)
par un adjectif, ou par un complément du nom qui se relie à l'expérience de
la catabase dans son sémantisme. Ce choix expressif est bien évidemment
dû au fait que le poète ignore ce que les Enfers sont véritablement. Ainsi,
n'importe quelle tentative de nomination lui paraîtrait abstraite par rap-
port à la nature de l'expérience à décrire : c'est plutôt l'activité descriptive

qui, suggérant les sentiments de la crainte, du mystère et de la hantise, accompagne le processus de dénomination et cherche à s'approcher du référent inconnu. Observons quelques exemples. Dans *Le Possédé*, le poète nous présente le gouffre infernal, encadré dans l'atmosphère obscure de l'aube¹⁷⁴, défini comme le « gouffre de l'Ennui »¹⁷⁵, où le complément du nom se relie aux vers conclusifs du poème dédié *Au Lecteur*¹⁷⁶, dans lesquels nous lisons l'explication de ce qu'est l'ennui : c'est le mal satanique, le diable lui-même. Dans les *Bohémiens en voyage*, le gouffre¹⁷⁷ est décrit comme « l'empire familier des ténèbres futures »¹⁷⁸, périphrase oxymorique et équivoque : nous nous demandons, en effet, si nous devons entendre les "ténèbres" comme un futur qu'on ne connaît pas encore (en contraste avec l'adjectif "familier") ou comme un futur néfaste, c'est-à-dire la tombée dans le gouffre souterrain. Penchant pour la seconde hypothèse, nous pouvons en déduire que l'empire du gouffre est familier dans la mesure où ces individus, définis pé-

174. « Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore/ Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant/ Qui ne crie : Ô mon cher Belzébuth, je t'adore ! », *Le Possédé*, *O.C.*, I, p. 37, v. 11-14.

175. *Le Possédé*, *O.C.*, I, p. 37, v. 4.

176. « Sur l'oreiller du mal, c'est Satan Trismégiste/ [...] C'est l'Ennui! - l'œil chargé d'un pleur involontaire/ Il rêve d'échafauds en fumant son houka/ Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat », *Au Lecteur*, *O.C.*, I, p. 5-6, v.9, 37-39.

177. La nature de ce gouffre est plutôt ambiguë. On pourrait l'identifier aux deux gouffres du domaine métaphysique, si l'on considère que les textes n'en présentent pas une définition univoque : comme la conclusion du *Voyage* en témoigne, pour ceux qui dédient leur existence à la recherche du sens ultime, il peut s'ouvrir un gouffre dans les deux directions également admises de la verticalité. Cependant, le complément du nom qui structure la périphrase "des ténèbres" nous conduit à l'associer aux représentations figuratives du gouffre souterrain.

178. *Bohémiens en voyage*, *O.C.*, I, p. 18, v. 14.

riphrastiquement comme « la tribu prophétique aux prunelles ardentes »¹⁷⁹ ou comme les « voyageurs pour lesquels est ouvert l'empire familial des ténèbres futures »¹⁸⁰, ont dédié leur vie à la recherche de l'Inconnu, avec une volonté à la fois sacrée et profane, magique et mystique ; nous le lisons dans l'opposition entre la capacité des bohémiens de prédire l'avenir et la référence à la prophétie de la religion chrétienne, soutenue par l'allusion à l'exode du peuple hébraïque. Forts du courage de faire face à une existence ennuyeuse, ne se cachant pas derrière la lumière des chimères faciles, les bohémiens ont appris à regarder dans l'obscurité et se sont familiarisés avec l'expérience de l'Inconnu : il s'agit de cet Inconnu qu'ils trouveront au fond du Ciel ou de l'Enfer, à la fin de leur voyage. Dans les *Projets d'un Épilogue* pour l'édition de 1861, les bad-fonds de la ville de Paris semblent « s'engouffr[er] dans l'Enfer comme des Orénoques »¹⁸¹ : le caractère tragique de cette chute spleenétique du sol parisien est ici renforcé par la comparaison avec des images obsessionnelles de massacres et de bains de sang, qui en traduisent la cruauté et qui permettent d'insérer la figure dans les isotopies traditionnelles activées par le thème. Dans *Duellum*, nous revenons à l'activité périphrastique concernant spécifiquement la question du gouffre infernal : dans ce poème, après une description dantesque du *locus horribi-*

179. *Ibid.*, p. 18, v. 1.

180. *Ibid.*, p. 18, v. 13-14.

181. *Projets d'un Épilogue, O.C., I*, p. 192, v. 28.

lis, « un ravin hanté des chats-pards et des onces »¹⁸², le poète déclare que ce gouffre n'est autre que « l'enfer de nos amis peuplé »¹⁸³.

De tous ces exemples, et il y en aurait maints autres, nous déduisons que la figure périphrastique n'est pas exploitée avec des finalités descriptives, mais qu'elle propose d'une manière obsessionnelle¹⁸⁴ l'idée du gouffre comme celui de l'Enfer, dans la valeur traditionnellement admise : cet emploi de la périphrase nous oblige à considérer l'expression polysémique choisie par l'auteur comme un bloc syntagmatique insécable, significatif dans son ensemble. Dans l'exemple tiré du *Possédé*, par exemple, « le gouffre de l'Ennui », le substantif "gouffre" perd sa valeur sémantique retenue par l'usage (celle de "cavité", "fond", "cavité sous-marine", etc.) pour se fondre avec son complément du nom, et désigner, uni avec celui-ci, un objet du cosmos poétique baudelairien : l'existence ennuyeuse. De manière similaire, l'expression mise en lumière dans les *Projets d'un Épilogue*, « s'engouffrant dans l'Enfer » représente dans l'ensemble de sa dilatation syntagmatique la tragédie de la chute spleenétique : le verbe "s'engouffrer" n'est pas un synonyme transparent du verbe "se plonger" ou bien de "tomber", mais il est la

182. *Duellum*, O.C., I, p. 36, v. 9.

183. *Ibid.*, p. 36, v. 12.

184. Margery Vibe Skagen souligne le même procédé à propos des thèmes de la mélancolie et de l'ennui. Elle écrit : « *Mélancolie et ennui* sont des mots assez fréquents dans les écrits de Baudelaire : la périphrase et l'allusion les rendent omniprésents ». Voir M. VIBE SKAGEN, « Ennui vs mélancolie », in A. GUYAUX, B. MARCHAL (éd.), *Les Fleurs du Mal. Actes du Colloque de la Sorbonne, 10-11 janvier 2003*, Op. cit., p. 247.

seule formule valable pour exprimer l'expérience métaphysique invoquée par le complément circonstanciel "dans l'Enfer". Ce rapport au langage présuppose la prise de conscience de ce que notre poète déclare dans l'*Épigramme pour un livre condamné* : afin que le lecteur puisse comprendre la valeur de « ce livre saturnien, Orgiaque et mélancolique »¹⁸⁵, le regard du lecteur doit s'appriivoiser à « [...] se plonger dans les gouffres »¹⁸⁶, c'est-à-dire à risquer l'expérience de la catabase. Pour conquérir le courage d'affronter l'expérience métaphysique (qui passe, nous le soulignons, par le langage poétique) le lecteur doit avoir fait sa « rhétorique chez Satan, le rusé doyen »¹⁸⁷ : « Se plonger dans les gouffres » est ainsi l'expression adéquate pour donner le témoignage d'une telle aventure paradoxale, qui ne peut qu'être suggéré par un langage périphrastique.

Que voit l'œil du lecteur quand il se se plonge dans les détours périphrastiques du gouffre infernal ? Il ne trouve pas l'Enfer dépeint par l'iconographie religieuse, mais "le véritable gouffre baudelairien". La scénographie choisie par notre poète nous présente, avant tout, le traditionnel mouvement de descente : dans n'importe quelle typologie du gouffre, dans la hauteur, dans la profondeur ou dans la dilatation, l'individu fait l'expérience d'une plon-

185. *Épigramme pour un livre condamné*, O.C., I, p. 137, v. 3-4.

186. *Ibid.*, v. 10.

187. *Ibid.*, v. 5-6.

gée, parfois douce et énivrante, parfois soudaine et douloureuse. En ce qui concerne la représentation du gouffre infernal, le mouvement de descente s'accompagne du rythme presque obsessionnel d'une litanie, comme l'illustrent ces vers des *Femmes damnées*, « Descendez, descendez, lamentables victimes/ Descendez le chemin de l'enfer éternel! »¹⁸⁸. Dans la suite de ce poème, nous trouvons deux autres éléments caractéristiques de l'Enfer baudelairien, c'est-à-dire la présence du vent et l'absence de lumière :

Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes
Flagellés par *un vent qui ne vient pas du ciel*,
Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.

[...]

*Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes.*¹⁸⁹

Ce vent « qui ne vient pas du ciel », périphrastiquement "un vent infernal", apparaît fréquemment dans les représentations du gouffre, très souvent renforcé par la valeur sémantique du verbe "tourmenter" - comme dans *Le Vin des chiffonniers* (v. 2) ou dans *Le Crépuscule du soir* (v. 14) - ou de son synonyme augmentatif "flageller" - comme dans le cas des *Femmes damnées*. Le vent est aussi l'élément typique des sommets de l'élévation, du gouffre céleste, dans sa valeur la plus traditionnelle : sa présence fait présager l'imminence d'une expérience métaphysique, qu'elle ait lieu dans les

188. *Femmes damnées*, O.C., I, p. 155, v. 85-87.

189. *Ibid.*, p. 155, v. 88-93. Nous soulignons.

hauteurs ou dans les profondeurs. L'autre élément qui caractérise l'espace du gouffre infernal est l'absence de lumière, voire le noir, le degré zéro de la couleur : il est omniprésent dans l'imaginaire du gouffre souterrain, avec sa valeur descriptive et herméneutique, où l'absence de lumière coïncide avec la perte de tous les repères de l'humanité. Dans le poème *De profundis clamavi*, l'obscurité herméneutique du gouffre nécessite une reformulation périphrastique : le « fond du gouffre obscur où [mon] cœur est tombé » est redéfini dans les vers suivants en ces termes :

C'est un univers morne à l'horizon plombé
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème.¹⁹⁰

De l'explication que le poète nous offre de l'obscurité, nous déduisons sa valeur à la fois référentielle et figurative, même si l'effort de reformulation demeure partiellement vide et inaccompli, tant il est impossible à l'individu de pénétrer l'expérience de l'abîme : le gouffre est "obscur" dans la mesure où il est énigmatique, incompréhensible et, surtout, indicible. Cependant, le poète cherche à faire tomber sur lui un rayon de jour au moyen d'une tentative d'approche périphrastique. Que nous cache le poète derrière ces mots "gouffre obscur" ?

190. *De profundis clamavi*, O.C., I, p. 32, v. 1-4.

Le poème *De profundis clamavi* représente à notre avis la tentative la plus accomplie de nous fournir une réponse. Le poème a paru pour la première fois en 1851 avec pour titre *La Béatrix* dans *Le Messager de l'Assemblée* : il faisait alors partie de la section des dix poèmes des *Limbes* ; ensuite, il a reçu le titre de *Spleen* en 1855 dans la publication de la *Revue des deux Mondes* et finalement celui que nous connaissons dans l'édition des *Fleurs* de 1857. L'attention au choix du titre et l'hésitation de Charles Baudelaire à l'attribuer semblent témoigner de la grande complexité qui caractérise le contenu de ce texte : elles relèvent de l'effort poétique pour donner forme au gouffre de l'Enfer, étant donné que même pour le poète il s'agit d'un parcours à tâtons, les yeux fermés dans l'obscurité ; il s'agit de décrire sans jamais voir. Les titres entre lesquels l'écrivain a hésité nous paraissent emblématiques : *La Béatrix* et *Les Limbes* ne sont-ils pas le signe d'une interférence intertextuelle avec l'expérience métaphysique de Dante dans sa *Comédie* ? *Spleen* ne représente-t-il pas le déchirement de l'âme humaine attirée par le côté satanique de la double postulation ? Cette hésitation entre des titres différents concourt à témoigner que *De profundis clamavi* constitue la traduction en forme poétique d'une expérience des limites, des limbes (étymologiquement les bordures de l'Enfer), en vacillant dans la tension entre le *spleen* et l'Idéal. Quand, au deuxième vers du poème, Charles Baudelaire écrit « au fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé »,

il "périphrase" tout ensemble la valeur herméneutique de ce lieu qui est l'image du seuil entre la dimension physique et la dimension métaphysique, à l'intérieur d'un poème qui est dans sa totalité l'expérience linguistique des profondeurs. Ces profondeurs sont évoquées par notre poète au moyen d'une locution figée, "*de profundis*"¹⁹¹, qui fait appel aux *Suspiria* de Thomas de Quincey, mais essentiellement aux *Écritures* vétéro-testamentaires. Chaque fois que, dans les représentations baudelairiennes, le poète sort des confins du monde physique pour accéder à la dimension spirituelle, nous retrouvons l'iconographie biblique : maintes fois, il s'agit d'une reformulation travestie ou perversie, c'est-à-dire traduite et déformée par l'expérience subjective. Le titre *De Profundis* vient directement des prières chrétiennes invoquées comme hommages aux défunts, de la *Bible* dans le cri désespéré adressé à Dieu, du fond de l'abîme. Dans les *Psaumes*, nous lisons : « J'ai crié vers vous, Seigneur, du fond des abîmes : Seigneur exaucez ma voix »¹⁹² et aussi « Du fond de l'abîme je t'invoque, ô Éternel ! »¹⁹³, qui devient, dans le poème baudelairien « J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime/ Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé »¹⁹⁴. La référence intertextuelle ne se limite pas à l'invocation *De Profundis*, perversie par la variation de destinataire : toute la description du lieu infernal devient une reformulation

191. Voir aussi *Obsession, O.C., I*, p. 75, v. 4.

192. *Ps.*, 129 ; 1-2.

193. *Ibid.*, 130 ;1

194. *De Profundis clamavi, O.C., I*, p. 32, v. 1-2.

périphrastique et paraphrastique de l'imaginaire biblique. L'absence de lumière, caractéristique constante du gouffre baudelairien, est décrite dans ce poème à travers la paraphrase d'un extrait du *Livre de Job* : dans ce dernier, nous lisons la description d'un voyage vers une terre « sans espérance de retour », vers une

[...] terre ténébreuse, couverte de l'obscurité. Cette terre de misère et de ténèbres, où habite l'ombre de la mort, où tout est sans ordre et dans une éternelle horreur.¹⁹⁵

Charles Baudelaire paraphrase le ton et le contenu du *Livre de Job* dans les vers qui suivent :

C'est un univers morne à l'horizon plombé
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème !
[...]
C'est un pays plus nu que la terre polaire.¹⁹⁶

Dans la description baudelairienne, la répétition anaphorique de la tournure syntaxique "c'est + substantif" marque la nature du poème, qui cherche à définir la valeur sémantique de la périphrase "gouffre obscur" : x est y et x est z , coïncidant avec la formule x est y et y est z . En effet, ce gouffre (x) est un univers (y) et un pays (z) - c'est-à-dire un espace inconnu et un espace

195. *Job*, 10 ; 21-22.

196. *De Profundis clamavi*, O.C., I, p. 32, v. 3-4, 7.

connu, un espace sans limites et un espace limité : les deux descriptions sont complémentaires, car, dans la poétique baudelairienne, la dimension spirituelle est toujours approchée à partir des éléments connus, constituant la dimension physique.

Au-delà des matériaux bibliques reçus, Charles Baudelaire complète sa représentation avec des caractères innovateurs ou avec la ré-élaboration de l'imaginaire préexistant : il s'agit, par exemple, du froid polaire qui donne sa couleur particulière au gouffre baudelairien. Comme nous le lisons dans le poème, le gouffre infernal est un pays encore plus glacial que le lieu connu comme le plus froid de la terre¹⁹⁷ : l'énumération en négatif (« Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ! »)¹⁹⁸ et le tour impersonnel "il n'est pas"¹⁹⁹ enlèvent au paysage toute forme de vie. C'est ainsi que « l'enfer de ce monde » devient dans l'imagination baudelairienne l'Enfer véritable : un

197. « Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois/ Et les six autres mois la nuit couvre la terre/ C'est un pays plus nu que la terre polaire/ - Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !/ Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse/ La froide cruauté de ce soleil de glace/ Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos », *De profundis clamavi*, O.C., I, p. 32, v. 5-11. Nous soulignons que dans la première moitié du XIX^e siècle, on a assisté aux dernières explorations du globe, telles que les voyages au Pôle Sud par James Ross entre 1839-1843, qui ont soulevé à nouveau le mythe de la terre polaire. Dans les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de 1838, par exemple, nous lisons la description d'un voyage dans l'Antarctique, « une des contrées les plus tristes et les plus stériles de l'univers ». Voir E. A. POE, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, in *Œuvres en prose*, Op. cit., p. 623. Il y a là un scénario parfait pour inspirer l'imagination baudelairienne. En effet, à propos d'un ouvrage du capitaine Biscoe, *Journal of a Voyage towards the South Pole, 1830 to 1832*, que Edgar Allan Poe cite très souvent dans ses *Aventures*, Charles Baudelaire avoue s'être « cassé la tête » pour se documenter afin d'en donner la traduction. Voir *Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 18 mars 1857, Corr. I*, p. 385.

198. *De profundis clamavi*, O.C., I, p. 32, v. 8.

199. *Ibid.*, p. 32, v. 9. Ce tour obsessionnel rappelle la description de la *Genèse* de l'univers avant le souffle divin : *Gen.*, 1-2.

souci presque géographique s’y mêle aux mythes préfabriqués de la tradition religieuse. À partir de cette fusion d’éléments hétérogènes, le gouffre infernal devient l’*out of the world*, la dimension hors de l’espace et hors du temps. Il représente la négation de la vie rendue expression verbale : autrement dit, c’est l’effort périphrastique d’exprimer le néant au moyen d’un langage de l’approximation. Dans cette activité synchrétique des matériaux reçus par la tradition, l’idée de l’Enfer polaire trouve une source illustre dans la représentation du lac gelé où Dante²⁰⁰ place les traîtres :

[...] vidimi davante e sotto i piedi
 Un lago che per gelo
 Avea di vetro e non d’acqua sembante.
 (*Inferno*, XXXII, v. 22-24)

Nous trouvons une deuxième source de la même image dans une œuvre de Mme Crowe, citée par Charles Baudelaire dans le *Salon de 1859*, *The Night Side of Nature*²⁰¹, où l’artiste décrit une zone du royaume d’Hadès. Cette complexe topographie de l’Enfer polaire se distingue nettement de l’imaginaire de feu de la Géhenne biblique : la seule occurrence des flammes traditionnelles de l’Enfer, nous la retrouvons dans *Danse macabre* (« Et viens-tu demander au torrent des orgies/ De rafraîchir l’enfer allumé dans

200. « M’étant retourné, je vis devant moi, au-dessous de mes pieds/ Un lac qui, à cause du gel, ressemblait plus à du verre, qu’à de l’eau », *La Divine Comédie : L’Enfer*, p. 409. Voir aussi les vers 72-75 par rapport aux vers 9-11 du poème baudelairien et le vers 86 par rapport au quatrième du poème baudelairien.

201. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 623.

ton cœur ? »)²⁰², où le feu maléfique apparaît comme le cliché des tourments charnels. Tous les éléments structurels du gouffre souterrain, que nous avons mis en lumière grâce au poème *De profundis clamavi*, apparaissent aussi dans le poème de *l'Irrémédiable*, une suite de scènes emblématiques, à fondement métaphorique, de ce qu'on imagine être l'Enfer. Entre celles-ci, nous lisons l'image de l'immobilité gelée du lac de la *Comédie* :

Un navire pris dans le pôle
Comme en un piège de cristal
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle.²⁰³

Nous y trouvons aussi l'image du lieu de l'obscurité la plus totale :

« [...] un Styx bourbeux et plombé
Où nul œil du Ciel ne pénètre »²⁰⁴ ;
« un cauchemar énorme [...] dans les ténèbres »²⁰⁵ ;
« une nuit plus noire encore »²⁰⁶.

Finalement, nous restons captivée par la sublimation parfaite de tous ces éléments dans les quatre vers conclusifs, où la périphrase et la métaphore jouent, chacune à leur tour, de leur valeur expressive :

[...] descendant sans lampe
Au bord d'un gouffre dont l'odeur

202. *Danse macabre*, O.C., I, p. 97, v. 27-28.

203. *L'Irrémédiable*, O.C., p. 80, v. 25-28.

204. *Ibid.*, v. 3-4.

205. *Ibid.*, v. 7-12.

206. *Ibid.*, v. 23.

Trahit l'humide profondeur
D'éternels escaliers sans rampe.²⁰⁷

Le gouffre infernal est pour Charles Baudelaire un abîme profond, parfois rempli d'eau gelée, immobile et foncée, parfois hanté de cadavres et de bêtes épouvantables, tourmenté par un vent obsédant, où l'individu, capturé par une fascination maléfique, fait l'épreuve la plus tragique de sa propre impuissance. Au moyen de sa magie descriptive, l'écrivain arrive ainsi à donner forme à un espace infini et inexploré à coup de tentatives rhétoriques et d'approximations lexicales : à partir de ce langage de l'approximation, il apparaît que la seule façon de nommer l'Enfer est de l'appeler périphrastiquement « le gouffre obscur ».

6.2.3.3 Le gouffre céleste

Robert Storey, réfléchissant sur « l'attrait du gouffre d'en haut »²⁰⁸ qu'il a relevé chez Théodore de Banville, en arrive à affirmer que ce lieu emblématique « is clearly death, not ideality »²⁰⁹. Si nous transposons notre regard

207. *Ibid.*, v. 17-20.

208. R. STOREY, « Pierrot Narcisse. Théodore de Banville and the pantomime », *Nineteenth Century French Studies*, 13, 1985, p. 1.

209. R. STOREY, *The Orient Style. Modernist Allegories of Conversion*, London, Duke of University Press, 1991, p. 4.

à l'univers métaphysique des *Fleurs du Mal*, nous y retrouvons la fascination du « gouffre d'en haut » qui, dans l'éthique de notre poète, peut bien évidemment coïncider avec l'idéalité. La définition du statut ontologique de cet Idéal est ce qui demeure problématique : s'agit-il d'un Idéal de nature religieuse ou artistique ? Nous venons d'analyser le gouffre souterrain, où l'attraction vers les profondeurs paraît plus traditionnelle ; en revanche, quand notre poète décrit « les cieus déchirés comme des grèves »²¹⁰ dans lesquels il mire son orgueil, c'est dans un gouffre céleste qu'il se plonge. Nous le déduisons, comme toujours, d'une attention portée aux stratégies expressives du langage : ce participe, "déchirés", le pivot de la figure de rhétorique qui fait que le ciel est comme un gouffre souterrain, rompt le sémantisme de deux termes qu'il rapproche à cause de la non-pertinence du rapport entre le comparé et le comparant. Pourquoi les grèves sont-elles déchirées, blessées, lacérées, écorchées ? Et, en admettant qu'elles le soient véritablement, s'agit-il d'une qualité assez prégnante pour justifier une comparaison ? Pourquoi les cieus sont-ils déchirés ? S'agirait-il des cieus artistiques, ceux des tableaux d'Eugène Delacroix ? Ce qui dérive de la comparaison contenue dans *Horreur sympathique* (v. 9), c'est la désacralisation du ciel métaphysique, tombant dans les profondeurs de la terre, là où le poète, « insatiatement avide / De l'obscur et de l'incertain », recherche la Vérité. Cette

210. *Horreur sympathique*, O.C., I, p. 78, v. 9.

figure nous ouvre à la double postulation du gouffre baudelairien : en effet, il s'agit du lieu symbolique de l'attirance simultanée du *spleen* et de l'Idéal. En termes généraux, nous nommons "gouffre céleste" ce lieu métaphysique auquel le poète accède par une élévation de nature spirituelle : il s'agit d'une expérience enivrante, le plus souvent définie comme "mystique", qui est chaque fois accompagnée en contrepartie par l'expérience douloureuse de la chute. Maintes fois, nous retrouvons ce double mouvement d'ascension et de chute dans le gouffre qui accompagne la description de l'abîme céleste : il se condense parfois dans le thème typique d'Edgar Allan Poe, celui du vertige (voir « les éternels escaliers » décrits dans *L'Irrémédiable*, v. 20). Chez les deux poètes, le vertige est le sentiment inséparable des altitudes atteintes par une sublimation de l'esprit artistique et il est aussi l'angoisse qui accompagne la prise de conscience de la finitude. Cela est évident dans le poème *Incompatibilité* où, une fois que la périphrase de l'au-delà à la structure typiquement baudelairienne a encadré la scène (« Tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre/ Des fermes, des vallons, par-delà les coteaux/ Par-delà les forêts, les tapis de verdure/ Loin des derniers gazons foulés par les troupeaux »)²¹¹, l'abîme est suggéré en même temps par les pics des montagnes et par un lac enfoncé dans ces montagnes²¹² : encore plus subli-

211. *Incompatibilité*, O.C., I, p. 199, v. 1-4.

212. *Ibid.*, v. 5-6.

mement, le poète déclare que le « mystère divin » et le « silence éternel » sont partout « sous [ses] ses pieds, sur [sa] tête »²¹³. Cette bidimensionnalité du gouffre apparaît aussi manifeste dans les poèmes *Élévation* et *L'Albatros*, où le poète, qui a rejoint la jouissance extatique des hauteurs, est pris par une force descendante qui brise ses ailes et le fait tomber jusqu'à l'autre extrémité de l'échelle verticale. Avec la même intensité tragique, nous lisons dans *Les Plaintes d'un Icare* tout le désespoir d'un poète consumé pour avoir voulu mesurer la beauté des sommets de l'univers : le poète tremble en bas dans la boue, au-dessus du vide qui semble exercer une attraction irrésistible à cause de la peur de tomber encore plus bas, mais il tremble aussi quand son aspiration l'a fait monter trop haut, sans avoir gagné cette révélation qui lui permettrait de jouir éternellement de l'extase des hauteurs : c'est-à-dire quand il se plonge dans des cieux déchirés comme des grèves. Le gouffre est donc infernal et céleste, il est à la fois mort et idéalité, si l'on reprend la formule de Robert Storey.

À côté de cet imaginaire du gouffre céleste comme celui d'un espace indéfini, que le poète cherche à nommer à coups de périphrases décrivant le vertige et la chute, qui le situent le plus loin et le plus haut possible, nous en trouvons un deuxième : le ciel perd toute sa fonction de réservoir d'espoir pour devenir un oppressant couvercle noir, celui du *Spleen* (« Quand

213. *Ibid.*, v. 17-24.

le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle »²¹⁴) et surtout celui du splendide poème *Le Couvercle*. Dans le premier poème, la relation entre "ciel" et "couvercle" nous est mise sous les yeux directement au moyen d'une comparaison, au premier vers de la composition. Pour mettre l'accent sur l'analogie, la stratégie expressive choisie porte sur des questions spécifiquement prosodiques et syntaxiques : il s'agit de l'accent oppressif qui tombe sur le verbe "peser", de la répétition des consonnes occlusives vélaires (« comme un couvercle ») et des longs enjambements de la phrase subordonnée qui court dans tout le premier quatrain. En revanche, le deuxième poème manifeste son efficacité dans la chaîne des reformulations périphrastiques, se situant sémantiquement entre synonymie syntagmatique et *translatio* métaphorique, qui le traversent pour donner l'image du ciel-couvercle :

En haut, le Ciel! Ce *mur de caveau* qui l'étouffe,
Plafond illuminé par un opéra bouffe
 Où chaque histrion foule un sol ensanglanté ;
 Terreur du libertin, espoir du fol ermite ;
 Le Ciel! *Couvercle noir de la grande marmite*
 Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.²¹⁵

Tout au début du poème (« En quelque lieu qu'il aille, ou sur mer ou sur terre/ Sous un climat de flamme ou sous un soleil blanc », v. 1-2),

214. *Spleen, LXXVIII, O.C., I*, p. 74, v. 1. Nous soulignons.

215. *Le Couvercle, O.C., I*, p. 141, v. 7-14. Nous soulignons.

nous lisons le caractère d'ubiquité (« Partout l'homme subit la terreur du mystère/ Et ne regarde en haut qu'avec un œil tremblant », v. 7-8), qui constitue la caractéristique par excellence de l'abîme baudelairien et qui, comme nous le montre le vers célèbre du *Gouffre*, résume toute l'esthétique baudelairienne : « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres »²¹⁶. Deuxièmement, la représentation de la lacération éthique de l'esprit humain est offerte par la conjonction ambivalente du sacré et du profane, du païen et du chrétien, voire du Ciel et de l'Enfer : chaque individu est obligé d'en faire l'expérience, qu'il soit

[...] serviteur de Jésus, courtisan de Cythère,
Mendiant ténébreux ou Crésus rutilant,
Citadin, campagnard, vagabond, sédentaire,
Que son petit cerveau soit actif ou soit lent.²¹⁷

Nous voyons apparaître le deuxième trait caractéristique du gouffre baudelairien : il est simultanément le lieu emblématique de l'attirance du *spleen* et de l'Idéal. Ubiquité et double postulation éthique sont les fondements de l'imaginaire du ciel, défini comme un couvercle : le réseau périphrastique se développe ainsi autour de ces deux présupposés. Le ciel, terme périphrasé *in praesentia*, est le couvercle, la partie supérieure d'un volume creux, qui

216. *Le Gouffre*, O.C., I, p. 143, v. 11.

217. *Le Couvercle*, O.C., I, p. 141, v. 3-6.

recouvre et protège le contenu : il est le "couvercle" d'un cercueil, « ce mur de caveau » (v. 9), ou le "couvercle" d'un théâtre, « plafond illuminé par un opéra bouffe » (v. 10), ou finalement « le couvercle noir de la grande marmite » (v. 13). Dans les deux derniers cas, l'image de l'humanité est donnée au moyen de métaphores qui traduisent sa condition tragique et qui partagent des sèmes avec le terme périphrastique : il s'ensuit que la définition du ciel comme plafond active le sémantisme des hommes-marionnettes, tandis que la définition du ciel comme couvercle exploite l'acception strictement matérielle du terme : le ciel devient le « couvercle de la marmite humaine »²¹⁸ (v. 13-14). Il s'agit d'une véritable *iteratio synonymica*, c'est-à-dire d'une série enchaînée de circonlocutions figurées retenues comme des synonymes du terme considéré : les expressions choisies ne sont pas à considérer comme des métaphores, car elles n'ont pas l'intention de remplacer l'objet questionné, mais de l'interroger, en offrant des tentatives de définition de ce que voit le poète en observant le ciel, souffrant sous le poids de sa condition spleenétique et du désir de la dépasser. Il en résulte que le ciel est perçu comme le couvercle de l'espace qui contient l'expérience humaine :

218. Tristan Corbière exploite l'imaginaire baudelairien dans l'un des poèmes des *Amours jaunes*, *Paris diurne* : « Vois aux cieus le grand rond de cuivre rouge luire, Immense casserole où le Bon Dieu fait cuire La manne, l'arlequin, l'éternel plat du jour. C'est trempé de sueur et c'est poivré d'amour », T. CORBIÈRE, *Amours jaunes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 887. Nous soulignons que toute l'évocation parisienne des *Amours jaunes* reprend l'imaginaire urbain figuratif de Charles Baudelaire, peut-être en le noircissant et le rendant encore plus trivial.

il peut se creuser et devenir un espace concave, le lieu de la dépression, c'est-à-dire le gouffre céleste.

De ces réflexions préliminaires, nous déduisons que le gouffre céleste est décrit, d'un côté, comme le lieu vers lequel se dirige l'élévation spirituelle, l'espace vaste et profond, tel celui de l'*Élévation* (« l'immensité profonde », « l'air supérieur »)²¹⁹, de *Je te donne ces vers* (« au plus haut du ciel »)²²⁰, de l'*Amour et le crâne* (« au fond de l'éther »)²²¹ ou des *Plaintes d'un Icare* (« tout au fond du ciel »)²²² : il s'agit d'une expérience épiphanique qui permet l'accès au « langage des fleurs et des choses muettes »²²³. Cependant, en étant de nature transitoire, elle se révèle un échec et se transmute en chute vertigineuse. D'autre part, le gouffre céleste apparaît comme la barrière noire, froide et plate, qui renferme la condition humaine, qui tait le mystère qu'elle cache, ne s'exprimant pas dans un langage compréhensible à l'individu. Le ciel est ainsi un paradis ressenti à la fois comme la plus haute aspiration individuelle et comme un Inconnu mystérieux et traumatisant : il s'agit d'« un Infini aimé et jamais connu »²²⁴. Cet Infini n'est-il pas celui que le poète invoque dans son *Hymne* dédié à la Beauté artistique ?

219. *Élévation*, O.C., I, p.10, v. 7-10.

220. *Je te donne ces vers*, O.C., I, p. 41, v. 10.

221. *L'Amour et le crâne*, O.C., I, p. 119, v. 8.

222. *Les Plaintes d'un Icare*, O.C., I, p. 143, v. 5.

223. *Élévation*, O.C., I, p. 10, v. 20.

224. *Hymne à la Beauté*, O.C., I, p. 25, v. 24.

Ces deux images du ciel ne sont-elles pas des représentations d'un Idéal, plutôt que celles d'un lieu, même s'il s'agit d'un lieu métaphysique ? Cet Idéal n'est-il pas de nature esthétique avant d'appartenir à l'intimité religieuse, comme nous le lisons dans le poème qui le pose comme titre ? Ces questions sont de nature rhétorique. Dans le recueil poétique, nous trouvons bien évidemment tout un imaginaire euphorique qui fait du ciel le lieu du salut biblique, reformulé selon les exigences de l'esthétique baudelairienne. C'est le cas, par exemple, du merveilleux tour périphrastique contenu dans *Mæsta et errabunda* où le paradis est celui de l'Eden mythique, des rêves de pureté enfantine, de l'interpénétration du passé et de la vie éternelle, du voyage à travers l'espace, du "loin", du "hors de ce monde", de la fuite et de l'envol :

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
Où dans la volupté pure le cœur se noie !
Comme vous êtes loin, paradis parfumé !²²⁵

Ce poème représente la première occurrence dans le recueil du substantif "paradis", normalement à connotation strictement religieuse, que Charles Baudelaire transpose sur un plan psychologique. Le lieu de la tradition bi-

225. *Mæsta et errabunda*, O.C., I, p. 63, v. 16-20.

blique y subit, au moyen de la figure périphrastique, une métamorphose linguistique au point de devenir, contre toute cohérence grammaticale, un "vous", un univers harmonieux de parfums et de voluptés, contre l'imaginaire conventionnel de la lumière spirituelle, auquel l'individu accède par une opération conjuguée de mémoire et de sensorialité : il s'agit des paradis de l'enfance. Mélangé avec la musique qui vient de ce ciel euphorique, nous entendons aussi le cri désespéré d'un homme contre un ciel immobile, d'un homme qui, craignant l'acédie et l'ennui, les pires des péchés, en arrive à invoquer Satan et lui dédie des litanies. Il s'agit par exemple des cieux invoqués à travers le tour périphrastique contenu dans l'*Aube spirituelle* :

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre.²²⁶

Cette tension dialectique qui caractérise les deux regards de l'individu vers le ciel ne se justifie pas dans un dualisme de nature religieuse : il s'explique seulement si l'on regarde le ciel des *Fleurs du Mal* comme le destin de la "théologie poétique" que manifeste l'esthétique de notre artiste. Pour interpréter la valeur du gouffre céleste, nous devons ainsi sortir des questions strictement religieuses, qui concernent l'homme plutôt que le poète, pour

226. *L'Aube spirituelle, O.C., I*, p. 46, v. 5-7.

accéder au fondement véritable de cet Infini métaphysique et poétique : la pulsion et l'angoisse envers le ciel, qui filtre des stratégies rhétoriques exploitées pour lui donner un nom - donc pour le connaître - ouvrent à une question cruciale : dans l'univers baudelairien, le paradis peut-il "être gagné" ²²⁷ ? Même si l'homme Charles Baudelaire témoigne dès son enfance d'une « tendance à la mysticité » ²²⁸, qu'il manifeste dans ses « conversations avec Dieu » ²²⁹ - où la prière est le « réservoir de force » ²³⁰ et Dieu le « réservoir de toute force, de toute justice » ²³¹ - le poète Baudelaire se veut héros de son propre destin ²³² et il veut être capable de gagner son Idéal poétique. Cet Idéal est alors celui qui se révèle dans

[...] ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, et où les parfums racontent des mondes d'idées. ²³³

227. Nous choisissons d'employer la formule qui fait le titre d'un article de Max Milner, dans lequel le critique restitue clairement la valeur poétique du paradis baudelairien. Voir M. MILNER, « Le paradis se gagne-t-il ? », in J. E. JACKSON, C. PICHOS (éd.), *Baudelaire, figures de la mort, figures de l'éternité. L'Année Baudelaire II*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 11-23.

228. *Mon Cœur mis à nu*, O.C., I, p. 706.

229. *Ibid.*

230. *Fusées*, VI, O.C., I, p. 653.

231. *Hygiène*, VII, O.C., I, p. 673.

232. « On ne peut pas manquer d'esprit et chercher dans Dieu le complice et l'ami qui manquent toujours. Dieu est l'éternel confident dans cette tragédie dont chacun est le héros. Il y a peut-être des usuriers et des assassins qui disent à Dieu : « Seigneur, faites que ma prochaine opération réussisse ! » Mais la prière de ces vilaines gens ne gâte pas l'honneur et le plaisir de la mienne », *Mon Cœur mis à nu*, XLIII, O.C., I, p. 705.

233. *Exposition universelle 1855*, O.C., II, p. 596.

Ne s'agit-il pas du ciel restitué par l'art figuratif d'Eugène Delacroix ? L'exaltation presque enfantine, qui répète la comparaison majorative (« plus transparent que », « plus infini ») dans ce tour périphrastique, n'est-elle pas celle de la jouissance esthétique²³⁴ ? Le paradis baudelairien apparaît comme la figure de l'Idéal artistique à la recherche duquel le poète dédie son existence : dans son imaginaire, il se situe au-delà des seuils de l'existence humaine, étant donné qu'il peut être rejoint seulement dans la durée éternelle de l'œuvre d'art. La mort, dernier mot du *Voyage* accompli par les chercheurs du sens²³⁵, est célébrée dans tout le recueil grâce à des tours périphrastiques qui en traduisent l'immensité et le caractère indicible : la mort est « le nouveau berceau »²³⁶ des *Petites Vieilles*, elle est « le soleil nouveau » qui « fera épanouir les fleurs de leur [des artistes] cerveau »²³⁷ de la *Mort des artistes* et « le portique ouvert sur les Cieux accomplis »²³⁸ de la *Mort des Pauvres*. L'Art et la Mort sont salués comme les voies d'accès au paradis poétique, tel que Charles Baudelaire le souligne à la fin de son

234. Même la dimension purement religieuse trouve son meilleur instrument d'exaltation dans le sublime artistique : « [...] Delacroix seul sait faire de la religion [...]. La tristesse sérieuse de son talent convient parfaitement à notre religion, religion profondément triste, religion de la douleur universelle, et qui, à cause de sa catholicité même, laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun - s'il connaît la douleur et s'il est peintre », *Salon de 1846, O.C., II*, p. 436.

235. Nous soulignons que la mort est ressentie comme le dernier salut à condition que l'œuvre d'art soit accomplie : autrement, on risque la stérile déception du curieux qui, une fois le rideau soulevé, admet tristement : « Et quoi ? n'est-ce donc que cela ? / La toile était levée et j'attendais encore », *Le Rêve d'un curieux, O.C., I*, p. 129, v. 13-14.

236. *Les Petites Vieilles, O.C., I*, p. 90, v. 28.

237. *La Mort des artistes, O.C., I*, p. 127, v. 13-14.

238. *La Mort des pauvres, O.C., I*, p. 127, v. 14.

essai sur Théophile Gautier, où il rapproche, au moyen d'une comparaison, le parcours de la vraie Poésie à celui d'un fleuve :

C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini.²³⁹

Dans ces mots « leur mort », ajoutés pour la réédition en plaquette du texte, nous lisons l'instinct d'immortalité qui est inséparable de la mort, qui est moins le désir de l'homme chrétien que celui de l'individu poète, avide d'Infini : le principe fondateur de la poésie baudelairienne n'est que l'aspiration vers une beauté supérieure et la manifestation de l'extase que celle-ci provoque. C'est le secret qui se cache derrière le "paradis linguistique", dont nous avons essayé de dévoiler l'étendue.

À la différence du gouffre infernal qui est topographiquement déterminé et encadré, même s'il est un espace imaginaire et présupposé, le gouffre céleste semble échapper à toute définition spatiale. Ce ciel n'est pas le lieu édénique de l'imaginaire biblique (l'Eden coïncide plutôt, dans les *Fleurs du Mal*, avec le passé, avec la vie antérieure). Il est le désir le plus sublime auquel l'artiste puisse aspirer : ce ciel est l'Inconnu et il ne peut qu'être approché linguistiquement et figurativement, car « des vastes voluptés, chan-

239. *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 126.

geantes, inconnues/ [...] L'esprit humain n'a jamais su le nom! »²⁴⁰. Les tentatives poétiques pour l'exprimer sont des formules périphrastiques qui le situent hors de l'expérience ou qui tournent autour du cœur de la théologie poétique : il s'agit de synonymes interchangeable de "paradis", "Inconnu", "Idéal", « un Infini que j'aime et n'ai jamais connu »²⁴¹, qui nous montrent que le paradis artistique n'a en commun avec le paradis biblique que la sphère lexicale.

Une fois encore, la volonté expressive est confiée dans un poème, *L'Idéal*, qui est entièrement une déclaration d'esthétique proclamée par « un cœur profond comme un abîme »²⁴². Reprenant la formule de l'article de Max Milner, nous pouvons affirmer que le gouffre céleste est chez Charles Baudelaire un Idéal à gagner. Contre toutes les interprétations jansénistes de l'éthique baudelairienne - on sait que le jansénisme²⁴³ professe l'impuissance des efforts humains pour s'assurer la grâce divine - le paradis des *Fleurs du Mal* est de nature artistique et non religieuse : il est la création d'un réel supérieur, découvert par la force de l'imagination et de l'auscul-

240. *Le Voyage*, O.C., I, p. 130, v. 23-24. Nous soulignons la valeur emblématique de cette périphrase, dans laquelle Charles Baudelaire déclare la raison même de l'étude que nous sommes en train de conduire : le statut de l'art poétique comme expression de l'Infini.

241. *Hymne à la Beauté*, O.C., I, p. 25, v. 24.

242. *L'Idéal*, O.C., I, p. 22, v. 9.

243. À propos du débat sur l'inspiration janséniste de la pensée baudelairienne, nous faisons référence à l'œuvre de Marcel Ruff, qui rassemble et résume tout ce qui concerne la question. Voir A.-M. RUFF, *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, Armand Colin, 1955.

tation du réel, et qui peut parfois restituer, dans sa plénitude, la jouissance d'un Eden perdu. Cette création se réalise au moyen d'une langue qui, elle-même, est une sorte d'instrument spirituel²⁴⁴, capable d'insuffler une vie éternelle au transitoire :

Ces infortunés qui n'ont ni jeûné ni prié, et qui ont refusé la rédemption par le travail, demandent à la noire magie les moyens de s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle. La magie les dupe et allume pour eux un faux bonheur et une fausse lumière ; tandis que, nous, poètes et philosophes, qui avons régénéré notre âme par le travail successif et la contemplation, par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté. Confiants dans la parole qui dit que la foi transporte les montagnes, nous avons accompli le seul miracle dont Dieu nous ait octroyé la licence.²⁴⁵

6.2.4 La périphrase, ou la tentative de rejoindre le lieu de l'Idéal

Les réflexions concernant le gouffre céleste nous ont permis de conclure que l'esthétique et la morale baudelairiennes se confondent et qu'elles se résument dans la "théologie poétique" qui domine toute l'inspiration des poèmes des *Fleurs du Mal*. Même s'il est dans la nature profonde de la pensée chrétienne d'associer la métaphysique à la morale,

244. « Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de *sacré* [...] », *Théophile Gautier, O.C., II*, p. 117-118. Nous soulignons.

245. *Le Poème du hachisch, O.C., I*, p. 441.

[...] chez Baudelaire, ces deux fonctions sont profondément scindées et presque antagonistes : le problème métaphysique, la conquête d'un degré d'existence absolu, anéantit complètement le problème éthique. [...] Comme il est dit dans [...] *L'Hymne à la Beauté*, l'indifférence éthique (la double postulation) est justifiée en fonction de ce bien suprême qu'est la perception de l'absolu, de l'«infini ». ²⁴⁶

Comme l'a remarqué Sergio Cigada, le rapport ambivalent entre le problème éthique et le problème métaphysique trouve une expression sublime dans le poème de l'*Hymne à la Beauté*. Dans les sept quatrains qui le constituent, l'origine et le but même de l'art poétique sont exprimés par l'allégorie d'une Déesse : fille de Satan ou de Dieu, cette Vénus surgit des eaux du mystère et, assumant les apparences d'un ange, d'une sirène, d'une fée, d'une reine, elle accompagne le poète vers les portes d'un Infini encore plus inconnu que ce qui lui a donné naissance. Si les réflexions contenues dans les *Journaux intimes*²⁴⁷ analysent et séparent, la structure du poème acquiert la fonction de réunir les tensions entre les deux extrêmes de la Beauté artistique. Nous y lisons une adéquation platonicienne moderne de la beauté à la morale, dont l'essence, chez Charles Baudelaire, peut se révéler aussi bien divine qu'inférieure. Le premier adjectif coïncide avec l'expérience de

246. S. CIGADA, *Études sur le Symbolisme*, *Op. cit.*, p. 16, 35.

247. « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre », *Mon Cœur mis à nu*, *O.C.*, I, p. 682.

l'élévation esthétique, alors que le second, interprété dans son sens latin, se réfère à ce qui trouve son origine dans les parties inférieures du monde, les deux ensemble constituant la "ténébreuse et profonde unité" de la réalité. La Beauté qui apparaît dans une telle description est paradoxale dans la mesure où ses origines le sont : pour cette raison, sa nature est exprimée au moyen de périphrases à fondement spatial qui sondent l'Infini où elle règne. L'*Hymne à la Beauté* se structure sur un réseau de questions rhétoriques qui interrogent l'origine de l'Idéal artistique, se situant entre les deux dimensions, haute et basse, des opposés moraux. Dès le premier vers, le poète donne à voir une structure périphrastique réitérée, où se réaffirme la dialectique spatiale²⁴⁸ caractéristique de la représentation du gouffre céleste et du gouffre infernal dans le recueil :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
 Ô Beauté ? [...]
 Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?
 Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
 Ô Beauté ! [...]
 De Satan ou de Dieu, qu'importe ?²⁴⁹

248. La structure choisie pour ce poème par Charles Baudelaire établit une référence intertextuelle directe avec la *Henriade* de Voltaire, particulièrement avec le VI^e chant où nous lisons : « Sors-tu du noir abîme ou descends-tu des cieux ? Faut-il que je t'encense ou bien que je t'abhorre ? ». Voir VOLTAIRE, *La Henriade, Œuvres complètes*, t. VIII, p. 194.

249. *Hymne à la Beauté, O.C., I*, p. 24-25, v. 1-2, 9, 21, 25.

Ces vers très familiers à tous les lecteurs de l'œuvre de Charles Baudelaire, ainsi que la conclusion du poème *Le Voyage*, représentent les expressions les plus poétiques de la double postulation. Nous voyons s'opposer "ciel profond", "astres" et "ciel", à "gouffre noir" et "enfer" et "abîme", des substantifs emblématiques chez Charles Baudelaire, dont la polysémie est accentuée par les verbes connotant le mouvement vertical, "venir" et "descendre" : ils représentent les tentatives poétiques de donner forme à l'imaginaire métaphysique. Fondées sur l'isotopie de la profondeur spatiale, les deux représentations de l'origine de la Beauté sont, en outre, liées par le trait commun de la résistance à l'effort de connaissance humaine qui nous introduit, dans une progression de l'intensité sémantique, jusqu'aux noms des deux pôles opposés de la religion chrétienne : Dieu et Satan. Il en résulte pour les deux figures ainsi rapprochées une équivalence accusatrice, laquelle est amplifiée par le ton solennel de la forme de l'hymne, retenu d'habitude comme un texte d'éloge et de célébration. L'antinomie qui sépare les deux groupes périphrastiques, celui de l'imaginaire de l'élévation et celui de l'imaginaire de la chute, est aussi soutenue par l'opposition topique des deux éléments métaphoriques par excellence du Bien et du Mal, c'est-à-dire la lumière et l'ombre. Cette opposition apparaît, par exemple, au cinquième vers de l'*Hymne à la Beauté*, où le poète affirme que le regard de la Beauté

« contient le couchant et l'aurore »²⁵⁰, de sorte que le contenu dépasse le contenant en termes spatiaux, comme très souvent dans l'écriture baudelairienne. Elle se renforce, aussi, dans l'opposition entre la couleur noire et la lumière des astres (v. 9) ou dans le rappel rythmique entre le mot "flambeau" et le mot "tombeau"²⁵¹(v. 18-20) : dans ce jeu rimique, nous lisons la prosopopée d'un insecte (représentant les parties "infernales" du réel, c'est-à-dire ce qui est le plus bas) qui va à la rencontre de la mort, « Bénissons ce flambeau », rappelant, avec une intention provocatrice, l'invocation liturgique du Jeudi Saint, « Bénissons le Seigneur ». Finalement, l'antinomie qui sépare les deux groupes périphrastiques se révèle au niveau syntaxique par une série de conjonctions de coordination, au moyen desquelles les termes de la sphère du divin sont assimilés à ceux de la sphère du satanique : ils apparaissent liés jusqu'à la conclusion du poème par la conjonction disjonctive "ou" comme s'il s'agissait d'un choix entre les deux options, l'une excluant l'autre. En réalité, l'ambivalence devient l'harmonisation des éléments hétérogènes, comme nous le lisons dans la coordination "et" du deuxième vers : « [...] ton regard, *infernale et divine*/ Verse confusément *le bienfait et le crime* ». Il semble que la stratégie adoptée par le poète soit de laisser entrevoir l'insouciance du plan éthique, en cachant une

250. *Ibid.*, p. 24-25, v. 5.

251. « L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle/ Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau!/ L'amoureux pantelant incliné sur sa belle/ A l'air d'un moribond caressant son tombeau », *Ibid.*, p. 24-25, v. 17-20.

fusion déjà réalisée par le poème lui-même, derrière une série de questions ouvertes qui opposent, en apparence, le Bien et le Mal.

Ce que nous en déduisons, c'est que la *coincidentia oppositorum* s'actualise par la confiance dans les pouvoirs du langage poétique et dans l'effet de suggestion provoqué par les "fleurs de la rhétorique". Dans l'*Hymne à la Beauté*, la figure périphrastique descend comme le voile de Maya sur le langage de la pensée dualiste que Charles Baudelaire a ressenti l'exigence de refonder : en reformulant, au niveau linguistique, la dichotomie chrétienne pour donner forme au lieu infini de la révélation poétique, l'écrivain montre comment la rigueur éthique se dissout dans la recherche d'une vérité artistique. La Beauté trouve ainsi son origine dans la coïncidence de ce qui est opposé ou décomposé dans la réalité de l'existence, de tous les visages qu'assume l'Inconnu : elle est moins la résolution d'un dualisme théologique qu'une tentative d'offrir une expression à la Vérité artistique. Nous savons que la véritable poésie n'a pas de but moral pour Charles Baudelaire :

Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son oeuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; *elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même.*²⁵²

252. *Études sur Poe, O.C., II*, p. 333. Nous soulignons.

Le langage apte à se faire porteur d'un tel Idéal de Beauté ne peut que se résumer, comme Charles Baudelaire nous l'indique au vingt-septième vers de l'*Hymne*, en « rythme, parfum et lueur ». Il s'agit d'une fusion d'idéalité, de sensualité et de prosodie, chacune appartenant à un monde ontologique et rhétorique bien déterminé, qui n'a rien à voir avec la morale, mais exclusivement avec la poésie véritable : la poésie est la révélation de l'absolu en ce monde.

Les interrogations de nature philosophique, scientifique et poétique qui se sont posées, au XIX^e siècle, à propos de la catégorie *a priori* de l'espace ont eu comme conséquence une nouvelle exploration des possibilités d'en offrir une définition au moyen du système langagier. Le rapprochement des deux instruments de la connaissance humaine, le spatial et le linguistique, a mis l'accent sur leur commune nature de systèmes préconstruits par convention et, pour cela, à fonder à nouveau : en tant que systèmes reçus, ils ont été interrogés, analysés et décortiqués jusqu'à faire ressurgir leur relation avec le sujet qui les emploie et l'autre catégorie *a priori*, qui est la dimension temporelle.

Dans le domaine de la poésie, Charles Baudelaire lui-même a essayé d'offrir une définition satisfaisante de ce que représente la dimension spatiale où se joue l'existence humaine et celle qu'on imagine comme existant

au-delà de ce qu'on connaît. En observant les tentatives linguistiques d'exprimer la dichotomie entre l'espace fini et l'espace infini, dans les *Fleurs du Mal*, nous avons relevé que la figure périphrastique représente un instrument pour contrer la nature arbitraire du langage : ce qui émerge de ces différents efforts expressifs, c'est le fait que le poète, pour affronter sa finitude, a essayé d'ouvrir la perspective spatiale au-delà de sa compréhension *a priori*, pour se libérer en même temps du poids du temps chronologique. Premièrement, cette perspective a posé l'interdépendance de plus en plus étroite des deux catégories cognitives dans la réalisation artistique : elles apparaissent comme « deux idées toujours connexes »²⁵³ selon les mots de notre poète, pour lequel l'"immense" spatial coïncide toujours avec l'éternel temporel, précédant paradoxalement la pensée bergsonienne. Deuxièmement, en cherchant à bouleverser le statut de l'espace comme idée préconçue, l'artiste a opéré un renouvellement de ses possibilités représentatives, faisant coïncider la dimension existentielle avec la dimension poétique. Le "maître des images" a cherché ainsi à refonder la technique représentative de l'espace, mettant en discussion toutes ces descriptions et ces nominations qui se resentaient d'une conception désormais vieillie. Particulièrement, comme nous l'avons montré, Charles Baudelaire s'est préoccupé d'exprimer, au niveau linguistique, le rapport entre le nombre et l'innombrable, entre le fini et

253. *Le Poème du hachisch*, O.C., I, p. 432.

l'infini : de là lui vient son imaginaire le plus original. Troisièmement, la conception de l'univers, « the most sublime of poems » suivant les mots d'Edgar Allan Poe, c'est-à-dire l'espace de la *consistency* ou des correspondances, a présupposé une adaptation des mêmes principes constitutifs à l'univers du texte poétique qui le représente. En découvrant les rapports analogiques qui en sont l'essence, voire la véridicité, le poète cherche à postuler l'univers matériel, spirituel et poétique comme un tissu de relations intrinsèques, interdépendantes dans la totalité de l'ensemble. Nous en avons déduit aisément que l'instrument à travers lequel advient cette activité de re-création de l'harmonie universelle est un langage mis en question dans une tentative de re-découverte qui se situe au sein de l'activité poétique. Les correspondances structurant la réalité, restituées au moyen du langage poétique, sont celles qui permettent au sujet humain d'immortaliser son existence dans l'éternité de l'œuvre artistique et qui agrandissent le fini de l'existence humaine aux proportions de l'infini d'un Idéal artistique à rejoindre : elles donnent un souffle nouveau au rapport de l'homme à l'histoire, du singulier au collectif, du transitoire au durable.

Fort de ces trois présupposés et très attentif aux potentialités de connaissance spirituelle de la poésie, Charles Baudelaire s'est ainsi avancé dans une exploration de la structure de l'espace, afin de la restituer dans l'architecture

secrète de son recueil, où elle acquiert la forme d'une rhétorique profonde : tout cela se retrouve dans le sonnet des *Correspondances*, dans lequel la circularité harmonique de l'univers se transforme en formule poétique. Dans un univers ainsi envisagé, en analogie avec celui d'*Eureka* et de la *Genèse d'un poème*, le langage se charge d'un tissu de figures de rhétorique qui participent à l'avènement du Sens : ces figures traduisent la recherche du poète dans l'univers, nous informent de la sensation de plénitude offerte par l'exploration des profondeurs et du vertige et de l'angoisse qui accompagnent la recherche métaphysique. Ces figures nous "mettent sous les yeux", en termes aristotéliens, au moyen d'un langage de l'approximation, la mer perçue comme l'"infini diminutif", le reflet de l'absolu transcendant, dont la contemplation ouvre la voie, extatique et traumatique en même temps, vers l'Infini ; ensuite, la ville parisienne, le décor urbain et l'espace du mal ontologique ; enfin, le gouffre, l'espace de la recherche métaphysique. Ces figures arrivent à nous faire découvrir que le langage peut suggérer la dimension mystique et idéale de la condition humaine, si le poète lui confère à nouveau un pouvoir expressif.

À l'intérieur de la rhétorique profonde de l'écriture baudelairienne, la périphrase émerge comme l'un des instruments privilégiés pour donner forme à la révélation poétique et à la "rémunération des défauts du langage" :

elle aide l'artiste à traduire l'ivresse de l'infini dont il a fait l'expérience face à la mer, à la ville, au gouffre dans sa quête métaphysique ; elle lui permet d'exprimer la sensation qu'il éprouve à sonder les profondeurs, les énormités monstrueuses et infinies. Enfin, elle fait partie de toute cette « collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel » qui n'empêchent pas l'éclosion de l'originalité, mais qui la rendent au contraire « infiniment plus vraie »²⁵⁴.

En quoi consiste donc l'intérêt de l'investigation des rapports du langage poétique avec l'espace ? L'espace n'apparaît pas seulement comme l'instrument employé pour décrire les lieux et les paysages de l'"habitable transitoire" où se joue l'expérience humaine, mais, à travers l'imagination poétique qui le récrée, il peut nous transporter dans les profondeurs de l'existence, qu'il nous permet de parcourir et de découvrir à nouveau. La sensibilité toute particulière à l'espace que Charles Baudelaire nous a montrée dans son recueil, célébrée aussi par Marcel Proust, transforme une catégorie donnée *a priori* en une spatialité poétique signifiante et non pas seulement signifiée. Cette spatialité est celle qui se donne dans le langage

254. « Je ne crains pas qu'on dise qu'il y a absurdité à supposer une même éducation appliquée à une foule d'individus différents. Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. », *Salon de 1859, O.C., II*, p. 626-627.

même, conçu comme l'univers dans lequel chaque élément est inséré dans un système de relations purement différentielles, qui qualifient chaque mot sur la base des rapports verticaux et horizontaux avec les autres éléments. Il s'agit d'une conception spatiale du langage, qui est surface, corps, dimension et profondeur : elle nous apparaît comme la seule qui semble digne de témoigner de l'étendue infinie du cosmos. À l'intérieur de celle-ci, les figures de rhétorique deviennent de véritables opérateurs de nouvelles spatialisations, ouvertes vers des territoires inexplorés. Comme l'explique Gérard Genette dans ses réflexions sur « La Littérature et l'espace »,

la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et *c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens.*²⁵⁵

255. G. GENETTE, *Figures II*, *Op. cit.*, p. 47. Nous soulignons.

Conclusion

Étudier le fonctionnement d'une figure de style dans une œuvre de l'ampleur des *Fleurs du Mal* baudelairiennes peut faire songer à un travail de dissection sous microscope, d'analyse et de classement schématiques, qui n'offrirait rien de nouveau quant au message poétique dont le recueil se fait porteur. Cependant, ayant posé en préalable le lien indissociable entre les études linguistiques et littéraires (étant donné que l'expression poétique est avant tout faite de mots et de leur agencement), nous avons réfléchi sur le statut des figures de rhétorique, les considérant comme des structures coopérant au bâtiment de l'architecture du sens : prenant appui sur ces bases épistémologiques, la démarche critique a peut-être été accomplie avec le bénéfice d'un effet de retour, une fois acquises les données nécessaires à une herméneutique plus profonde et consciente. Dès lors, la question s'est posée de savoir quelles figures, à l'intérieur des paramètres d'une esthétique donnée, sont sorties de l'ensemble des formes potentielles offertes par la langue pour acquiescer le rôle d'exigences poétiques. Pour y répondre, nous avons posé comme présupposés du travail l'existence d'une double crise : la "crise linguistique" qui s'ouvre au XIX^e siècle, détruisant la vision ontologique de l'instrument expressif et la crise de la littérature, « [...] exquise et fondamentale »²⁵⁶, comme l'a définie Stéphane Mallarmé. Le but de la

256. La "Crise de vers" dont parle Stéphane Mallarmé est définie comme "exquise" et "fondamentale" en même temps, parce qu'elle touche au fondement de la littérature, à l'essence de la Poésie. Cf. S. MALLARMÉ, *Crise de vers, Œuvres complètes, II, Op. cit.*,

poétique symboliste inaugurée par Charles Baudelaire a été de recréer le réel par un artificiel fait de liens rhétorico-stylistiques, abolissant à la fois le hasard naturel et le hasard du signe linguistique.

Suivant cette direction, nous avons exploré l'un de ces instruments, la périphrase, l'envisageant moins comme un attribut d'embellissement formel que comme une nécessité expressive : la justification d'un tel travail se trouve dans le fait que l'auteur des *Fleurs du Mal* a été manifestement le premier à tenter, en l'état du langage de son temps, de fonder une poétique indissociablement liée à la mise en œuvre d'une rhétorique, les deux coopérant à l'expression d'une vérité plus authentique que le vécu. Nous sommes désormais consciente que, dans l'esthétique baudelairienne, le mot détient à la fois une valeur polémique et magique, expliquée à travers l'opposition entre la fonction de communication et celle de symbolisation (de production de sens) : celle-ci culmine, chez Charles Baudelaire, dans les no-

p. 204. Au cours de nos réflexions conclusives, nous choisissons de proposer en parallèle les fondements de la pensée mallarméenne contenus dans *Crise de vers*, pour donner à voir comment la conscience nouvelle du langage que Baudelaire a manifestée à travers son emploi des ressources stylistiques devient le présupposé de l'écriture moderne. Comme l'a mis en relief Sergio Cigada, « radicalisée, poussée jusqu'à ses dernières conséquences, cette écriture, ces mécanismes rhétoriques deviendront l'hermétisme (acte de conjonction fulgurante de domaines étrangers dans l'expérience mais réunis et fondus ensemble verbalement par l'intuition poétique de l'ordre universel). L'hermétisme est la forme adéquate du contenu transcendant : puisque le poète parle de réalités que personne n'a jamais expérimentées, il dit des mots que personne n'a jamais entendus (Mallarmé, évidemment, et Rimbaud encore plus, seront les protagonistes de cette radicalisation formelle) ; dans la poésie du XX^e siècle, il restera, à défaut de la prémisse idéologique, refusée, la découverte stylistique, accompagnée de la recherche d'autres fondations, idéologiques - pour le surréalisme - ou formelles - pour le structuralisme », S. CIGADA, « Charles Baudelaire. Anthropologie e poétique », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 42.

tions d'"évocation" et de "sorcellerie évocatoire"²⁵⁷. Il s'agit d'une alliance de surnaturalisme magique et de persuasion rhétorique qui se fait dans la "manipulation savante" de la langue. La périphrase, par sa nature de syntagme définitionnel se substituant à la convention du mot fourni par le code, semble témoigner de l'action du poète et de son autonomie sur le langage : elle atteste du verdict de la poésie baudelairienne qui ne se conçoit plus comme *mimesis*, mais comme *poiesis* d'un univers autonome, opposant la contingence à un monde gouverné par des lois esthétiques, donc éternelles. Dans l'œuvre de Charles Baudelaire, comme dans celle de Stéphane Mallarmé, le langage de la communication « brut ou immédiat »²⁵⁸ - celui des mots devenus dans l'usage pareils à une menue monnaie²⁵⁹ - est en proie à l'usure : contre celui-ci, le poète se propose d'accomplir son travail de "rémunération", l'élaboration d'un langage « essentiel »²⁶⁰.

Cela implique un effort pour redéfinir les mots du lexique courant au moyen de la puissance évocatrice des figures, de leur entrelacement, afin de les faire "s'allumer réciproquement"²⁶¹, dans la tentative de justifier le

257. L'expression revient dans les *Fusées* (*O.C.*, I, p. 658) et dans l'essai sur *Théophile Gautier* (*O.C.*, II, p. 118).

258. S. MALLARMÉ, *Crise de vers, Œuvres complètes, II, Op. cit.*, p. 212.

259. *Ibid.*

260. « Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel », *Ibid.*

261. « L'œuvre pure implique » que les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase », *Ibid.*, p. 211.

hasard²⁶² et l'arbitraire²⁶³ du rapport entre la forme et le signifié à travers la sensibilité poétique. Prélevé du dictionnaire qui l'isole dans de petites rubriques - dans lesquelles on circonscrit, une fois pour toutes, une relation univoque à la chose - le mot reformulé en poésie devrait suggérer même ce dont l'existence ne peut être saisie que par l'imagination, la transcendance. La rémunération du langage n'apparaît pas seulement comme une nécessité d'ordre esthétique : si la langue de la communication ordinaire peut atteindre ses objectifs, qui sont de décrire, de raconter, d'expliquer²⁶⁴, elle ne peut pas atteindre la finalité de la Poésie véritable. Cette dernière étant ressentie comme la destination d'une vie d'artiste, la recherche du langage approprié devient également une exigence d'ordre éthique : l'effort du poète, c'est de faire du langage un instrument signifiant en vue d'atteindre à la connaissance de ce que l'œuvre d'art seule fait envisager : l'Infini.

262. Nous avons pris conscience, à travers le dernier travail de Stéphane Mallarmé, qu'« un coup de dés jamais [...] n'abolira le hasard », c'est-à-dire que la poésie ne peut pas abolir définitivement la contingence du langage et de la pensée. « L'œuvre pure » demeure une utopie : le poète peut seulement s'en approcher avec ses tentatives de rémunération linguistique. S. MALLARMÉ, *Un coup de dés, Œuvres complètes, I, Op. cit.*, p. 363-387.

263. Cf. « [...] Mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair », *Crise de vers, Œuvres complètes, II*, p. 208.

264. « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains », *Ibid.*, p. 212.

Il s'ensuit que la connaissance et la nomination de l'Infini, voire de l'Inconnu, passent par l'hésitation cognitive et linguistique, d'où procède la formulation périphrastique : elle témoigne de la démarche du poète, de son "voyage" - si l'on emploie l'imaginaire baudelairien - à travers la réalité ainsi que dans le langage. Restituer cette quête d'homme et d'artiste dans le poème signifie ne pas donner des réponses absolument vraies, ne pas formuler des certitudes valables une fois pour toutes, mais montrer la détermination et l'engagement, mais aussi l'hésitation qui caractérisent le "voyage" : si le poète a nommé l'objet de sa recherche par des périphrases, ce n'est pas parce qu'il a voulu détourner la cible du message, ou parce qu'il a essayé d'en retarder la compréhension - ce qui dépouillerait la poésie baudelairienne de sa valeur essentielle - mais parce qu'il n'a su l'appréhender que par un langage périphrastique. La stratégie du détour que la figure instaure, nous l'avons conçue comme l'un des moyens d'élaboration, le ton et le discours de la connaissance poétique. Méditer sur la nature de son échange avec le mot qu'elle remplace nous a conduit à interroger le principe de substituabilité, de "réversibilité" propre à la poésie : il s'agit d'une notion qui, comme l'a relevé Claude Pichois dans ses notes au poème homonyme (*Réversibilité*), touche à la question des correspondances²⁶⁵, la révélation

265. « Poétiquement, la réversibilité, ce sont les correspondances », *Notes à Réversibilité*, O.C., I, p. 916.

qui est offerte par la vision poétique. Il s'agit du dévoilement des rapports intrinsèques - de l'Infini qu'il y a dans le fini de la circonstance - qui pourrait paraître ambigu, du moins mystérieux pour ceux qui ne sont pas accoutumés à le voir. Cependant, au lieu d'une obscurité à tout prix, qui d'ailleurs n'a rien à voir avec l'esthétique de l'auteur des *Fleurs du Mal* (une esthétique de la production, mais aussi une esthétique de la réception), Charles Baudelaire, comme Stéphane Mallarmé, a fait de la suggestion le principe qui règle la production de figures en vue d'une écriture et d'une lecture aux "pouvoirs magiques" : elle est le seul moyen pour exprimer l'indicible, pour restituer la présence d'une absence²⁶⁶. Ce n'est pas par hasard que dans ses réflexions concernant l'*Évolution littéraire*, Stéphane Mallarmé, après avoir opposé la nomination à la reformulation, sur la base des exigences de l'esthétique de la suggestion²⁶⁷, se défend de l'accusation d'obscurité. Il y déclare que la linéarité dans le processus de restitution du sens n'est pas possible, à cause de la nature même de l'objet poétique : « Il doit y avoir toujours énigme en poésie », en raison du rapport entretenu entre l'artiste et l'objet poétique, comme de celui qui s'instaure entre le lecteur et la "révélation"

266. « Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets », *Ibid.*, p. 213.

267. « Nommer un objet, c'est supprimer trois quarts de la puissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. [...] Évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements », S. MALLARMÉ, *Sur l'Évolution littéraire (Enquête de Jules Huret)*, *Œuvres complètes, II*, p. 700.

artistique. Ayant interprété la périphrase comme l'un des instruments de la suggestion poétique, nous pouvons affirmer que la présumée obscurité n'est pas simplement une difficulté, voire une impasse, mais plutôt

[...] un passage initiatique, c'est le moyen d'un exercice verbal qui consiste pour le lecteur à se soumettre à une autre discipline que celle de la linéarité. L'obscurité est donc de nature figurale. L'obscurité est un trope.²⁶⁸

Comme l'observe Michael Riffaterre, l'obscurité poétique devient l'un des traits spécifiques de l'écriture symboliste, à partir de l'apport baudelairien et de son usage des ressources stylistiques : ne ressemblant nullement à l'obscurité qu'on relève dans la poésie du XVI^e siècle, bien loin de n'être qu'un obstacle au déchiffrement, elle devient un index herméneutique pour le poète, comme pour son lecteur. La rencontre du lecteur avec le texte littéraire relève d'une expérience de l'unique, dont le style est le corollaire premier : ce style se caractérise par la présence d'éléments incongrus qui perturbent expressément la grammaire du texte et la circulation du sens. Dans l'écriture baudelairienne, il s'agit de l'allégorie, de l'oxymoron, de la comparaison, de la métaphore, de la périphrase aptes à suggérer le secret des « choses muettes » : comme l'adjectif, oxymorique par rapport au sub-

268. M. RIFFATERRE, « Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie : "Promontoire" de Rimbaud », *The French Review*, 55, 1982, p. 632.

stantif, le laisse entendre, ce secret serait demeuré muet si l'on avait cherché à l'expliquer par le recours au langage "brut et immédiat" ; il lui fallait le langage poétique, le langage "essentiel", le seul qui pût exprimer l'inexprimable.

Ne pouvant pas nous satisfaire de la distinction qui se fait généralement entre un langage transparent (celui de relation transparente entre les signes et la réalité) et un langage obscur (un discours sans référence, « couvert de dessins et de figures », qui « ne laisse rien entrevoir derrière »²⁶⁹), nous définissons la périphrase comme l'un des instruments du langage clair-obscur dont les *Fleurs du Mal* sont un emblème : ni obscur, ni translucide parce qu'il s'agit de l'instrument de connaissance de la réalité qui, en raison de sa structure, ne peut être définie par un acte sémiotique transparent. Il existe une obscurité irréductible, celle de la profondeur infinie de l'existence que l'artiste comprend à travers l'imagination et cherche à restituer en poésie. La tentative linguistique de « réduire au maximum le terrain de l'obscurité fondamentale » afin de la comprendre, ce serait un peu - comme l'explique Yves Bonnefoy - « comme une équation que l'on réduirait [...] à sa forme

269. Il s'agit de la distinction proposée par Tzvetan Todorov entre le langage obscur, voire hermétique, et le langage transparent. Voir T. TODOROV, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 102. Si nous appliquons cette définition à l'esthétique baudelairienne, nous voyons comment elle est contredite par l'idéal de l'art moderne : c'est-à-dire une recherche de « spiritualité [et de] couleur » - donc de lumière - associées à « l'aspiration vers l'Infini » - donc de suggestion - « exprimées par tous les moyens que contiennent les arts », se traduisant donc dans le langage de la nuance, du "clair-obscur". Voir *Salon de 1846, O.C., II*, p. 421.

canonique, qui contient toujours l'inconnue »²⁷⁰. L'emploi du langage du détournement, du langage périphrastique, apparaît comme un travail nécessaire pour aboutir à la définition et à la connaissance de l'extra-textuel : extrapolant un rayon de lumière de l'obscurité du réel, le poète offre, à travers un détournement linguistique nécessaire et épiphanique, l'éclairage de la vision poétique, une lucidité analogique - « une lumière magique et surnaturelle » qui agit « sur l'obscurité naturelle des choses »²⁷¹.

À travers la lentille grossissante de la figure périphrastique, l'un de ces instruments appropriés à la manipulation et à la redéfinition du principe de référentialité du code, nous observons comment Charles Baudelaire a entrepris un parcours de radicalisation formelle, en essayant de transformer le langage de la communication ordinaire en langage de l'imagination poétique : nous voyons comment ce parcours conduit des présupposés de

270. Y. BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 63.

271. *Salon de 1859, O.C., II*, p. 645. Maintes fois, Charles Baudelaire revient sur la fonction "éclairante" de l'artiste, recourant particulièrement à la figure du peintre : l'art du peintre véritable, ne se limitant pas à reproduire le spectacle naturel, interprète la réalité afin d'en dégager la couleur et la lumière : « il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse », *Salon de 1846, O.C., II*, p. 457. L'artiste se voue à éclairer le monde confus et obscur de la matière - il est un "phare" selon la métaphore du sixième poème des *Fleurs du Mal* - grâce aux clartés du pouvoir imaginatif : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits » : telle est la mission de l'artiste véritable (par rapport à celle de l'artiste "positiviste" ou "réaliste", qui proclamerait : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont », *Salon de 1859, O.C., II*, p. 627). Disposant de la faculté d'extrapoler des limites du fini l'Infini qu'il suggère implicitement, il cherche à le restituer par l'expression, par un langage qui, s'engageant dans la découverte du surnaturel, recherche la "limpidité" et l' "intensité" - non pas l'obscurité. Cf. *Fusées, O.C., I*, p. 658 ; *Exposition universelle 1855, O.C., II*, p. 596.

l'esthétique symboliste aux fondements de l'hermétisme, en recherchant la forme adéquate pour exprimer le contenu transcendant. Dès que ce dernier a été posé comme l'objet et le but du travail poétique, la quête de l'artiste s'est déroulée *dans* et *à travers* le langage. En s'aventurant vers le sens ultime de la Poésie, vers des réalités jamais connues, le poète s'est aperçu que ces réalités n'avaient jamais été dites dans une forme appropriée : il a dû trouver un contenant apte à les rendre intelligibles pour faire du texte poétique un instrument de communion mystique avec soi-même et de condision avec les autres ; la mission de l'écrivain a été la recherche, à l'intérieur des contraintes du code linguistique, l'expression de l'exprimable. Charles Baudelaire a entrepris un chemin de renouvellement formel de la langue poétique en faisant de l'instrument périphrastique le témoin d'un parcours de connaissance de ce qui pourrait être appelé "Infini" : il s'est approché du contenu transcendant à travers les hésitations, les tâtonnements, les mouvements circulaires de la périphrase autour du Sens d'une vie d'artiste. Arthur Rimbaud, en voulant allier, dans l'unité du vers, la disgrégation de la psyché et du réel, s'est concentré sur le travail syntaxique, en faisant par exemple de la formule de l'apposition²⁷² un instrument de rémunération des contraintes du code : il a enrichi les termes du lexique

272. Voir à ce propos M. MATUCCI, *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, Pisa, Pacini, 1987, p. 78.

courant par une expression créée par la sensibilité poétique, dans laquelle il laisse entrevoir un au-delà du sens généralement admis, plus proche de la valeur du référent. Qu'il soit à travers la pause établie par deux virgules ou à travers le trait d'union du prédicat "est", posant l'identité de deux termes, le poète essaie de "réparer" la fracture existant entre la réalité et le langage et fait que le sens surgit *dans* et *à travers* la forme textuelle : cela est évident, par exemple, dans le poème *Barbare* où le vers « Ô Douceurs, ô monde, ô musique »²⁷³ suggère que le monde, pour l'imagination de l'artiste, est un mélange mystique d'harmonie et de sensibilité restituées dans l'expression poétique. Ce que l'imagination de l'artiste arrive à voir émerge à travers les mouvements sinueux d'un langage qui s'approche de son référent et lui tourne autour en brisant les contraintes métriques, en élargissant les possibilités syntaxiques, en exploitant tous les moyens stylistiques qui permettent la création de néologismes, en renouvelant la signification implicite des signes de ponctuation. Cependant, si le parcours baudelairien vers une radicalisation formelle a laissé ouverte la possibilité de parvenir au but de la Poésie, avec la question finale du poème du *Voyage*, le parcours rimbaldien a témoigné de son aporie irréductible : lorsque l'écrivain avoue que les "formes nouvelles" qu'il a recherché pendant sa vie d'artiste ne suffisent pas à contenir le secret de la vision poétique, il choisit de devenir le

273. A. RIMBAUD, *Barbare, Illuminations*, in *Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 310.

« maître du silence »²⁷⁴. L'essence même de sa poésie est contenue dans son silence : Arthur Rimbaud a voulu changer sa vie d'homme par son travail d'artiste mais dès qu'il a rencontré l'impossibilité de le faire, sa vie et son œuvre se sont achevées par un silence. Il s'agit d'un un silence qui ne cesse d'interroger ses lecteurs, car il est parfois la seule forme apte à suggérer le contenu transcendant :

J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais
des vertiges.²⁷⁵

Ce langage silencieux nous suggère l'existence de ce qu'on ne connaît pas ou de ce qu'on ne sait pas comment communiquer à soi-même et aux autres : il apparaît, par exemple, à travers ces points de suspension qui s'étaient sur les vers rimbaldiens et dont nous nous demandons ce qu'ils cachent. André Guyaux²⁷⁶, réfléchissant sur la récurrence de ce fait de style dans les poèmes d'Arthur Rimbaud, choisit de l'appeler le "point multiple" à cause de sa polysémie fascinante : le critique remarque que toutes les fois que le poète "multiplie le point", par deux et souvent plus jusqu'à couvrir toute une ligne, il est en train de prolonger la vision poétique au-delà du

274. A. RIMBAUD, *Enfance, Illuminations*, in *Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 292.

275. A. RIMBAUD, *Délires II, Alchimie du verbe*, in *Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 263.

276. A. GUYAUX, *Rimbaud et le point multiple*, discours prononcé au cours de la "Journée en hommage de Sergio Cigada. Entre linguistique et littérature". Les actes de la journée seront bientôt disponibles sur le site de l'Université Paris-Sorbonne.

domaine de ce qui est dicible. Quand à la fin du treizième vers de *Voyelles*, Arthur Rimbaud "allonge" le mystère des « Silences traversés des Mondes et des Anges », en deux points sur le manuscrit autographe, trois sur la copie donnée à Paul Verlaine, il veut nous révéler le secret de la poésie : ces points "multiples" contiennent l'ivresse, telle que Charles Baudelaire l'a définie, de l'état "de suspension" provoqué par la Vérité apparue devant les yeux du poète, à la fin de sa quête, quand il arrive là où la voix de l'homme se taît et où il réjouit de la "suspension" de son état de finitude.

Envisageant une homologie entre le ressort logique du penser et l'emploi d'une figure de style, comme le déclare Charles Baudelaire dans ses réflexions esthétiques²⁷⁷, l'étude de la structure rhétorique de la périphrase nous a conduite à cerner comment le poème se relie à la réalité dans une coopération de sens et de forme, comment il cherche à appréhender une vérité du monde qui, autrement, demeurerait muette. La périphrase baudelairienne semble vouloir rôder dans la signification ce que la poésie, par sa nature, essaie d'approcher péri-phrastiquement, c'est-à-dire en lui tournant autour :

277. « Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs », *Sur mes contemporains : Victor Hugo, O.C., II*, p. 133.

Or, tandis que le philosophe tautologise, écho muet, *le poème périphrase* : il met *x pour y* ; il prend la lanterne *pour* une vessie, ou, si vous préférez « monceau d'entrailles » pour *femme* (Rimbaud) ou « rejeton des sites arctiques » pour *ours* (Mallarmé). *La périphrase n'est elle pas le contraire de la tautologie, substituant au même un autre, qui revient au même sans doute, mais par un détour ; et c'est le détour qui vaut le voyage.*

[...]

« Monceau d'entrailles », pourquoi cette périphrase ? La périphrase tape à côté ; fait la place autour de la cible pour associer, pour entamer les équivalences, les "à-peu-près" ; approcher, rassembler l'air de famille. Si nous appelons "nom propre" le vocable dénotatif d'une chose, sans qu'il lui soit du tout "propre" au sens approprié, ajusté, vrai, mais plutôt parce que c'est une appellation usuelle d'êtres de sa classe [...] et donc, c'est les "femmes" de Rimbaud qui est en position de nom propre, alors la périphrase déplaçante commence à bouger la chose hors de son nom propre pour attirer d'autres (choses, mots) dans l'aimantation de ce qui se dérobe. *Ce qu'il faut de périphrase, comme huile dans la tempête, pour homogénéiser un entour, préparer une "vue d'ensemble" en s'orientant sur un nouméron qui se dérobe, un x à nommer, l'inconnu de Baudelaire, inapparaissant mais fait pour apparaître, qui ne sera jamais là "lui-même", mais que le leurre de son identité aspire à déterminer* (« tâche à saisir l'énigme que je te propose », dit à Proust son "expérience") ; l'u-topique, ou "neutre", qui nous entraîne, n'est-ce pas le mouvement qui est en cause dans le *suggérer*, verbe préfère de Mallarmé ? ²⁷⁸

278. M. DEGUY, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique, Op. cit.*, p. 159, 161. Nous soulignons.

Péri, c'est "autour de" : toute tournure, ou trope, toute expression, tout dire, tourne autour, la poésie tourne autour du pot.²⁷⁹

Mais quel est le pot ? La réponse est ardue, car il s'agit de l'essence de l'art poétique :

La poésie (la périphrase) nomme, appelle, périphrastiquement l'Inconnu. Elle y *plonge*, dit Baudelaire.²⁸⁰

C'est dans ce voyage de l'expérience vers l'inexprimable que nous supposons une correspondance entre la formule périphrastique et la poésie, le langage de l'Infini : à travers la mise en abyme du rapport entre le langage et le contenu de la Poésie qui traverse l'esthétique symboliste, nous sommes amenée, à la fin de ce travail, à redéfinir la périphrase « non plus en termes de stratégie du détour, mais de nécessité du détour »²⁸¹. Comme l'écrit Anne-Marie Prévot, « le langage de l'écrivain [a été] confronté à une matière insaisissable », il a été appelé « à travailler sur ce qui n'a pas de forme, sur ce qui n'est pas appréhendable parce que secret, mystérieux, invisible »²⁸².

279. *Ibid.*, p. 157.

280. *Ibid.*

281. A.-M. PRÉVOT, *Dire sans nommer. Analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, *Op. cit.*, p. 17.

282. *Ibid.*, p. 13.

L'écriture symboliste a essayé de réintroduire l'expérience de l'Absolu dans le monde - qu'il soit l'Infini de Charles Baudelaire, le « sens au mystère du cœur »²⁸³ de Stéphane Mallarmé, l'« Abîme » d'Arthur Rimbaud, le « Grand Réel » de René Char - et puisqu'il s'agit de l'essence même de l'acte poétique, il en est découlée également

[...] toute une technique rhétorique [...], une technique rhétorique qui, établie par Baudelaire, deviendra le caractère spécifique de l'écriture symboliste et dominera toute l'expérience stylistique du Symbolisme.²⁸⁴

283. « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique dont gît le sens au mystère du cœur », S. MALLARMÉ, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 248.

284. S. CIGADA, « Mallarmé, *Autre éventail* », in *Études sur le Symbolisme, Op. cit.*, p. 131.

Annexes

1. La Synonymie

Nous croyons utile de résumer ici les réflexions du spécialiste du Symbolisme français, Sergio Cigada, concernant le concept de synonymie, qui ont d'ailleurs constitué le présupposé du travail présent. Nous voudrions offrir un bref résumé du point de vue de ses dernières études, faisant surtout référence à son intervention au Colloque *Synonymie et « differentiae » : théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne*²⁸⁵, tenu en Sicile en octobre 2003, au Colloque *La sinonimia tra "langue" et "parole" nei codici francese e italiano*²⁸⁶, organisé à l'Université Catholique de Milan du 24 au 27 septembre 2007, aussi qu'à l'article « Le concept de synonymie entre "langue" et "parole" »²⁸⁷, publié en 2009.

Tout d'abord, il est nécessaire de définir le concept même de synonymie : pour commencer, on peut citer, à cause de sa simplicité incisive, la définition donnée par Scipion Ammirato, un philologue italien de la Renaissance :

Homonymes sont les mots qui ont même voix et signifié différent ; synonymes, par contre, ceux qui ont voix différente et le même

285. M. G. ADAMO, P. RADICI-COLACE (éd.), *Synonymie et « differentiae » : théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne*, (Messina-Taormina, 6-8 octobre 2003), Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006.

286. Voir S. CIGADA, M. VERNA (éd.), *La Sinonimia tra "langue" et "parole" nei codici francese e italiano*, *Atti del Convegno dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 ottobre 2007*, Milano, Vita e Pensiero, 2008.

287. S. CIGADA, « Le concept de synonymie entre "langue" et "parole" », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 61, 2009, p. 13-30.

signifié.²⁸⁸

Si l'on remplace le terme ancien *voix* par le moderne *signifiant*, on obtient une définition pertinente :

Nous appelons homonymes les mots qui ont le même signifiant et un signifié différent ; et synonymes ceux qui possèdent un signifiant différent et le même signifié.

Deux signes linguistiques qui concernent à peu près le même champ sémantique, par la médiation de deux signifiants différents, sont alors synonymes. Tout cela bien acquis, il est nécessaire d'apporter trois explications ultérieures, qui reviennent sous des formes variées dans l'ensemble des études sur le sujet :

1. Deux synonymes parfaits n'existent pas. Les deux divers signifiants trahissent toujours une nuance différente, aussi petite soit-elle. Une nuance qui se veut justement la plus petite possible, et qui permettra de substituer dans le discours les deux termes synonymes. Parfois cette nuance est un peu plus marquée, jusqu'à arriver à deux termes non pas identiques, mais semblables ou en parallèle : en examinant la question, Vaugelas utilise la formule de « mots approchants ». Cette explication introduit dans le concept

288. S. CIGADA, « Le concept de synonymie entre "langue" et "parole" », *Op. cit.*, p. 13.

de synonymie un élément de flexibilité sémantique - et, par conséquent, d'oscillation scientifique - dont il faut toujours tenir compte ;

2. L'élément de différenciation entre deux synonymes est mis fréquemment en évidence par des contextualisations différentes. Assez souvent, deux mots, tout en correspondant à deux champs sémantiques semblables, peuvent être placés, sur la ligne syntagmatique, à côté d'autres mots suivant des valeurs de communication qui ne se répètent pas dans les divers syntagmes. Pour se limiter à un seul exemple, on notera que si "ivre" et "soûl" sont synonymes, on pourra être "ivre de joie" ou "de colère", mais très difficilement "soûl de joie" ou "de colère" ;
3. La synonymie peut se réaliser entre un signe simple (mono-verbal) et un signe multi-verbal. L'entrée "synonymie" du *Grande dizionario della lingua italiana* (Battaglia) parle de « mots ou expressions ayant la même signification ». Certes, si on dit que "mort", "défunt", "trépassé", "éteint" sont des synonymes, on peut bien affirmer que les synthèmes "descendu dans la tombe" ou "rappelé à Dieu" sont eux aussi synonymes de ces mots.

Cela dit, on commence par la définition classique de synonymie afin de tenter un classement des typologies synonymiques qui peuvent se réaliser dans un texte linguistique. On définit alors la synonymie comme l'identité de signification obtenue par la médiation de deux signifiants divers (et, sinon, une identité, du moins comme une similarité sémantique significative

obtenue par la médiation de deux signifiants divers) : cette similarité sémantique peut se présenter entre deux signes mono-verbaux tout comme entre deux signes linguistiques multi-verbaux.

1.1 Les signes mono-verbaux et les synthèmes

- Un premier niveau se compose des signes linguistiques mono-verbaux dans lesquels, par la médiation de signifiants divers, les signifiés sont les mêmes, ou extrêmement semblables : dans le cas présent, je peux dire que "fier", "orgueilleux", "dédaigneux", "altier" sont des synonymes ;
- Il existe dans la langue des structures verbales lexicalisées, les synthèmes, qui forment un seul signe linguistique, obtenu par la médiation de plusieurs termes. Il existe alors une synonymie entre un signe mono-verbal et un signe pluri-verbal, ou synthème, toujours dans le domaine de la définition, qui propose un signifiant divers et le même signifié ;
- Si l'on admet la synonymie entre des signes mono-verbaux et des signes pluri-verbaux, il est nécessaire d'admettre aussi la synonymie entre des synthèmes différents. Il s'agit d'un phénomène très intéressant, grâce auquel, à l'intérieur d'un code, nous pouvons retrouver des expressions lexicalisées ayant une structure différente, mais le même signifié. En reprenant un exemple précédent, il faut considérer comme synonymes les synthèmes "passer de vie à trépas", "rendre le dernier soupir", "être rappelé à Dieu".

1.2 Les périphrases

- Sur la base de ces présupposés, une question se pose : si l'on admet la synonymie entre un signe mono-verbal et un syntème, ou entre deux syntèmes, il faut considérer que le concept même de syntème présente quelques oscillations. À côté de structures rigidelement lexicalisées, dont il faut connaître le sens *a priori* pour bien le comprendre (par exemple, l'expression italienne "essere al verde", qui en français devient "rester à sec" ; ou bien, "castelli in aria" et son correspondant "châteaux en Espagne"), il existe des expressions, évidemment lexicalisées, qui ne sont en effet que des périphrases. "La déesse de l'amour" ou "le solitaire de Croisset" sont bien des expressions de ce type : il est difficile, voire impossible, de ne pas considérer comme des synonymes "Vénus" et "la déesse de l'amour", ou le nom propre "Flaubert" et "le solitaire de Croisset". Le champ sémantique est identique, les signifiants sont différents : on n'est pas dans le domaine des syntèmes, mais seulement dans celui des périphrases lexicalisées ;
- Le concept ci-dessus peut se radicaliser, si l'on déplace l'analyse des syntèmes périphrastiques aux périphrases tout court : dans le code, il y a des expressions périphrastiques qui, même si elles ne sont absolument pas figées, font partie de la compétence linguistique des locuteurs, au moins au niveau des techniques d'expression : lorsqu'on dit "la mère de Jean", "la sœur de Pierre", ou "le directeur de l'agence de Paris", on désigne des réalités empiriques différentes, mais à travers des techniques d'expression

- déjà ratifiées. Si l'on dit "la voûte céleste" à la place de "ciel", "le roi des animaux" à la place de "lion", il ne s'agit pas de synthèmes, mais des périphrases déjà confirmées, c'est-à-dire de synonymes qui appartiennent désormais au code, mais qui maintiennent toutefois leur statut de circonlocutions. Si on dit "Monsieur X" ou "le doyen de la Faculté de Lettres", on désigne le même objet à travers deux signifiants (nom et circonlocution) différents (synonymie) : cette circonlocution cependant n'est pas déjà lexicalisée, mais c'est sa structure linguistique, avec toutes ses variantes possibles qui donne lieu à un procédé synonymique ;
- Il existe aussi d'autres périphrases qui sont produites librement pendant l'acte de communication : cela se passe spécialement dans les œuvres littéraires où, à côté des similitudes ou des métaphores, le texte propose souvent, avec une claire intention artistique, des périphrases qui remplacent un terme direct. Il s'agit de périphrases qui sont par conséquent des synonymes produits par la médiation de signifiants différents. Lorsque Charles Baudelaire écrit à propos du ciel, « Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite/ Où bout l'imperceptible et vaste Humanité » (*Le Couvercle*, v. 13-14), ou quand il définit la mort « C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus! » (*La Mort des pauvres*, v. 14), il s'agit, dans le premier cas, d'une synonymie *in præsentia* (une *iteratio synonymica*) et, dans le second, d'une synonymie *in absentia*, réalisée par des circonlocutions verbales. Ces expressions ne sont pas, bien évidemment, des métaphores, car elles ne rem-

placent pas l'objet traité, mais sont en fait des définitions : elles agissent comme des définitions subjectives de l'objet et donc comme des circonlocutions du terme impliqué ; en définitive, ce sont des synonymes, résultant d'une intense élaboration littéraire. Il est clair que, lorsque l'on attribue aux périphrases littéraires le caractère de syntagmes synonymiques, on avance beaucoup dans l'analyse, non seulement linguistique, mais aussi rhétorique et littéraire. Puisque le procédé de définition appartient aux lettres, mais aussi aux sciences humaines en général, par exemple à la philosophie, le concept de synonymie s'élargit et s'organise singulièrement dans l'analyse textuelle. Si l'on considère comme synonymes deux expressions ayant le même contenu sémantique obtenu par la médiation de deux signifiants différents, la définition de Dieu donnée par Aristote ("le moteur immobile") et celle du dernier vers de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri ("l'Amour qui meut le soleil et les autres étoiles"), sont évidemment des synonymes à caractère périphrastique ;

- Il ne s'agit pas seulement de l'analyse littéraire, ou relevant des sciences humaines : cette question peut concerner également les textes scientifiques (de géographie, d'architecture, de botanique, etc.), car la définition scientifique se réalise par un procédé synonymique.

L'idée de synonymie comme identité de contenu, de sens, entre des circonlocutions différentes (communicatives, littéraires, scientifiques) ouvre ainsi à plusieurs perspectives d'analyse : s'il est vrai qu'il n'existe pas de synonymes rigidement fixés, ni nécessaires, il est également vrai que tous les synonymes sont produits par la culture de l'homme sur la base de préoccupations qui lui sont propres et dont il faudrait investiguer les raisons qui en justifient l'emploi. Le point fondamental est que les techniques de communication langagières peuvent donner lieu à la transmission du même fond, c'est-à-dire du même contenu sémantique par des formes linguistiques différentes : et tout cela rentre, de quelque façon, dans l'idée de synonymie ; synonymie qui doit par conséquent être considérée non pas comme un phénomène presque marginal du lexique ou de la rhétorique, mais, bien au contraire, comme une structure centrale, fondamentale, de tous les mécanismes de la communication linguistique.

2. Baudelaire, Rimbaud et Gautier et le langage

Nous voudrions proposer ici les résultats présentés au Congrès « Aspect linguistique du texte poétique »²⁸⁹ du 16-17 novembre 2007, organisé à Brest, par Cyril Labbé, professeur à l'Université de Grenoble I, et Dominique Labbé, membre de l'Institut d'Études politiques de Grenoble. L'étude des deux spécialistes²⁹⁰, qui a pour titre « Baudelaire, Rimbaud et Gautier, » se veut une réponse aux questions soulevées par l'ERLA (Équipe de Recherche en Linguistique Appliquée) pendant l'année 2007. Existe-t-il en réellement un langage propre au genre de la poésie versifiée ? Existe-t-il des traits fondamentaux qui le distinguent comme un langage spécifique ? Pour répondre à ces questions, Cyril et Dominique Labbé ont comparé les différences entre les choix linguistiques (en poésie et en prose) de trois poètes, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Théophile Gautier, au moyen d'instruments technologiques et de valeurs statistiques. En ce qui concerne l'écriture baudelairienne, les auteurs ont choisi de mesurer la "distance"²⁹¹ qui

289. Voir C. et D. LABBÉ, « Baudelaire, Rimbaud et Verlaine », in BANKS D. (éd.), *Aspects linguistiques du texte poétique, Op. cit.*, p. 17-46.

290. La méthode employée pour la recherche présentée au Congrès est fondée sur les réflexions contenues dans l'œuvre précédente du même auteur, D. LABBÉ, « Normes de saisie et de dépouillement des textes politiques », *Cahier du Cerat*, 7, 1990, p. 1-135.

291. Les deux spécialistes ont pris comme unité de mesure le mot : la distance entre deux textes, dite "distance intertextuelle", est le nombre différent des mots contenus

sépare trois textes de Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal*²⁹², *Les Paradis artificiels*²⁹³ et *Le Spleen de Paris*²⁹⁴. En lisant les résultats du calcul des distances appliqué au *corpus* baudelairien, on peut souligner qu'il y a, en moyenne, quatre mots entre FdM1 et FdM2, dont trois sur quatre sont communs (la distance est de 0,251) : le résultat n'étonne pas, parce que les deux textes sont du même auteur, ils appartiennent au même genre poétique et ils ne sont pas séparés par une variation thématique substantielle. La distance la plus faible est celle qui sépare P.art.2 et P.art.3, tandis que la majeure sépare FdM2 et Part1, l'un étant un texte en vers et l'autre en prose. Comme le soulignent Dominique et Cyril Labbé,

[...] l'indice de la distance intertextuelle enregistre l'influence de quatre facteurs : l'auteur, le thème, le genre et l'époque. Le dernier facteur se comprend aisément : la langue est un organisme vivant dont le composant sémantique (le lexique) évolue constamment. Il est donc nécessaire de comparer des textes contemporains afin de neutraliser l'influence de ce facteur chronologique. L'influence du genre est surtout claire quand on compare l'oral à l'écrit et, secondairement, le vers et la prose, comme ici. En effet, de nombreuses expériences

dans les deux textes. La distance s'accroît évidemment en fonction de ce nombre. Voir C. LABBÉ, D. LABBÉ, « Inter-textual Distance and Authorship Attribution Corneille and Molière », *Journal of Quantitative Linguistics*, 8, 2001, p. 213-231 ; « La Distance intertextuelle », *Corpus*, 2003, en ligne [<http://corpus.revues.org/index31.html>].

292. L'œuvre poétique de Charles Baudelaire a été divisée en deux parties pour obtenir une longueur correspondante à celle des autres textes choisis : avec la sigle FdM1 on se réfère au recueil de 1857 et avec FdM2 les ajouts de l'édition de 1861, des *Épaves* et de l'édition posthume de 1868.

293. *Les Paradis artificiels* (1860) ont été divisés en trois sections : on désigne par P.art.1 on indique *Le Poème du haschisch* ; P.art.2 et P. art.3 réfèrent au *Mangeur d'opium*, divisé en deux parties presque égales, selon les césures textuelles.

294. Le sigle SdP renvoie aux poèmes en prose du *Spleen de Paris*, suivant l'édition de Claude Pichois (*O.C.*, I., p. 277-364).

menées depuis une dizaine d'années ont abouti à l'étalonnage d'une échelle des distances.²⁹⁵

Ensuite, les deux critiques ont comparé leurs analyses concernant Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Théophile Gautier avec des calculs appliqués à d'autres auteurs²⁹⁶ appartenant au même contexte historique et qui ont composé des oeuvres de poésie versifiée et en prose. Parmi ces auteurs, Théophile Gautier apparaît comme l'artiste le plus proche (en termes de distance intertextuelle établie sur la base des recueils *Emaux et Camées*, *Pièces diverses* et le roman *l'Avatar*) de Charles Baudelaire²⁹⁷ ; en résumé,

295. C. LABBÉ, D. LABBÉ, « Baudelaire, Rimbaud et Verlaine », in BANKS D. (éd.), *Aspects linguistiques du texte poétique*, Op. cit., p. 17-18.

296. Le *corpus* d'analyse ne prétend pas être exhaustif, mais seulement représentatif pour la période qui s'écoule entre la date des premiers poèmes baudelairiens (1841-42) jusqu'à la mort de Paul Verlaine (1896) : le début correspond aux dernières publications de François-René de Chateaubriand (*La Vie de Rancé* 1844) et aux premiers succès d'Alexandre Dumas (*Le Comte de Monte Cristo* paru en feuilleton en 1843) et la fin à la première publication de Marcel Proust (*Les Plaisirs et les jours* 1896). Parmi la poésie en vers de la deuxième moitié du XIX^e siècle, on peut citer : Théodore de Banville, *Dans la Fournaise*, François Coppée, *Promenades et intérieurs*, *L'exilée* ; Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, *Pièces diverses* ; Victor Hugo, *Contemplations* ; Charles Leconte de l'Isle, *Poèmes barbares* ; Stéphane Mallarmé, *Poésies*. Parmi les œuvres en prose de la deuxième moitié du XIX^e siècle, on peut citer : Jules Barbey d'Aureville, *Diaboliques* ; François-René de Chateaubriand, *La Vie de Rancé* ; François Coppée, *La Bonne souffrance* ; Alexandre Dumas Père, *Monte Cristo*, *Balsamo*, *Vingt ans après* ; Alexandre Dumas Fils, *La Dame aux Camélias* ; Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Salammbô*, *Bouvard et Pécuchet* ; Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, *Avatar* ; Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* ; Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* ; Joris-Karl Huysmans, *A rebours* ; Guy de Maupassant, *Une Vie*, *Bel Ami*, *Mont Oriol*, *Un cœur simple*, *Pierre et Jean*, *Fort comme la mort* ; Gérard de Nerval, *Aurélia* ; Marcel Proust, *Les Plaisirs et Les jours* ; George Sand, *La Mare au diable*, *La Petite Fadette* ; Jules Vernes, *Le Tour de monde en 80 jours*, *De la Terre à la Lune* ; Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *Germinal*, *La Bête humaine*.

297. Il serait intéressant de s'interroger sur les raisons de cette proximité, car aucune étude n'a été consacrée à la question jusqu'à présent.

il existe une différence considérable, chez le même artiste, entre l'écriture en vers et l'écriture en prose. À ce point, les deux spécialistes s'interrogent sur les raisons de la différence nette et systématique qui sépare, au niveau linguistique, les deux genres : depuis la *Poétique* d'Aristote, on sait bien que la distinction ne se réduit pas à l'emploi du rythme et de la rime.

2.1 Les aspects linguistiques du texte poétique

Les deux spécialistes proposent donc des résultats qui montrent la différence au niveau du vocabulaire employé :

Tableau 1

LES RÉSULTATS OBTENUS SUR LE CORPUS DE CHARLES BAUDELAIRE

Catég. Prose (A) ‰ Vers (B) ‰ B-A‰

Verbes : 134,6/ 119,5/ - 11,2

Formes fléchies : 86,5/ 86,6/ 0,1

Participes passés : 18,7/ 7,5/ ↓ - 59,6

Participes présents : 4,8/ 8,4 / ↑ + 74,9

Infinitifs : 24,7/ 17/ - 31,2

Noms propres : 8,8/ 8,2/ ↓ - 6,9

Noms communs : 198,2/ 235,7/ ↑ + 19

Adjectifs : 83,8/ 109,9/ ↑ + 31,1

Adjectifs au participe passé : 13,2/ 17,2/ ↑ + 30,3

Pronoms : 103,6/ 86,5/ - 16,6

Pronoms personnels : 60,7/ 52,6/ - 13,4

Pronoms démonstratifs : 8,6/ 4,6/ - 47,1

Pronoms possessifs : 0,4/ 0,2/ - 44,7

Pronoms indéfinis : 3,6/ 3,7/ 1,5

Pronoms relatifs : 24,6/ 23/ - 6,4

Déterminants : 183,9/ 192,3/ ↑ + 4,6

Articles : 130/ 136,1/ + 4,7

Nombres : 7,5/ 2,1/ - 71,9

Possessifs : 22,1/ 39,9/ + 80,8

Démonstratifs : 12,1/ 8,5/ - 29,6

Indéfinis : 12,2/ 5,8/ - 52,7

Adverbes : 68,9/ 43,9/ - 36,2

Prépositions : 149,5/ 133/ - 11

Conjonctions : 65,1/ 64,9/ - 0,3

Conjonctions de coordination : 41,3/ 42,1/ +1,8

Conjonctions de subordination : 23,8/ 22,9/ - 3,8

Mots étrangers : 2,9/ 1,3/ - 56

Groupes nominaux : 665,5/ 721,2/ ↑ + 8,4

Groupes verbaux : 330,8/ 272,7/ - 17,6

Dans les textes en prose, Charles Baudelaire emploie en moyenne 134,6 verbes sur 1000 mots contre 119,5% dans l'écriture en vers : on peut donc constater une baisse de 11,2%, en particulier pour ce qui concerne le temps passé et l'infinitif. On a aussi relevé une augmentation considérable de l'em-

ploi du participe présent²⁹⁸ dans le passage d'un genre à l'autre : cette valeur confirme la tendance du langage de la poésie à privilégier le groupe nominal²⁹⁹, c'est-à-dire les substantifs, les adjectifs et les déterminants (dont le nombre augmente d'une façon remarquable dans le passage de la prose à la poésie).

Selon les calculs de deux auteurs, dans les œuvres françaises à partir du XVII^e siècle, la forme verbale correspond, en moyenne, à 38% de l'ensemble écrit contre 62% pour la structure nominale. Par rapport à cette situation globale, Charles Baudelaire, ainsi qu'Arthur Rimbaud et Théophile Gautier, favorisent de manière évidente le groupe nominal, avec une prédilection prononcée pour la forme adjectivale³⁰⁰.

298. Marcel Cressot écrit à ce propos : « Cette forme a pris au XIX^e siècle un développement considérable, surtout à partir de Flaubert. Les écrivains, qui attribuent aux choses une vie et une volonté secrètes, ont compris l'utilité de l'adjectif verbal pour leur expression dynamique du monde, et la possibilité d'atténuer, grâce à lui, la note trop éclatante des adjectifs en *-eur* et en *-teur* ». M. CRESSOT, *Le Style et ses techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 150.

299. Nous soulignons que la subdivision entre le groupe nominal et le groupe verbal présentée dans ce tableau n'est pas extrêmement précise d'un point de vue logico-grammatical : quelques adverbes peuvent structurer le groupe nominal et, au contraire, quelques prépositions peuvent compléter la structure verbale, ou quelques pronoms relatifs peuvent appartenir aux deux subdivisions. Les locutions et les termes étrangers ne peuvent être classifiés dans aucun des deux groupes.

300. Cet aspect a été confirmé par l'analyse des formes périphrastiques des *Fleurs du Mal* : l'emploi de l'adjectif caractérise, en effet, l'élaboration de ce genre de figures dans l'écriture de notre poète.

Tableau 2

LES RÉSULTATS OBTENUS SUR LE CORPUS D'ARTHUR RIMBAUD

Catég. Prose (A) ‰ Vers (B) ‰ B-A‰

Verbes : 159,9/ 122,2/ - 23,6

Formes fléchies : 114,3/ 91,4/ - 20

Participes passés : 21/ 9,3/ - 55,8

Participes présents : 3,9/ 8,5/ + 119,8

Infinitifs : 20,8/ 13/ - 37,6

Noms propres : 7,8/ 15,2/ 93,3

Noms communs : 217,3/ 241,5/ + 11,1

Adjectifs : 64,4/ 105,6/ + 63,9

Adjectifs au participe passé : 10,5/ 16,7/ + 58,7

Pronoms : 138,6/ 81/ - 41,6

Pronoms personnels : 102,7/ 50,5/ - 50,8

Pronoms démonstratifs : 9,9/ 7,2/ - 27,4

Pronoms possessifs : 0,3/ 0,1/ - 82,1

Pronoms indéfinis : 4,2/ 2,3/ - 45,7

Pronoms relatifs : 16,8/ 18,2/ + 8,1

Déterminants : 171,1/ 189,1/ + 10,5

Articles : 131/ 141,8/ + 8,3

Nombres : 2,2/ 5,4/ + 148,8

Possessifs : 22,4/ 30,4/ + 35,9

Démonstratifs : 5,7/ 5,4/ - 3,9

Indéfinis : 9,9/ 5,9/ - 40

Adverbes : 69,4/ 44,6/ - 35,8

Prépositions : 120,6/ 141,3/ + 17,1

Conjonctions : 43,3/ 51/ + 17,7

Conjonctions de coordination : 26,9/ 33,7/ + 25,4

Conjonctions de subordination : 16,5/ 17,3/ + 5,3

Mots étrangers : 1,2/ 0,9/ - 20,4

Groupes nominaux : 608,1/ 726,2/ + 19,4

Groupes verbaux : 384,4/ 265/ - 31,1

Tableau 3

LES RÉSULTATS OBTENUS SUR LE CORPUS DE THÉOPHILE GAUTIER

Catég. Prose (A) ‰ Vers (B) ‰ B-A‰

Verbes 140,1/ 121,5/ - 13,3

Formes fléchies 92,4/ 86/ - 7

Participes passés 17,8/ 7/ - 60,5

Participes présents 6,1/ 9,7/ + 57,6

Infinitifs 23,7/ 18,8/ - 20,8

Noms propres 30,8/ 20,3/ - 33,9

Noms communs 200/ 243,3/ + 21,7

Adjectifs 80,8/ 91,5/ + 13,2

Adjectifs au participe passé 17,9/ 18,4/ + 2,7

Pronoms 103,5/ 74,9/ - 27,6

Pronoms personnels 67,7/ 45,8/ - 32,4

Pronoms démonstratifs 3,9/ 3,5/ - 9,6

Pronoms possessifs 0,5/ 0,1/ - 83,6

Pronoms indéfinis 3/ 2,9/ - 5

Pronoms relatifs 22,6/ 19,4/ - 14

Déterminants 176,7/ 201,2/ + 13,9

Articles 128,9/ 145,8/ + 13,2

Nombres 4,5/ 3,9/ - 13,3

Possessifs 23,6/ 38,8/ + 64,3

Démonstratifs 10,5/ 5,5/ - 47,6

Indéfinis 9,3/ 7,2/ - 22,6

Adverbes 56,7/ 37,2/ - 34,4

Prépositions 153,8/ 155,2/ + 0,9

Conjonctions 55,1/ 51,3/ - 7

Conjonctions de coordination 33,2/ 34,8/ +4,7

Conjonctions de subordination 21,9/ 16,5/ - 24,8

Mots étrangers 1,7/ 2,1/ + 24,6

Groupes nominaux 675,3/ 746,4/ + 10,5

Groupes verbaux 322,3/ 250/ - 22,4

Il est intéressant de remarquer que, dans le passage de la prose au vers, on observe une diminution de l'emploi du pronom. Cela ne signifie pas qu'il s'agisse d'une écriture impersonnelle : comme Émile Benveniste³⁰¹ l'a bien souligné, les pronoms qui déterminent véritablement la nature d'un texte sont la première et la deuxième personne du singulier et du pluriel. En fait, dans la poésie des *Fleurs du Mal*, le pourcentage des formes interlocutives et inclusives (c'est-à-dire les pronoms "Je", "Tu" et "Nous") augmente de 6%, en passant de 22% à 28%. En considérant, en particulier, l'augmentation de la deuxième personne du singulier et la diminution de la troisième personne du singulier et du pluriel, on pourrait arguer que la poésie représente, pour Charles Baudelaire, un dialogue avec autrui, en excluant la troisième personne (les pronoms "il" et "ils", ceux de la description et de la narration)³⁰² et aussi une recherche - ou une nostalgie - de la fusion avec l'autre (surtout grâce à l'emploi du pronom "nous").

301. E. BENVENISTE, « La Nature des pronoms », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. I, p. 258-266.

302. Voir C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1981.

Tableau 4

L'EMPLOI DU PRONOM PERSONNEL DANS LE CORPUS DE CHARLES

BAUDELAIRE

Prose (A) ‰ Poésie (B) ‰ B-A ‰

Je 15,7 14,2 - 9,4

Tu 0,8 7,2 + 759

Il 17,3 6,6 - 62,1

On 2,2 1,9 - 13,8

Nous 2,6 3,6 + 40,5

Vous 3,3 3,1 - 7,1

Ils 2,5 2,1 - 17,4

Ce 5,7 3,5 - 38

Dont 2 2,5 + 23,8

Le 5,9 3 - 49,4

Que 4,3 5,7 + 32,4

Qui 11,2 11,5 + 2,1

En comparant les tableaux ci-dessus avec les résultats obtenus dans le *corpus* poésie/prose de 1844 à 1896, on s'aperçoit de l'apparition des mêmes tendances : cela signifie qu'il existe une diminution considérable de l'emploi de la forme verbale et des composants du groupe verbal, ainsi qu'une prédilection pour le groupe nominal, en particulier pour l'adjectivation, trait fondamental du langage poétique de la période.

Tableau 5

LES RÉSULTATS OBTENUS SUR LE CORPUS POÉSIE/PROSE DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE

Catég. Prose (A) ‰ Vers (B) ‰ B-A‰

Verbes 160,8/ 125,2/ - 22,1

Formes fléchies 109,7 92/ - 16,1

Participes passés 16,3/ 9,4/ - 42

Participes présents 8,5/ 7,8/ - 9

Infinitifs 26,3/ 16/ - 39,1

Noms propres 21,9/ 18,3/ - 16,1

Noms communs 184,7/ 224,5/ + 21,6

Adjectifs 61,4/ 103/ + 67,9

Adjectifs au participe passé 13,1/ 16,4/ + 25,2

Pronoms 135,7/ 89,1/ - 34,4

Pronoms personnels 88,2/ 53,5/ - 39,3

Pronoms démonstratifs 8,2/ 6,1/ - 25,3

Pronoms possessifs 0,3/ 0,3/ + 5,4

Pronoms indéfinis 5,1/ 3,7/ - 27,5

Pronoms relatifs 26/ 21,8/ - 16,4

Déterminants 165,1/ 186,4/ + 12,9

Articles 116,6/ 131,6/ + 12,9

Nombres 8,8/ 4,7/ - 46,8

Possessifs 23,1/ 35,4/ + 53,2

Démonstratifs 7,6/ 7,4/ - 2,6

Indéfinis 9/ 7,3/ - 19,3

Adverbes 67,3/ 48,3/ - 28,2

Prépositions 144,6/ 137,8/ - 4,7

Conjonctions 55,5/ 60,6/ + 9,1

Conjonctions de coordination 34,4/ 41,8/ + 21,5

Conjonctions de subordination 21,1/ 18,8/ - 11,2

Mots étrangers 1,1/ 1,3/ + 13,5

Groupes nominaux 612,1/ 711,9/ + 16,3

Groupes verbaux 385/ 281,3/ - 26,9

2.2 Le lexique baudelairien

Tableau 6

LES VOCABLES SIGNIFICATIVEMENT SUR-EMPLOYÉS (AU SEUIL DE 5%)

- **NOMS PROPRES** : Satan, Abel, Caïn
- **VERBES** : dormir, chanter, contempler, rêver, enivrer, verser, traîner, rouler, plonger, remplir, danser, nager, haïr, endormir, caresser, noyer, ronger, planer, fleurir, pâmer, abreuver, bâtir, mêler, étaler, souvenir, tordre, déchirer, fuir, couler, jaillir, frémir, allumer, connaître, mordre, adorer, aimer, agiter, briller, chercher, rendre, voir ;
- **SUBSTANTIFS** : coeur, oeil, ciel, âme, soleil, amour, beauté, nuit, soir, ange, esprit, corps, mer, parfum, mort, douleur, fleur, vin, fond, sang, désir, souvenir, plaisir, pitié, poète, sein, ténèbre, gouffre, race, enfer, horreur, baiser, pleur, remords, tombeau, misère, dieu, flamme, ennui, volupté, mort, chat, gloire, poison, azur, secret, démon, monstre, haine, miroir, sommeil, rayon, douceur, paradis, métal, dent, clarté, aile, cerveau, charme, automne, cité, cadavre, reine, chant, jeunesse, squelette, splendeur, sanglot, jeu, vaisseau, univers, sorcière, astre, fantôme, destin, palais, plafond, péché, troupeau, serpent, penser, ennemi, humanité, prune, bijou, loisir, éternité, philtre, néant, muse, caveau, flambeau, climat, paresse, crâne, blasphème, ivrogne, ver, alcôve, boue, bourreau, encensoir, serment, spleen, vertige, flacon, majesté, appât, tambour, encens, voile, aurore, rêve, soulier, abîme, extase, regard, nature, faubourg, pavé, fosse, odeur, glaive, lecteur, ruisseau, spectre, or, fleuve, débris, globe, langueur, tableau, toile, front, musique, ardeur, lumière, travers, été, hiver, orgueil, lune, chanson, horizon, être, île, flot,

peuple, air, fruit, bête, crime, santé, lueur, matin, espoir, vent, cri, fête, pied, larme, amant, mal, feu, lit, bord, chair, grâce, art, ombre ;

- **ADJECTIFS** : plein, beau, vieux, noir, long, doux, profond, froid, éternel, lourd, charmant, étrange, pâle, divin, sombre, clair, immense, funèbre, vaste, amer, vivant, vert, ténébreux, semblable, pur, singulier, fatal, riche, inconnu, cruel, puissant, antique, maint, mystérieux, infernal, maigre, amoureux, vil, infâme, mystique, morne, maudit, parfumé, langoureux, chargé, vaincu, lumineux, savant, familial, avide, enfantin, fécond, mortel, sale, implacable, immonde, gonflé, frêle, brumeux, triomphant, plaintif, impur, moqueur, mélancolique, livide, subtil, stupide, digne, triste, sanglant, ridicule, noble, sinistre, superbe, brisé, unique, parfait, lointain, nu, grand, aimable, obscur, affreux, fier, cher, rose, joyeux, infini, vide, lent, saint, terrible, fort, énorme, humain, pauvre ;
- **PRONOMS** : qui, tu, nous, dont, toi, nul, tout ;
- **ADVERBES** : où, ainsi, parfois, hélas, jamais, jadis, loin, pourtant, lentement ;
- **DÉTERMINANTS** : le, mon, ton, leur, notre, votre, un, nul, ce, chaque ;
- **CONJONCTIONS ET PRÉPOSITIONS** : et, dans, comme, sans, ni, sous, vers, lorsque, parmi, ou, quand ;

Tableau 7

LES VOCABLES SIGNIFICATIVEMENT SOUS-EMPLOYÉS (AU SEUIL DE 5%)

- **VERBES** : songer, vouloir, falloir, pouvoir, entendre, mettre, appeler, apprendre, envoyer, lire, offrir, sortir, causer, sourire, reconnaître, asseoir, essayer, revoir, apporter, s'écrier, venir, sentir, déclarer, avoir, être, demander, parler, devoir, apercevoir, dire, reprendre, arriver, paraître, aller, arrêter, sembler, revenir, répondre, recevoir, entrer, passer, répéter, murmurer, demeurer, attendre, regarder, devenir, tenir, porter, comprendre, retourner, continuer, rencontrer, faire, disparaître, finir, rester, lever, remettre, croire, quitter, penser, présenter, écrire, oser, commencer, donner, dîner, trouver, manquer, laisser, écouter ;
- **SUBSTANTIFS** : voix, prêtre, rue, place, temps, peur, campagne, journal, affaire, partie, chaise, chapeau, femme, mademoiselle, feuille, peine, comtesse, garçon, manière, bout, monsieur, madame, heure, sorte, nom, figure, franc, porte, lettre, jour, moment, père, fois, suite, idée, coup, main, pensée, fille, argent, personne, mère, voiture, an, lendemain, mari, comte, ami, fait, salon, envie, parole, côté, chose, salle, fenêtre, maison, chambre, homme, ton, médecin, gens, docteur, reste, doute, besoin, pièce, question, cause, mois ;
- **ADJECTIFS** : nouveau, sûr, gros, immobile, bon, petit, seul, jeune ;
- **PRONOMS** : il, lui, on, se, ils, celui, moi, lequel, quoi, quelqu'un, leur, le, y, en, ça, ce, vous, cela, autre, personne, rien, un, lui-même, je ;
- **ADVERBES** : même, trop, assez, surtout, seulement, debout, pas, puis, ne, peu, alors, oui, bien, beaucoup, maintenant, point, là, non, presque, d'abord, enfin, comment, tout, très, pourquoi, peut-être, si, fort, encore,

- vite, aussitôt, ensuite, plus, aussi, mieux, ailleurs ;
- **DÉTERMINANTS** : plusieurs, premier, son, deux, trois, quatre, autre, cent, même, quelque, dix, cinq, huit, aucun, vingt, certain, tout ;
 - **CONJONCTIONS ET PRÉPOSITIONS** : près, parce que, cependant, jusque, avant, donc, tandis que, mais, chez, que, à, après, contre, depuis, entre, avec, en, devant, pendant, si, dès, pour, par, car ;

Tableau 8

LES 10 PHRASES CANONIQUES

1. Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux/ OÙ dort enseveli le peuple des métaux/ Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

Les Litanies de Satan, score 0.800

2. Ô toi qui de la mort, ta vieille et forte amante,/ Engendras l'Espérance,
- une folle charmante!

Les Litanies de Satan, score 0.706

3. De ce ciel bizarre et livide/ Tourmenté comme ton destin/ Quels pensers dans ton âme vide/ Descendent [...]?

Horreur sympathique, score 0,706

4. Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir

Harmonie du soir, score 0,700

5. Nous imitons, horreur! la toupie et la boule/ Dans leur valse et leurs
bonds; même dans nos sommeils/ La curiosité nous tourmente et nous
roule/ Comme un Ange cruel qui fouette des soleils
Le Voyage, score 0,676
6. De l'antique Vénus le superbe fantôme/ Au-dessus de tes mers plane comme
un arôme/ Et charge les esprits d'amour et de langueur
Un Voyage à Cythère, score 0,667
7. Sur ta chair le parfum rôde/ Comme autour d'un encensoir/ Tu charmes
comme le soir/ Nymphé ténébreuse et chaude
Chanson d'après-midi, score 0,650
8. La gloire du soleil sur la mer violette/ La gloire des cités dans le soleil
couchant/ Allumaient dans nos cœurs une ardeur inquiète/ De plonger
dans un ciel au reflet alléchant
Le Voyage, score 0,647
9. Ainsi l'amant sur un corps adoré/ Du souvenir cueille la fleur exquise
Le Parfum, score 0,643
10. Toi qui poses ta marque, ô complice subtil/ Sur le front du Crésus
impitoyable et vil/ Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!
Les Litanies de Satan, score 0,640

3. Les noms propres dans les *Fleurs du Mal*

Les tableaux suivants montrent les occurrences des Npr de la culture classique qui apparaissent dans les *Fleurs du Mal*, divisés sur la base de l'appartenance aux différents contextes de référence :

1. à la culture classique : les références à la tradition mythologique grecque (tabl. 1), à l'histoire grecque (tabl. 2), à la mythologie romaine (tabl. 3) et à l'histoire romaine (tabl. 4) ;
2. au panorama littéraire européen (tabl. 5) ;
3. à la religion chrétienne : les références aux *Écritures* vétéro-testamentaires (tabl. 6) et néo-testamentaires (tabl. 7), au nom de Satan (tabl. 8) et de Dieu (tabl. 9)

Nous employons les abréviations suivantes : P pour indiquer l'emploi du Npr au sens propre, F pour indiquer l'emploi du Npr au sens figuré, NV pour faire allusion à une acception négative dans l'emploi du Npr, PV pour faire allusion à une acception positive dans l'emploi du Npr, NEU pour faire allusion à une acception neutre dans l'emploi du Npr.

Tableau 1

LES NOMS PROPRES DE LA MYTHOLOGIE GRECQUE

Npr Propre/Figuré Poème

- Nv 12

PHÉNIX

F *Les Sept Vieillards* (v. 43) ;

HARPIES

P *Bénédiction* (v. 47) ;

DANAÏDES

P *Le Tonneau de la Haine* (v. 1) ;

MÉGÈRE

F *Sed non satiata* (v. 12) ;

SIRÈNE

P *Hymne à la Beauté* (v. 25) ;

CIRCÉ

F *Le Voyage* (v. 12) ;

AMAZONE

F *Duellum* (v. 13) ;

MIDAS

P *Alchimie de la Douleur* ;

ANDROMAQUE (2)

P *Le Cygne* (v. 1 - 37) ;

PYRRHUS

P *Le Cygne* (v. 38) ;

HÉLÉNUS

P *Le Cygne* (v. 40) ;

- Pv 8

SISYPHE

P *Le Guignon* (v. 2) ;

MUSE (3)

P *La Muse malade* (v. 1) ;

P *La Muse vénale* (v. 1) ;

F *XLII* (v. 14) ;

PHOEBUS

P *La Muse malade* (v. 14) ;

PAN

F *La Muse malade* (v. 14) ;

CYBÈLE

P *J'aime le souvenir* (v. 2) ;

P *Bohémiens en voyage* (v. 11) ;

TITANS

P *L'Idéal* (v. 14) ;

- Neu 9

CHARON

P *Don Juan aux Enfers* (v. 2) ;

HERMÈS

P *Alchimie de la Douleur* (v. 5) ;

HERCULE (2)

F *Les Phares* (v. 13) ;

F *Le Beau Navire* (v. 33) ;

SATYRES

F *Femmes damnées* (v. 23) ;

THALIE

P *Les Petites Vieilles* (v. 38) ;

HECTOR

P *Le Cygne* (v. 40) ;

PYLADE

F *Le Voyage* (v. 134) ;

ÉLECTRE

F *Le Voyage* (v. 135) ;

= 29 P : 19 - F : 10

Tableau 2

LES NOMS PROPRES DE L'HISTOIRE GRECQUE

Npr Propre/Figuré Poème

- Nv 2

CRÉSUS

F *Les Litanies de Satan* (v. 35);

F *Le Couvercle* (v. 4);

- Pv 1

ANTISTHÈNE

P *Don Juan aux Enfers* (v. 3);

- Neu 2

LAÏS

F *Les Petites Vieilles* (v. 6);

ESCHYLE

F *L'Idéal* (v. 11);

= 5 P : 1 - F : 4

Tableau 3

LES NOMS PROPRES DE LA MYTHOLOGIE ROMAINE

Npr Propre/Figuré Poème

- Nv 0 ;

- Pv 4

DIANE

P *Sisina* (v. 1) ;

VÉNUS (2)

P *Un Voyage à Cythère* (v. 10 - 57) ;

BACCHUS

P *Femmes damnées* (v. 16),

- Neu 2

VÉNUS

P *Je n'ai pas oublié* (v. 3) ;

POMONE

P *Je n'ai pas oublié* (v. 3),

= 6 P : 6 - F : 0

Tableau 4

LES NOMS PROPRES DE L'HISTOIRE ROMAINE

Npr P/F Poème

- Nv 3

VESTALE

F *Les Petites Vieilles* (v. 37) ;

OVIDE CHASSÉ

P *Horreur sympathique* (v. 7-8) ;

ANTINOÛS

F *Danse macabre* (v. 49) ;

- Pv 1

ROMAINS

P *Spleen LXXVII* (v. 15) ;

- Neu 2

OVIDE

P *Le Cygne* (v. 25) ;

EPONINE

F *Les Petites Vieilles* (v. 6) ;

= 6 P : 3 - F : 3

Tableau 5

LES NOMS PROPRES DU PANORAMA LITTÉRAIRE EUROPÉEN

Npr P/F Poème

- Nv 4

HAMLET

P *La Béatrice* (v. 14) ;

FAUST

F *Sed non satiata* (v. 3) ;

DON JUAN

P *Don Juan aux Enfers* (v. 1) ;

DON LOUIS

P *Don Juan aux Enfers* (v. 10) ;

- Pv 4

LADY MACBETH

P *L'Idéal* ;

ELVIRE

P *Don Juan aux Enfers* (v. 13) ;

SGANARELLE

P *Don Juan aux Enfers* (v. 9) ;

MARGUERITE

F *Sonnet d'automne* (v. 14) ;

- Neu 0

= 8 P : 6 - F : 2

Tableau 6

LES NOMS PROPRES DE LA RELIGION CHRÉTIENNE (ÉCRITURES VÉTÉRO-TESTAMENTAIRES)

Npr P/F Poème

- Nv 11

ÈVE

F *Les Petites Vieilles* (v. 83);

ABEL (2)

P *Abel et Caïn* (v. 25-29);

CAÏN (7)

P *Abel et Caïn* (v. 3 - 7 -11 -15 -23 -27);

DAVID

P *Réversibilité* (v. 22);

- Pv 8

ABEL (6)

P *Abel et Caïn* (v. 1 -5 -9 -13 - 17 - 21);

CAÏN (2)

P *Abel et Caïn* (v. 19 - 31);

- Neu 1

MOÏSE

P *L'Héautontimorouménos* (v. 3);

= 20 P : 19 - F : 1

Tableau 7

LES NOMS PROPRES DE LA RELIGION CHRÉTIENNE (ÉCRITURES NÉO-TESTAMENTAIRES)

Npr P/F Poème

- Nv 13

MARIE/MADONE (3)

F *À une Madone* (v. 1 - 10 - 37);

JÉSUS (4)

P *Châtiment de l'orgueil* (v. 11);

P *Le Reniement de saint Pierre* (v. 32);

P *Le Couvercle* (v. 3);

P *L'examen de minuit* (v. 9);

CHRIST

P *Le Mauvais moine* (v. 5);

LAZARE

F *Le Flacon* (v. 18);

JUDAS

P *Les Sept Vieillards* (v. 20);

SAINT PIERRE

P *Le Reniement de saint Pierre* (v. 32);

SAINT ANTOINE

P *Femmes damnées* (v. 11);

ANGE (2)

F *L'Irrémédiable* (v. 5);

P *Danse macabre* (v. 55);

- Pv 19

MADONE

F *Que diras-tu ce soir ?* (v. 14);

SÉRAPHIN

P *Le Reniement de saint Pierre* (v. 2);

P *Abel et Caïn* (v. 6);

ANGE (17)

P *Bénédictio* (v. 21);

F *Hymne à la Beauté* (v. 25);

P *Que diras-tu ce soir ?* (v. 11);

F *Que diras-tu ce soir ?* (v. 14);

F *Réversibilité* (v. 1-5-5-10-11-15-16-20-21-25);

P *Les Litanies de Satan* (v. 1);

P *La Mort des Amants* (v. 12);

P *La Mort des Pauvres* (v. 9);

- Neu 2

JÉSUS

P *Le Reniement de saint Pierre* (v. 9);

CHRIST

F *Les Phares* (v. 14);

= 35 P : 18 - F : 17

Tableau 8

LES NOMS PROPRES DE LA RELIGION CHRÉTIENNE (SATAN)

Npr P/F Poème

- Nv 3

SATAN

P *Au Lecteur* (v. 9);

DIABLE (2)

P *Au Lecteur* (v. 13);

P *Le Vin de l'Assassin* (v. 52);

P *L'Irréparable* (v. 30);

- Pv 18

SATAN (16)

P *Les Litanies de Satan*

(v. 3 - 6 - 9 - 11 - 15 - 18 - 21 - 24 - 27 - 30 - 33 - 36 - 39 - 42 - 45 - 46) ;

DIABLE

P *L'Irrémédiable* (v. 31) ;

BELZÉBUTH

F *Le Possédé* (v. 14) ;

- Neu 2

SATAN (2)

P *Hymne à la Beauté* (v. 25) ;

L'Irréparable (v. 47)

= 23 P : 22 - F : 1

Tableau 9

LES NOMS PROPRES DE LA RELIGION CHRÉTIENNE (DIEU)

Npr P/F Poème

- Nv 8

DIEU (8)

P *Le Cygne* (v. 28) ;

P *Les Petites vieilles* (v. 84) ;

P *Le Vin de l'Assassin* (v. 52);
P *Le Reniement de saint Pierre* (v. 1);
P *Abel et Caïn* (v. 32);
F - P *Les Litanies de Satan* (v. 2 - 20);
P *Le Voyage* (v. 106);
- Pv 6
DIEU (5)
P *Bénédictio* (v. 4 - 57);
P *L'Âme du Vin* (24);
P *Le Vin des Chiffonniers* (31);
P *Abel et Caïn* (v. 2);
SEIGNEUR
P *Un Voyage à Cythère* (v. 59);
- Neu 3
DIEU (2)
P *Hymne à la Beauté* (v. 25);
P *La Destruction* (v. 9);
SEIGNEUR
P *Les Phares* (v. 41);
= 17 P : 16 - F : 1

4. Microlectures des poèmes des *Fleurs du*

Mal

L'Albatros

1. Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

5. À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

9. Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

13. Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Bénédiction

1. Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :

5 - «Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation !

9. Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

13. Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés !»

17. Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
Et, ne comprenant pas les desseins éternels,
Elle-même prépare au fond de la Géhenne
Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

21. Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

25. Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

29. Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
Et font sur lui l'essai de leur férocité.

33. Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

37. Sa femme va criant sur les places publiques :
«Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer ;

41. Et je me soulerai de nard, d'encens, de myrrhe,

De genuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins !

45. Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

49. Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain !»

53. Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

57. - «Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

61. Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,

Et que vous l'invitez à l'éternelle fête

Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

65. Je sais que la douleur est la noblesse unique

Où ne mordront jamais la terre et les enfers,

Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique

Imposer tous les temps et tous les univers.

69. Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,

Les métaux inconnus, les perles de la mer,

Par votre main montés, ne pourraient pas suffire

A ce beau diadème éblouissant et clair ;

73. Car il ne sera fait que de pure lumière,

Puisée au foyer saint des rayons primitifs,

Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,

Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!»

Élévation

1. Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

5. Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

9. Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

13. Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;

17. Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes !

Bibliographie

[1] Bibliographie baudelairienne

1. Sources de la documentation bibliographique

- PICHOS C., « Esquisse d'un état présent des études baudelairiennes », *L'Information littéraire*, 1958, 1, p. 8-17
- « Pour une prospective Baudelairienne », *Études littéraires*, 1968, 1, p. 125-128
- BANDY T. W., *Répertoire des écrits sur Baudelaire*, Madison, 1953
- CARTER A. E., *Baudelaire et la critique française*, Columbia University of South Carolina Press, 1963
- CRÉPET E., *Charles Baudelaire : étude biographique. Suivie des Baudelairiana d'Asselineau et de Nombreuses lettres adressées à Charles Baudelaire*, Paris, Albert Messein, 1928
- PICHOS C., « Esquisse d'un état présent des études baudelairiennes », *L'Information littéraire*, 1958, 10, p. 8-17

- PICHOS C., AVICE J. P., *Dictionnaire Baudelaire*, Charente, Éditions du Léroto, Tusson, 2002

2. Les Œuvres

1. Éditions collectives

- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy, 1868-1869, 4 vol.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, J. Crépet (éd.), Paris, Conard, 1922-1953, 19 vol.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, C. Pichois (éd.), Paris, Club du meilleur livre, 1955, 2 vol.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Y.-G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, M.-A. Ruff (éd.), Paris, Seuil, 1968
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-76

2. Éditions critiques des *Fleurs du Mal*

- *Les Fleurs du Mal*, J. Crépet, G. Blin (éd.), Paris, J. Corti, 1942
- *Les Fleurs du Mal*, A. Adam (éd.), Paris, Garnier, 1961
- *Les Fleurs du Mal*, M.-A. Ruff, Paris, Pauvert, 1957

- *Les Fleurs du Mal*, J. Pommier, C. Pichois (éd.), Paris, Club des Librairies de France, 1959

3. Correspondance

- *Correspondance*, C. Pichois, J. Ziegler (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. I-II
- *Lettres à Charles Baudelaire*, C. Pichois (éd.), Neuchâtel, La Baconnière, 1973

3. Biographies de Charles Baudelaire

- BANDY T. - PICHOS C., *Baudelaire devant ses contemporains*, Paris, Klincksieck, 1995
- BERTRAND J.-P. - DURAND P., « Baudelaire. La boue et l'or », in *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, 2006, p. 63-109
- CRÉPET E. et J., *Charles Baudelaire. Étude biographique*, Paris, Messein, 1906
- DECAUNES L., *Charles Baudelaire*, Paris, Seghers, 1952
- EMMANUEL P., *Baudelaire*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1967
- FLOTTES P., *Baudelaire. L'homme et le poète*, Paris, Perrin, 1922
- PIA P., *Baudelaire par lui-même*, Paris, Seuil, 1966
- PICHOS C., *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1967

- PICHOS C., ZIEGLER J., *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987
- PORCHE F., *Baudelaire : histoire d'une âme*, Paris, Flammarion, 1945
- RUFF M.-A., *Baudelaire. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1955
- TABARANT A., *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942

4. Charles Baudelaire et le débat sur l'art et la philosophie

- BONNEFOY Y., « Baudelaire contre Rubens », *L'Ephémère*, 9, 1969, p. 17-20
- GUINARD P., « Baudelaire, le musée espagnol et Goya », *RHLF*, 65, 1967, p. 40-47
- HARTUNG S., « Victor Cousin Ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire », *Zeitschrift für Französische Sprache un Literatur*, 1997, p. 173-213
- SCHNEIDER L., « Love with appearance : Baudelaire, Nietzsche », *Romantisme*, 115, 2002, p. 83-95
- TORTONESE P., « Baudelaire et la philosophaillerie moderne », in A. GUYAUX, S. MARCHAL (éd.), *La vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, Paris, P.U.P.S., 2003, p. 483-522

* * *

- CLAPTON G. T., *Baudelaire et de Quincey*, Paris, Les Belles Lettres, 1931

- EWANS M. A., *Baudelaire and intertextuality : poetry at the crossroads*, Cambridge University Press, 1993

5. Approches psychologiques et ontologiques de la personnalité

de Charles Baudelaire

- MICHAUD G., « Baudelaire devant la nouvelle critique », *A. F. L. Nice*, 1968, 4-5, p. 139-154

* * *

- BATAILLE G., « Baudelaire », in *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 33-63
- BENJAMIN W., *Charles Baudelaire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979
- BUTOR M., *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1961
- MAURON C., « Baudelaire », in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1963, p. 131-147
- RUFF M.-A., *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, A. Colin, 1955
- SAGNES G., *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, A. Colin, 1969, p. 137-166
- TURNELL M., *Baudelaire*, New York, New Directions, 1954

6. La pensée et la religion de Charles Baudelaire

- BRZYSKI-LONG A., « Retracing modernist origins : conceptual parallels in the aesthetic thought of Charles Baudelaire and G. W. F. Hegel », *Art Criticism*, 12, 1, 1997, p. 95-111

* * *

- ADATTE E., *Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris : essai sur le dépassement du réel*, Paris, J. Corti, 1986
- ARNOLD P., *Le Dieu de Baudelaire*, Paris, Savel, 1947
Esotérisme de Baudelaire, Paris, Vrin, 1972
- BLIN G., *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939
Le Sadisme de Baudelaire, Paris, J. Corti, 1948
- CIANCIOLO U., *Il Simbolismo mistico di Baudelaire*, Firenze, La Nuova Italia, 1938
- DRIEU P., « Note sur la doctrine religieuse de Baudelaire », in *Sur les écrivains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 325-364
- HENRY F.G., *Le Message humaniste des « Fleurs du Mal »*, Paris, Nizet, 1982
- JOUVE P.-J., *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1955
- MASSIN J., *Baudelaire entre Dieu et Satan*, Paris, René Juillard, 1945
- POMMIER J., *La Mystique de Baudelaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1932
Dans les chemins de Baudelaire, Paris, Corti, 1945

- POULET G., « Baudelaire », in *La conscience critique*, Paris, J. Corti, 1971, p. 27-48
- RUFF M. A., *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, Armand Colin, 1955
- SARTRE J. P., *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947

7. La poésie et la poétique de Charles Baudelaire

1. Par les écrivains

- BRUNETIÈRE F., « Charles Baudelaire », in *Questions de critique*, Paris, Calmann-Lévy, 1897
- REYNOLD G. de, *Charles Baudelaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1993
- PROUST M., « À propos de Baudelaire », in *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1927
- SWINBURNE, A. C., « Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* », *The Spectator*, 6, 1862, repris in A. GUYAUX, *Baudelaire 1855-1905. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, Paris, P.U.P.S., 2007, p. 359-368
- VALÉRY P., « Situation de Baudelaire », in *Variété II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1930, p. 127-155

2. Par les critiques

- AUSTIN L., *L'Univers poétique de Baudelaire : symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956
- BERCOT M., « Nouvelles *Fleurs du Mal* : idéalisme et désillusion », in M. BERCOT (éd.), *Baudelaire, Les Fleurs du Mal. L'intériorité de la forme*, Paris, Sedes, 1989, p. 41-54
- BLANCHOT M., « L'échec de Baudelaire », in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 133-151
- BRUNEL P., *Charles Baudelaire. Entre "Fleurir" et "Défleurer"*, Paris, Éditions du temps, 1998
- BUFFARD-MORET B., « Baudelaire, héritier du baroque et poète moderne », in A. M. GARAGNON (éd.), *Styles, genres, auteurs, II*, textes réunis par A.M. Garagnon, Paris, P.U.P.S., 2002, p. 113-130
- BURTON R., *Baudelaire in 1859 : a study of poetic creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- DEGUY M., « Héritage baudelairien », in *Réouverture après travaux*, Paris, Galilée, 2007, p. 71-77
- GALAND R., *Baudelaire. Poétiques et poésie*, Paris, Nizet, 1969
- FERRAN A., *L'Esthétique de Baudelaire*, Paris, Hachette, 1933
- FISER E., « Le précurseur du Symbolisme : Charles Baudelaire », in *Le Symbole littéraire. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1941, p.

- HUBERT J.-D., *L'Esthétique des « Fleurs du Mal ». Essai sur l'ambiguïté poétique*, Genève, Slatkine, 1993
- INOUÉ T., *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire : essai d'analyse d'après les Paradis artificiels et les Fleurs du Mal*, Thèse universitaire, Nice-Lettres, Éditions France-Tosho, 1973
- LAWLER J. R., *Poetry and Moral Dialectic : Baudelaire's secret Architecture - The Language of French Symbolism*, Crambury, Fairleigh Dickinson University Press, 1997
- LEAKEY F. W., « Baudelaire and the Hommage à C.F. Denecourt », in J. C. IRESON (éd.), *Studies in French Literature presented to H.W. Lawton*, Manchester University Press, 1968, p. 175-202
- LEMAÎTRE H., *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, Colin, 1965
- LLOYD J. A., *L'Univers poétique de Baudelaire : symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956
- PREVOST J., *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris, Mercure de France, 1953
- POMMIER J., *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, Corti, 1945
- RAYMOND M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, J. Corti, 1940
- RINCÉ D., *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, P.U.F., 1984
- ROBB G., *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier 1993

- RUFF M. A., *Baudelaire*, Paris, Hatier, 1967
- TRAHARD P., *Essai critique sur Baudelaire poète*, Paris, Nizet, 1973
- VIVIER R., *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature française de Belgique, 1952

8. L'imaginaire baudelairien

- ANTOINE G., « Pour une exploration stylistique du gouffre de Baudelaire », *Le Français moderne*, 30, 1962, p. 81-98
 « La nuit chez Baudelaire », *R.H.L.F.*, 1967, 2, p. 375-401
- DUFOUR P., « *Les Fleurs du Mal* : dictionnaire de mélancolie », *Littérature*, 72, 1988, p. 30-54
- EIGELDINGER M., « Baudelaire et le rêve maîtrisé », *Romantisme*, 15, 1977, p. 34-44
- GIROUX R., « Introduction à la thématique critique de Baudelaire. Absorption, profondeur et dégagement », *Revue des sciences humaines*, 1971, 36, p. 187-205
- STAROBINSKI J., « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *R.H.L.F.*, 1967, 2, p. 402-412
 « L'immortalité mélancolique », in *Le temps de la réflexion*, 3, 1982, p. 231-251
- TUZET H., « L'image du soleil noir », *Revue des Sciences humaines*, 88, 1957, p. 479-502

* * *

- AGOSTI S., « Ricordo e struttura dello spazio-tempo in *Le Balcon* di Baudelaire », in *Grammatica della poesia. Cinque studi*, Napoli, A. Guida Ed., 2007, p. 53-72
- BLAINE-PINEL M., *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003
- BOPP L., *Psychologie des « Fleurs du Mal », I-IV*, Genève, Droz, 1964-1969, 5 vol.
- BRAGUE R., *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008
- COMPAGNON A., *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, P.U.P.S., 2003
- DEGUY M., « L'infini et sa diction (Baudelaire) », « Baudelaire toujours », in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette 1986, p. 21-32, p. 33-38
- EMMANUEL P., *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982
- FONDANE B., *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Éd. Complexe, 1994
- GENOVALI S., *Baudelaire o della dissonanza*, Firenze, La Nuova Italia, 1971
- HAMRICK C., « Artists, Poets and Urban Space in Nineteenth Century Paris (Mercier, Béranger, Murger, Gautier, Baudelaire) », in B. NORMAN (éd.), *French Literature in/and the city*, XXIV, Radopi, Amsterdam, 1997,

p. 53-82

- LEAKEY F. W., *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969
- MACCHIA G., *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Napoli, ESI, 1961

- MAC GINNIS R., *La prostitution sacrée : essai sur Baudelaire*, Paris, Belin, 1994
- MILNER M., *Baudelaire : enfer ou ciel qu'importe ?*, Paris, Plon, 1967
- NØJGAARD M., *Élévation et expansion : les deux dimensions de Baudelaire*, Études romanes de l'Université d'Odense, v. 4, 1973
- POULET G., « Baudelaire », in *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950, p. 327-349

- « Baudelaire », in *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 397-432
- QUESNEL M., *Baudelaire solaire et clandestin*, Paris, P.U.F., 1987
- RICHARD J.-P., « Profondeur de Baudelaire », in *Poésie et Profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 91-162
- THIBAUDET A., *Intérieurs. Baudelaire*, Paris, Plon, 1924, p. 3-64
- VANHÈSE G. - JUTRIN M. (éd.), *Une poétique du gouffre : sur « Baudelaire et l'expérience du gouffre » de Benjamin Fondane*, Actes du Colloque de Cosenza (30 septembre - 2 octobre 1999), Cosenza, Rubbettino, 2003

9. Études sur *Les Fleurs du Mal*

1. Études d'ensemble

- BONNEVILLE G., « *Les Fleurs du Mal* ». *Baudelaire. Analyse critique*, Paris, Hatier, 1972
- CACCIAVILLANI G., "*Questo libro atroce*". *Commenti ai Fiori del Male*, Napoli, Liguori Editore, 2005
- CHÉRIX R.-B., *Commentaire des « Fleurs du Mal ». Essai d'une critique générale*, Genève, Droz, 1962
- DELABROY J., *Charles Baudelaire, « Les Fleurs du Mal »*, Paris, Magnard, 1986
- FAIRLIE A., *Baudelaire. « Les Fleurs du Mal »*, London, E. Arnold, 1960
- FEUILLERAT A., « L'Architecture des "Fleurs du Mal" », in FEUILLERAT A. (éd.), *Studies by Members of the French Department of Yale University*, New Haven, Yale University Press, 1941, p. 221-330
- GUYAUX A., *Baudelaire 1855-1905. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, Paris, P.U.P.S., 2007
- JACKSON J. E., *La Mort Baudelaire. Essai sur « Les Fleurs du Mal »*, Neuchâtel, La Baconnière, 1982
- LABARTHE P. - SAINT-GÉRARD J.P.- TURCAN I., « *Les Fleurs du Mal* ». *Baudelaire. Analyse littéraire et étude de la langue*, Paris, Colin, 2002

- MATHIEU J.-C., « *Les Fleurs du Mal* » de Baudelaire, Paris, Hachette, 1972
- MOUROT J., *Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989
- NUITEN H., *Les Variantes des Fleurs du Mal et des Épaves de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de génétique stylistique*, Amsterdam, APA, 1979
- NUITEN H. - BANDY W. T. - Freeman G. H., *Les Fleurs expliquées : bibliographie des exégèses des Fleurs du mal et des Épaves de Charles Baudelaire*, Amsterdam, Rodopi, 1983
- PICHOS C. - DUPONT J., *L'atelier de Baudelaire : Les Fleurs du Mal*, Paris, Honoré Champion, 2005
- RICHTER M., *Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001, v. I-II
- ZILBERG C., *Une lecture des « Fleurs du Mal »*, Tours, Mame, 1972

2. Explication des poèmes

- ADAM J. M., HEIDEMANN U., «Entre recueil et intertextes : le poème. Autour de l'insertion de *Sonnet d'automne* dans *Les Fleurs du Mal* de 1861», *Semen*, 24, 2007, en ligne [<http://semen.revues.org/6593>]

- AVNI A., « *Les Sept Vieillards*, Judas and the Wandering Jew », *Romance Notes*, 16, 1975, p. 590-591
- CELLIER L., « *Les Chats* de Baudelaire. Essai d'exégèse », *R.S.H.*, 1971, 142, p. 207-216
- DUFOUR P., « Heureux qui comme Icare », *L'information littéraire*, 55, 2001, p. 53-60
- GARDES TAMINE J., « Sur *L'Albatros* de Charles Baudelaire », *Feuillets*, 6-7, mai 1984
- JACKSON J. E., « Baudelaire lecteur de Théophile Gautier : les deux *Horloges* », in *RHLF*, 3, 1984, p. 439-449
- JAKOBSON R., LÉVI-STRAUSS C., « *Les Chats* de Charles Baudelaire », *L'Homme*, 1962, 1, p. 5-21
- RUWET N., « Sur un vers de Baudelaire. *L'Albatros* », *Linguistics*, 1965, 17, p. 69-77
- SCHENK E. M. - GILMAN M., « *Le Voyage* and *L'Albatros* : The first Text », *The Romanic Review*, 39, 1938, p. 262-277
« *L'Albatros* again », *The Romanic Review*, 41, 1950, p. 96-107
- VERNA M., « Baudelaire e Faust. Storia di una (falsa) incomprendione », *Humanitas*, 62, 2007, p. 969-988
- WATTEE-DELMOTTE M., « L'intertextualité biblique chez Baudelaire et Verlaine. Le contretypage du "grand code" », *Les Lettres romanes*, 63, 1-2, 2009, p. 53-69

* * *

- CARLIER M., *Baudelaire, « Les Fleurs du Mal ». Dix poèmes expliqués*, Paris, Hatier, 1985
- DELCROIX M., GEERTS W. (éd.), *« Les Chats » de Baudelaire : une confrontation de méthodes*, Paris, P.U.F., 1981
- HAWCROFT M., « Amatory Rhetoric : Baudelaire's "Le Poison" and "A une Madone" », in *Rhetoric : Readings in French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 184-192
- KRZYWKOWSKI I., « La Litanie : une écriture sans fin de la fin », in I. KRZYWKOWSKI, S. THOREL-CAILLETEAU (éd.), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration, 1880-1914*, Paris, P.U.P.S., 2002, p. 63-90
- LE HIR Y., « Bénédiction », « Le Balcon », « Mæsta et errabunda », « Réversibilité », « Spleen », in *Analyses stylistiques*, Paris, A. Colin, 1965, p. 184-240
- MESCHONNIC H., « Un poème est lu. *Chant d'automne* de Baudelaire », in *Pour la Poétique, III*, Paris, Gallimard, 1973, p. 275-336
- RIFFATERRE M., « La description des structures poétiques. Deux approches du poème de Baudelaire : *Les Chats* », in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 307-364
- ROYÈRE J., *Poèmes d'amour de Baudelaire*, Paris, Albin Michel, 1927
- SPITZER L., « *Les Fleurs du Mal. LXXII. Spleen* », in *Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik*, Heidelberg, 1961, p. 170-179

10. Études stylistiques sur Charles Baudelaire

- BLAINE-PINEL M., « La métaphore marine chez Baudelaire ou la crise de la pensée analogique », *Le poème fait signe*, en ligne
|[http ://www.fabula.org/colloques/document384.php](http://www.fabula.org/colloques/document384.php).|
- CHAMBERS R., « Baudelaire et la pratique de la dédicace », in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 24 Roma, Bulzoni, 1985, p. 120-140
- CELLIER L., « D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron », *Cahiers internationaux du Symbolisme*, 8, 1965, p. 3-14
- MOREAU P., « Le Symbolisme de Baudelaire », *Symposium*, 5, 1, 1951, p. 89-102
- MOUROT J., « Stylistique des intentions et stylistique des effets », *C.A.I.E.F.*, 16, 1964, p. 71-79
- SAMINADAYAR-PERRIN C., « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, 113, 2001, p. 87-103
- STAROBINSKI J., « Les rimes du vide. Une lecture de Baudelaire », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 11, 1975, p. 133-143

* * *

- AGOSTI S., « Strutture della comparazione nelle *Fleurs du Mal* », in *Cinque analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 13-42
- ANTOINE G., « Notes sur la *marque C.B.* », in *Le Génie de la forme*, Nancy, P.U.N., 1982, p. 477-493

- BENVENISTE É., *Baudelaire*, C. Laplantine (éd.), Limoges, Lambert-Lucas, 2011
- CAHNÉ P., « Oxymore, paradoxe et ironie dans *Les Fleurs du Mal* », in A. M. GARAGNON (éd.), *Styles, genres, auteurs, II*, Paris, P.U.P.S., 2002, p. 131-140
- CASSAGNE A., *Versification et métrique de Baudelaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1972
- CLAUDE J., « Note sur les adjectifs de grandeur dans *Les Fleurs du Mal* », in *Le Génie de la forme*, Nancy, P.U.N., 1982, p. 495-507
- CORNULIER B. de, « Métrique des Fleurs du Mal », in MILNER M., *Baudelaire, Les Fleurs du Mal. L'intériorité de la forme*, Paris, Sedes, 1989, p. 55-76
- CORNULIER B. de, MURAT M., « Métrique et formes versifiées », in JARRETY M. (éd.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001, p. 493-502
- GUIRAUD P., « Le champ stylistique du gouffre de Baudelaire », « Structure lexicale des *Fleurs du Mal* », in *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 87-94, 95-107
- KASSAB-CHARFI S., *La métaphore dans la poésie de Baudelaire*, Tunis, Éditions de la Méditerranée, 1997
- LABARTHE P., *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999

- LABBÉ C. et D., « Baudelaire, Rimbaud et Verlaine », in BANKS D. (éd.), *Aspects linguistiques du texte poétique*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 17-46
- NUITEN H. - GEELEN M., *Baudelaire et le cliché : le cliché entre les mains de l'auteur des "Fleurs du mal"*, Stuttgart, F. Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1989
- RATERMANIS J. B., *Étude sur le style de Baudelaire d'après "Les Fleurs du mal" et les "Petits poèmes en prose" : contribution à l'étude de la langue poétique du dix-neuvième siècle*, Lahr Dinglingen, Éditions Art et Science, 1949
- VIPREY J. M., *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Paris, Honoré Champion, 1997

11. Ouvrages collectifs sur Charles Baudelaire et son œuvre

- ANTOINE G. (éd.), *Études baudelairiennes, VIII*, Neuchâtel, A La Baconnière, 1976
- AVICE J. P., COMPAGNON A., DUPONT J., GUYAUX A., LABARTHE P., *L'année Baudelaire, XI-XII*, Paris, Honoré Champion, 2009
- BANDY T. (éd.), *Études baudelairiennes, II*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1971
- DELABROY J., CHARNET Y (éd), *Baudelaire : nouveaux chantiers*, Lille, Presses Universitaires du septentrion, 1995
- GUYAUX A., MARCHAL B., (éd.), *Les Fleurs du Mal. Actes du Colloque*

- de la Sorbonne 10-11 janvier 2003*, Paris, P.U.P.S, 2003
- JACKSON J. E., PICHOS C. (éd.), *Baudelaire, figures de la mort, figures de l'éternité, L'année Baudelaire II*, Paris, Klincksieck, 1996
 - JACKSON J. E., PICHOS C., AVICE J. P., (éd.), *De la Belle Dorothée aux Bons Chiens, L'année Baudelaire VI*, Paris, Honoré Champion, 2002
 - Baudelaire, du dandysme à la caricature, L'année Baudelaire VII*, Paris, Honoré Champion, 2003
 - Baudelaire et l'Allemagne. L'Allemagne et Baudelaire, L'année Baudelaire VIII*, Paris, Honoré Champion, 2004
 - JACKSON J. E., AVICE J. P., MILNER M., (éd.), *Baudelaire toujours : hommage à Claude Pichois, L'année Baudelaire IX-X*, Paris, Honoré Champion, 2007
 - MURPHY S. (éd.), *Lectures des Fleurs du Mal*, Rennes, P.U.R., 2002
 - PATTY J.S., PICHOS C. (éd.), *Études baudelairiennes III*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1973
 - PICHOS C., KOPP R., *Les années Baudelaire. Études baudelairiennes, I*, Neuchâtel, La Baconnière, 1969
 - STAÜBLE-LIPMAN WULF M. (éd.), *Un mangeur d'opium. Avec le texte parallèle des Confessions of an English Opium Eater et des Suspiria de Profundis de Thomas de Quincey, Études baudelairiennes, VI-VII*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976

[2] Bibliographie de référence

1. Œuvres littéraires consultées

- BALZAC H. de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1870
Le Père Goriot, in *La Comédie humaine*, Paris, Garnier, 2008
- BANVILLE T. de, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l’Echo de la Sorbonne, [sd.]
- BEAUCLAIR H., VICAIRE G., *Les Déliquescences. Poèmes décadents d’Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tabora*, Milano, Cisalpina Goliardica, 1972
- BLOY L., *Un breelan d’excommuniés*, in *Œuvres, II*, Paris, Mercure de France, 1964
- CLAUDEL P., *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, t. I, 1928
- CORBIÈRE T., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970
- DE QUINCEY T., *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, London, Penguin, 2003
- GAUTIER T., *Les Jeunes-France*, in *Œuvres complètes, VII*, Genève, Slatkine Reprints, 1978
- GOETHE J. W., *Der Tragödie erster und zweiter Teil Ufraust*, München, Beck, 1977

- Faust et le second Faust*, G. de Nerval (trad.), Paris, Garnier, 1962
- GHIL R., *De la Poésie scientifique et autres écrits*, Grenoble, Ellug, 2008
 - GOURMONT R. de, *Notes de Laforgue sur Baudelaire*, in *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1963
- Le Latin mystique*, Paris, Éd. du Rocher, 1990
- HUGO V., *Les Contemplations*, A. Dumas (éd.), Paris, Garnier, [sd.]
- William Shakespeare*, Bruxelles, Lacroix Éd., 1869
- HUYSMANS J.K., *Là-bas*, Paris, P.V. Stock, 1896
 - HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891
 - LAMARTINE, *Méditations poétiques*, Gallimard, Paris, 1997
 - MALLARMÉ S., *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 1995
- Œuvres complètes*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, t. II, 2003
- MAUCLAIR C., *Éleusis - Causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin et Cie, 1884
 - MONTALE E., *Quaderno genovese*, L. Barile (éd.), Milano, Mondadori, 1983
 - MORÉAS J., *Le Symbolisme*, in *Manifeste littéraire de la Belle Époque*, Paris, Seghers, 1966
 - MORICE C., *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1889

- Du Sens religieux de la poésie*, Paris, Vanier 1893
- NAVARRE M. de, *L'Heptaméron*, Paris, Garnier, 1960
- POE E. A., *Œuvres en prose*, C. Baudelaire (trad.), Y. G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951
- Eureka*, J.-L. Scheffer (éd.), Paris, Agora, 1990
- PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, P. Clarac (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971
- À la recherche du temps perdu*, J. Y. Tadié (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. I - IV
- Essais et articles*, P. Clarac et Y. Sandre (éd.), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994
- RABELAIS, *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1962
- RACINE J., *Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995
- RÉGNIER H. de, *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1900
- RENAN E., « L'instruction supérieure en France », in *Questions contemporaines*, *Œuvres complètes*, Paris, Calman-Lévy, 1947, p. 69-97
- RIMBAUD A., *Illuminations*, M. Matucci (éd.), Firenze, Sansoni, 1952
- Une saison en enfer*, M. Matucci (éd.), Firenze, Sansoni, 1955
- Poesie e prose*, D. Grange Fiori (éd.), Milano, Mondadori, 1975
- Œuvres complètes*, L. Forestier (éd.), Paris, Laffont, 1992
- Œuvres complètes*, A. Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009

- RODENBACH G., « La poésie nouvelle. À propos des décadents et symbolistes », in *Evocations*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924, p. 422-430
- RONSARD P. de, *Œuvres complètes*, P. Laumonier (éd.), Paris, Didier, 1957, t. I-XIII
- ROUSSEAU J.-J., *Émile ou de l'éducation*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969
- SAINT-JOHN PERSE, *Discours proféré lors de l'attribution du Prix Nobel en Suède, 1960*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972
- SOUZA R. de, *Où nous en sommes. La Victoire du silence*, Paris, Librairie Floury, 1906
- STAËL M. de, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, 1968, v. I
- VERLAINE P., *Œuvres poétiques complètes*, Y.G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962
- VALÉRY P., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968
La Jeune Parque, Fonds Valéry, Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France, II
- VANOR G., *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889
- VIGNY A. de, *Œuvres complètes*, F. Germain et A. Jarry, A. Bouvet (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1986-1993, t. I-II
- VOLTAIRE, *La Henriade*, in *Œuvres complètes*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1819, t. VIII

2. Études sur la poétique et la production littéraire du

Symbolisme

- ADAM J. M., « Style et fait de style : un exemple rimbaldien », in G. MOLINIÉ - P. CAHNÉ., *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., 1994, p. 15-43
- CIGADA S., « A proposito di "Le Loup criait sous les feuilles" di Arthur Rimbaud », *Bérénice*, 36-37, XIV, 2006, p. 12-27
- « Rimbaud, Une Saison en enfer, "Adieu" ou de l'essentialité », in E. MOSELE (éd.), *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli, III*, Centro Universitario di ricerca sul viaggio in Italia, p. 1397-1399.
- RIFFATERRE M., « Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie : "Promontoire" de Rimbaud », *The French Review*, 55, 5, p. 625-632
- RUWET N., « Musique et vision chez Paul Verlaine », *Langue française*, 49, 1981, p. 92-112

* * *

- BARRE A., *Le Symbolisme*, Thèse de doctorat, Paris, 1912
- BERNARDELLI G., *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Milano, Cisalpino Editore, 1978
- BIÉTRY R., *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Genève, Slatkine Reprints, 2001

- CIGADA S. (éd.), *Il Simbolismo francese, Atti del Convegno dell'Università Cattolice di Milano, 28 febbraio-2 marzo 1992*, Varese, Sugarco, 1992
Études sur le Symbolisme, Milano, Educatt, 2011
- CIGADA S. - VERNA M. (éd.), *Simbolismo e Naturalismo : un confronto. Atti del convegno dell'Università Cattolica di Milano (8-11 marzo 2000)*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.
- CIGADA S. - VERNA M. (éd.), *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo. Atti del convegno dell'Università Cattolica di Milano (25-27 settembre 2003)*, Milano, Vita e Pensiero, 2010
- CIGADA S., *Études sur le Symbolisme*, M. Verna, G. Bernardelli (éd.), Milano, Educatt, 2011
- CLAES P., *La Clef des Illuminations*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2008
- CORNULIER B. de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982
- DECAUDIN M., *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960
- DELVAILLE B., *La Poésie symboliste. Anthologie*, Paris, Seghers, 1971
- DOBAY RIFELJ C. de, *Word and Figure. The Language of Nineteenth-Century French Poetry*, Ohio State University Press, 1987
- FISER E., *Le Symbole littéraire. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*, Genève, Slatkine Reprints, 1942

- HANNOSH M., *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités Légendaires*, Ohio State University Press, 1989
- ILLOUZ J.-N., *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004
- JOHANSEN S., *Le Symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*, Copenhague, E. Munksgaard, 1945
- LAWLER J., *The language of French Symbolism*, Princeton University Press, 1969
- MARCHAL B., *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunos, 1993
- MATUCCI M., *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, Pisa, Pacini, 1987
- MICHAUD G., *La doctrine symboliste : documents - Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947
- Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995
- MURPHY S., *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004
- PEYRE H., *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P.U.F., 1974
- RAMOS J.M. - REINERT M., *Les mondes lexicaux d'Arthur Rimbaud*, in *Analisi statistica dei dati testuali*, Roma, CISU, 1995, v. II, p. 289-296
- RAYMOND M., *De Baudelaire au Surréalisme : essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, R. A. Corrêa, 1933
- REYNAUD E., *La Mêlée symboliste. Portraits et souvenirs*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918-22, v. III
- RICHARD J. P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961
- RICHARD N., *À l'aube du Symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*,

- Paris, Nizet, 1961
- SEYLAZ L., *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Lausanne, Imprimerie La Concorde, 1923
 - STEAD E., *Le Monstre, Le Singe, Le Fœtus. Tétragonie et Décadence de l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004
 - SYMONS A., *The Symbolist Movement in Literature*, New York, Dutton, 1919
 - VAN TIEGHEM P., *Réalisme, Symbolisme, Surréalisme (1850-1930)*, in *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, P.U.F., 2003

3. Autres études littéraires

- BLAIR W., « Poe's Conception of Incident and Tone in the Tale », *Modern Philology*, 41, 1944, p. 226-240
- MATZAT W., « L'image de la ville et sa fonction dans *Le Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1, 2004, p. 303-315
- QUIET M. H., « L'Aureus au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporels romains », *Revue numismatique*, 160, 2004, p. 119-154
- STOREY R., « Pierrot Narcisse. Théodore de Banville and the pantomime », *Nineteenth Century Studies*, 13, 1985, p. 1-21
- VIRTANEN R., « Allusions to Poe's Poetic Theory in Valéry's 'Cahiers' », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 2, 1969, p. 113-

* * *

- BALMAS E., *Immagini di Faust nel romanticismo francese*, Fasano, Schena, 1989
- BAKHTINE M., *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970
- BÉGUIN A., *Poésie et mystique, à la suite de Gérard de Nerval*, Paris, Stock, 1936
- BENEDETTI M., *Introduzione a M. DEGUY, Arresti frequenti. Poesie scelte 1965-2006*, Luca Sossella Editore, Roma, 2007
- BÉNICHOU P., *Le Sacré de l'écrivain*, Paris, Corti, 1985
- BENTON R. P., *Poe as Literary Cosmologer in « Eureka »*, Hartford, Transcendental Books, 1975
- BILLERMANN, *Die "Métaphore" bei Marcel Proust*, München, Fink, 2000
- BLAINE-PINEL M., *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003
- BONNEFOY Y., « La poétique de Mallarmé », in *Introduction à Igitur, Divagations, Un coup de dés ; suivi de l'Etablissement du texte*, Paris, Gallimard, 1976, p. 7-40
- *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990
- BOUGAULT L., *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005
- BUTOR M., *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1991

- CIGADA S., *Genesi e struttura tematica di Emma Bovary, contributi del Seminario di Filologia Moderna. Serie francese*, Milano, Vita e Pensiero, 1959
- COMPAGNON A., *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

La troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983
- DEGUY M., *Actes*, Paris, Gallimard, 1966

« De la poésie aujourd'hui », in M. DEGUY, R. DAVREU, H. KADDOUR, *Des poètes français contemporains*, Paris, ADPF, 2006, p. 7-22
- DEGUY M., MOUSSARON J.P., *Grand Cahier Michel Deguy*, Paris, Le Bleu du Ciel, 2007
- EIGELDINGER M., *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine Reprints, 1987
- FESTUGIÈRE A.-J., « Le Symbole du Phénix et le mysticisme hermétique », in *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 256-260
- HOUDART-MEROT V., *Écritures babéliennes*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 13-50
- HUBAUX J., LEROY M., *Le Mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1939.
- JUSTIN H., *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, 2009

- LACOUE-LABARTHE P., *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois Éditions, 2007
- LARBAUD V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973
- LAUMONIER P., *Ronsard poète lyrique : étude historique et littéraire*, Paris, Hachette, 1909
- LECOMTE L.-H., *Histoire des théâtres de Paris. Les nouveautés*, Paris, Darangon, 1907
- MICHAUD S., *Les visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985
- MICHON P., *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007
- MOUNIN G., *sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992
- OMNÈS R., *La Révélation des Lois de la Nature*, Paris, Odile Jacob, 2008
- PICHOS C., *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963
- POULET G., *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961
- PREISS A., *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Bordas, 1985
- PRETE A., *Il demone dell'analogia : da Leopardi a Valéry. Studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986
- Della lontananza, in *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli editore, 2001
- PULVIRENTI G., *I linguaggi dell'invisibile. Sulla poetica di Hugo von Hofmannsthal*, Roma, Bonanno Editore, 2007

- RICHARD C., *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, Paris, Klincksieck, 1978
Avant-Propos de Edgar Allan Poe. Préfaces et Marginalia, Aix-en-Provence, Alinéa, 1983
- RIFFATERRE M., *Comment la littérature agit-elle*, Paris, Klincksieck, 1994
- RIVIÈRE J., « Le Roman d’aventure », in *Études. L’œuvre critique de Jacques Rivière à «La Nouvelle Revue Française» (1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999
- ROSE M., *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge University Press, 1993
- ROUSSET J., *Forme et Signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, J. Corti, 1976
Le Mythe de Don Juan, Paris, A. Colin, 1978
- ROZENBERG P., *Le romantisme anglais : le défi des vulnérables*, Paris, Larousse, 1973
- SCHEFER O., *Poésie de l’infini. Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001
Résonances du romantisme, Bruxelles, La Lettre volée, 2005
Novalis, Paris, Éditions du Félin, 2011
- SPITZER L., « L’effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 208-335
- STOREY R., *The Orient Style. Modernist Allegories of Conversion*, Lon-

- don, Duke of University Press, 1991
- TROUSSON R., *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981
 - VAN TIEGHEM P., *Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France)*, Paris, Vuibert, 1923
 - ZIMMERMAN B., *Edgar Allan Poe. Rhetoric and Style*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2005
 - ZIMMERMANN E. M., *La liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Genève, Slatkine Reprints, 1999
 - ZUMTHOR P., *Le Masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978
 - *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993

4. Œuvres de Rhétorique

- BRUNETIÈRE F., « L'enseignement de la littérature française dans les Facultés des Lettres », *RIE*, janvier-juin 1881, p. 553-562
- « Apologie pour la rhétorique », *Revue des deux Mondes*, 1890, p. 687-698

* * *

- ANEAU B., *Quintilien Horatian*, Lyon, J. Temporal, 1551
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996
- *Rhétorique*, Paris, Flammarion, 2006

- BLAIR H., *Cours de Rhétorique et de Belles-Lettres*, Genève, Manget et Cherbulliez, 1808
- DEGUY M., COURTINE J.-F., LYOTARD J.-F., NANCY J.-L., *Du sublime*, Paris, Belin, 2009
- DÉMÉTRIUS, *Du style*, présenté et annoté par P. Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993
- DIEZ F., *Grammaire des Langues romanes*, Paris, A. France, 1873.
- DUMARSAIS C.-C., *Des tropes ou de différents sens*, Françoise Douay-Soublin (éd.), Paris, Flammarion, 1988
- DU BELLAY J., *Deffense et illustration de la langue françoise*, H. Charnard (éd.), Paris, S.T.F.M., 1948
- FONTANIER P., *Les figures du Discours*, G. Genette (éd.), Paris, Flammarion, 1988
- LONGIN, *Traité du sublime*, Paris, Rivages, 1991
- MARMONTEL J.-F., *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. I-II
Éléments de Littérature, Paris, Firmin-Didot, 1879
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1829-1835, 6 v.
- SOMAIZE A. B. de, *Le Dictionnaire des Précieuses*, Paris, P. Jannet, 1856
- TASSO T., *Discorsi del poema eroico*, Roma, Biblioteca italiana, 2004
Discorsi dell'arte poetica, il Padre di Famiglia e L'Aminta, Torino, G. B. Paravia, 1901

5. Études de rhétorique, poétique et sémantique

- COHEN J., « La Comparaison poétique : essai de systématique », *Langages*, 3, 1968, p. 43-51
- CIGADA S., « Le concept de Synonymie entre Langue et Parole », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 61, 2009, p. 13-29
- DUPRIEZ B., « Les figures de style », *Études françaises*, 3-4, 1967, p. 414-425
- GARDES TAMINE J., « Pour une rhétorique de la poésie », *Semen*, 24, 1970, en ligne, [<http://semen.revues.org/5893>]
« Poétique ou rhétorique tardive? L'exemple de Saint-John Perse et de Segalen », *Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, Grenade, 2005, p. 81-96
- GENETTE G., « Enseignement et rhétorique au XX siècle », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 21, 1, mars-avril 1966, p. 292-305
- MOLINO J., « Quelques hypothèses sur la Rhétorique au XIX^e siècle », *R.H.L.F.*, 79, 2, 1980, p. 181-194
- MOLINO J.- SOUBLIN F. - GARDES TAMINE J., « La métaphore », *Langages*, 54, 1979
- VINATIER B., « Un intellectuel dans la Révolution du Cantal : Pierre Fontanier », *Revue de la Haute-Auvergne*, janvier-septembre 1989, p. 181-245

* * *

- ADAMO M. G., RADICE COLACE P. (éd.), *Synonymie et « différentiae » : théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne. Atti del Convegno Internazionale Messina-Taormina, 6-8 ottobre 2003*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006
- AGOSTI S., *Forme del testo. Linguistica, semiologia, psicanalisi*, Istituto Universitario Cisalpino, Milano 2004, p. 15-45.
Grammatica della poesia. Cinque studi, A. Guida Ed., Napoli, 2007
- BACRY P., *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992
- BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens, 1942-1961*, Paris, Seuil, 2002, t. I
- BONNEFOY Y., *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Seuil, 1999
- BRÉAL M., *Essai de sémantique : science des significations*, Genève, Slatkine Reprints, 1976
- BROWN R., *Word and Things*, New York, The Free Press, 1968
Linguistique historique : homonymie, stylistique, sémantique, changements phonétiques, Paris, P.U.F., 1965
- CERISOLA P. L., *Trattato di retorica e semiotica letteraria*, Brescia, La Scuola, 1983.
- CIGADA S., « I meccanismi del senso : il culminatore semantico », in E.

- RIGOTTI, C. CIPOLLI (éd.), *Ricerche di Semantica testuale, Atti del Seminario su « Senso e testo : processi di strutturazione e destrutturazione », Milano, 4-5 febbraio 1987*, Brescia, La Scuola, 1988, p. 25-70
- CIGADA S., VERNA M., *La sinonimia tra "langue" et "parole" nei codici francese e italiano, Atti del Convegno dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 ottobre 2007*, Milano, Vita e Pensiero, 2008
- COHEN J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966
- Théorie de la poéticité*, Paris, Corti, 1995
- CORBIN P., GUILLARM J. P. (dir.), *Dictionnaire et littérature, Actes du Colloque International « Dictionnaire et littérature Littérature et dictionnaires (1830-1990) » à l'Université Charles de Gaulle-Lille III, (26-28 septembre 1991)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, 1995
- CORNILIAT F., LOCKWOOD R., *Éthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du colloque international de Saint-Denis, 19-21 juin 1997*, Paris, Champion, 2000
- DOUAY-SOUBLIN F. (dir.), *Rhétorique et discours critiques, Échanges entre langue et métalangues, Actes du colloque tenu à l'École Normale Supérieure (13-14 mars 1987)*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989.
- DOUAY-SOUBLIN F., J.-P. SERMAIN, *Pierre-Emile Fontanier, la rhétorique et les figures de la Révolution à la Restauration*, Québec, Presses de

- l'Université de Laval, 2007
- DUBOIS J., EDELINE F., KLINKENBERG J. M., MINGUET P., PIRE F., TRINON H., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970
 - DUCROT O., *Dire et ne pas dire : principes de Sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1998
 - DUPRIEZ B., *Les procédés littéraires. Dictionnaire*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984
 - ECO U., *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962
Trattato di semiotica generale, Milan, Bompiani, 1975
 - FALCUCCI C., *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle*, Toulouse, Privat, 1939
 - FROMILHAGUE C., *Les Figures de style*, Paris, Colin, 2007
 - FUCHS C., *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys, 1994
La Paraphrase, Paris, P.U.F., 1982
 - FUMAROLI M., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, P.U.F, 1999
 - GARDES TAMINE J., « Rhétorique et prosodies », in S. MURPHY (éd.), *Lectures des Fleurs du Mal*, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 182-196
La Rhétorique, Paris, Armand Colin, 2002
Pour une nouvelle théorie des figures, Paris, P.U.F., 2011
 - GENETTE G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969

- Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
- Figures IV*, Paris, Seuil, 1999
- GHIAZZA S. - NAPOLI M., *Le figure retoriche. Parola e immagine*, Bologna, Zanichelli, 2007
 - GREIMAS A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1986
 - HAWCROFT M., *Rhetoric : Readings in French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1999
 - HENRY A., *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971
 - KIBÉDI-VARGA A., *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970
 - KRISTEVA J., *Séméiotikè : recherche pour une sèmanalyse*, Seuil, Paris, 1969
- La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1985
- LAUSBERG H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969
 - LE GUERN M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973
 - LE HIR Y., *Rhétorique et stylistique de la Pléiade au Parnasse*, Paris, P.U.F., 1960
 - MEYER M., *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de poche, 1999
 - MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988

- NÉGREL E., J.-P. SERMAIN, *Une expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution*, Oxford, SVEC, 2002
- PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Publications de l'Université de Bruxelles, 1976
- POULET G., *La Poésie éclatée*, Paris, P.U.F., 1980
- PRANDI M., *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Éditions de Minuit, 1992
- RASTIER F., *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., 1987
- *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989
- REBOUL O., *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, P.U.F., 1994
- RICHARDS I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936
- RICOEUR P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- *Du Texte à l'action. Essai d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, 1986
- RICHARD J.P., *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955
- SAINT-GIRONS B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005
- TODOROV T., *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967
- TORZI I., *Cum ratione mutatio : procedimenti stilistici e grammatica semantica*, Roma, Herder, 2007
- ULLMANN S., *Précis de sémantique Française*, Berne, Francke, 1952

6. Études de linguistique et stylistique

- ANTOINE G., « La Stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes », *La Revue de l'Enseignement supérieur*, 1, 1959, p. 39-60
- ARRIVÉ M., CHEVALIER J.C., « La Stylistique », *Langue française*, 3, sept. 1969
- BUYSENS E., « Du nom propre et du nom commun », *Neophilologus*, 1938, 23, p. 111-121
- COSERIEU E., « L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes », *Archiv für das Studium des Neueren Sprachen und Literaturen*, 204, 1967, p. 81-112
- GARDES TAMINE J., « Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », in STEUCKARDT A., NIKLAS-SALMINEN A. (éd.), *Le mot et sa glose, Langues et Langage 9*, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 189-203
- GARY-PRIEUR M.N., « Quand le référent d'un nom propre se multiplie », *Modèles linguistiques*, 11, 2, 1989, p. 119-133
- « Du Bach, du Colette : neutralisation du genre et de recatégorisation des noms de personne », *Le Français moderne*, 58, 3-4, 1990, p. 174-189
- « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue française*, 92, 1991, p. 4-25
- « Le nom propre, entre langue et discours », *Les Carnets du Cediscor*, 11, 2004, p. 153-168

- GRANGER G. G., « À quoi servent les noms propres ? », *Langages*, 1982, 66, p. 21-36
- ISER W., « Reduktionsformen der Subjectivität », in *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, III, 1968, p. 435-491
- LABBÉ D., « Normes de saisie et de dépouillement des textes politiques », *Cahier du Cérat*, 7, 1990, p. 1-135
- LABBÉ C., LABBÉ D., « Inter-textual Distance and Authorship Attribution Corneille and Molière », *Journal of Quantitative Linguistics*, 8, 2001, p.213-231
 « La Distance intertextuelle », *Corpus*, 2003, en ligne,
[\[http ://corpus.revues.org/index31.html\]](http://corpus.revues.org/index31.html)
- LE BIHAN-NOAILLY M., « Le Nom propre. Étude de grammaire et de rhétorique. Note sur les Noms propres », *Linguisticae Investigationes*, 2, 1978, p. 419-427
 « Sur le statut spécifique des noms propres de personnes en français », *Travaux de Langue et de Littérature*, 21, 1983, p. 247-259
- MARTIN R., « La notion d'univers de croyance dans la définition du Npr », *Linx*, 9, 1994, p. 7-28
- MOLINO J., « Le nom propre dans la langue », *Langages*, 66, 1982, p. 5-21
- PARIENTE J.-C., « Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles », *Langages*, 66, 1982, p. 37-65
- PÊCHEUX M., « Analyse du discours, langue et idéologies », *Langages*, 37,

1975, p. 89-95

- PEYTARD J., JACOBI D., PETROFF A., « Français technique et scientifique : reformulation, enseignement », *Langue française*, 64, 1984, p. 1-25
- REBEYROLLE J. - TANGUY L., « Repérage automatique de structures linguistiques en corpus : le cas des énoncés définitoires », *Cahiers de Grammaire*, 25, 2000, p. 153-174
- SAINT-GÉRARD J.P., « Styles, apories et impostures », *Langages*, 118, 1995, p. 8-30
- STAUFFER D.B., « Style and Meaning », *Studies in Short Fiction*, 2, 1965, p. 316-331
- VIPREY J.-M., « Structure non séquentielle des textes », *Langages*, 163, 2006, p. 71-85
- WILMET M., « Nom propre et ambiguïté », *Langue française*, 92, 1991, p. 113-124

* * *

- AGOSTI S., *Forme del testo. Linguistica, semiologia, psicanalisi*, Milano, Istituto Universitario Cisalpino, 2004, p. 15-45
- AUROUX S., *Histoire des Idées Linguistiques*, Liège, Mardaga, 1989, vol. III
- BALLY C., *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951
Sur la stylistique. Articles et conférences, Eurédit, Paris, 2007

- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, v. I, 1966, v. II, 1974
Linguistique historique : homonymie, stylistique, sémantique, changements phonétiques, Paris, P.U.F., 1965
- CHOMSKY N., *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, 1971
- CISLARU G. - GUÉRIN O. - MORIM K. - NÉE É. - PAGNIER T. - VENARD M., *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007
- CORNULIER B. de, *Art poétique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995
Notions et problèmes de métrique, Presses Universitaires de Lyon, 1995
- CRESSOT M., *Le Style et ses techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris, P.U.F., 1963
- DÉTRIE C., SIBLOT P., VERINE B., *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, 2001
- FUCHS C., *La Linguistique cognitive*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2004
- GARDES TAMINE J., *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2004
- GARY-PRIEUR M.N., *Grammaire du nom propre*, Paris, P.U.F., 1994
- GUIRAUD P., *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, P.U.F., 1954
La Stylistique, Paris, P.U.F., 1954
Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 1969
- GOUVARD J.M., *La versification*, Paris, P.U.F., 1999

- Critique du vers*, Paris, Champion, 2000
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1981
 - KLEIBER G., *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck, 1981
 - KRISTEVA J., *Le langage cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981
 - JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963
 - JESPERSEN O., *La Philosophie de la Grammaire*, Paris, Éd. de Minuit, 1971, p. 75-83
 - LEHMANN A., MARTIN-BERTHET F., *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Dunod, 1998
 - LE BIHAN-NOAILLY M., *Le Nom propre. Étude de grammaire et de rhétorique*. Thèse de 3^e cycle, Université de Rennes, 1974
 - LE BIHAN-NOAILLY M. (éd.), *Nom propre et nomination, Actes du colloque de Brest, 21-24 avril 1994*, Paris, Klincksieck 1994-1995
 - LYONS J., *Introduction à la linguistique générale*, Paris, Larousse, 1970
 - MAINGUENEAU D., *Les Termes clés de l'analyse de discours*, Paris, Seuil, 1995
 - MASSONIE J. P., *Pratique de l'analyse des correspondances*, Franche-Comté, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1986
 - MESCHONNIC H., *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1970-73

- MESTICA G., *Istituzioni di letteratura*, Firenze, Barbera, 1886-1887
- MOLINIÉ G., *La Stylistique*, Paris, P.U.F., 1989
- MOLINIÉ G. - CAHNÉ P., *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., 1994
- MOLINO J., *Esquisses d'une sémiologie de la poésie*, in *Actes du XVII^e Congrès de linguistique et philologie romanes*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986
- MOLINO J. - GARDES TAMINE J., *Introduction à l'analyse de la poésie, II. De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., 1988
- NØLKE H., *Le regard du locuteur 2*, Paris, Kiné, 2001
- PÊCHEUX M., *L'inquiétude du discours*, Paris, Éditions des Cendres, 1990
- REY-DEBOVE J., *Le métalangage*, Paris, Le Robert, 1978
Polysémie du terme définition, in *La définition*, Paris, Larousse, 1990, p. 13-22
Étude linguistique et sémantique des dictionnaires français contemporains, Paris, Mouton, 1971
La Linguistique du signe. Une approche sémiotique du langage, Paris, Armand Colin, 1998
- SAUSSURE F. de, *Cahiers de Ferdinand de Saussure*, Paris, Droz, 1973
- SCHLIEBEN-LANGE B., *Idéologie, révolution et uniformité de la langue*, Sprimont, Mardaga, 1996
- WILMET M., *La Détermination nominale. Quantification et caractérisation*, Paris, P.U.F., 1986

- « Arbitraire du signe et Nom propre », in B. POTTIER (éd.), *Hommage à Bernard Pottier*, Lyon, Ens Éd., 1988, v. 2, p. 833-850
- TESNIÈRE L., *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959
- ZILBERBERG C., *Éléments de grammaire tensive*, Presses Universitaires de Limoges, 2006

7. Études sur la périphrase

- BELLANGER Y., « La périphrase dans la poésie du XVI^e siècle (essai de réhabilitation) », in *Dix études sur le XVI^e et le XVII^e siècle*, Paris, Nizet, 1982, p. 53-66
- COMPAGNON A., « Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui. Sur la périphrase et l'encyclopédie », *Le Temps de la Réflexion*, 10, 1989, p. 77-96
- DEGUY M., « Mallarmé : Prose, phrase et périphrase. Entretien avec Michel Deguy », *La Licorne*, 45, 1998, p. 9-19
- GARDES TAMINE J., « La périphrase rhétorique est-elle un cas de synonymie ? », discours proféré au *Colloque sur "La Synonymie"*, 29 novembre-1 décembre 2007, Paris IV. Les Actes sont à paraître
- J. M. MAULPOIX, « Entretien avec Michel Deguy. À propos de l'hybridité », en ligne : [<http://www.maulpoix.net/Deguyentretien.html>]

* * *

- BETTINI L., *La Perifrasi nella Divina Commedia*, Città di Castello, S.

Lapi, 1895

- DEGUY M., « Phrase, périphrase, paraphrase », « Une traduction de Lausberg », in *La Raison Poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 155-170, 171-185
- GARDES TAMINE J., « La périphrase chez Saint-John Perse », in V. D. LEFLANCHEC, C. STOLZ (éd.), *Styles, Genres, 6*, Paris, P.U.P.S, 2006, p. 141-150
- GIRARDI E. N., *La Perifrasi nella Divina Commedia*, Milano, Marzorati, 1979
- PRÉVOST A.-M., *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002
- SAYCE R. A., « Racine's Style : periphrasis and direct statement », in W. MOORE (éd.), *Studies in honour of Gustave Rudler*, Oxford, Clarendon Press, 1952, p. 70-89
- TOLLIS F., *La locution et la périphrase du lexique à la grammaire, Actes des Journées d'étude sur la locution organisées à l'Université de Pau, 16-17 octobre 1998*, Paris, L'Harmattan, 2001
- ZAWADOWSKI L., *Constructions grammaticales et formes périphrastiques*, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959

8. Œuvres religieuses

- DUBOIS C.-G., « L'invention du mythe des anges rebelles », *L'Esprit du temps*, 19, 2007, p. 31-50

* * *

- *La Bible*, L.-I. Lemaître (trad.), P. Sellier (éd.), Paris, Robert Laffont, 1990
- CONDILLAC B., *Litanies de Jésus. Buisson ardent de charité*, Paris, Tequi, 2000
- EUDES J., *Le coeur admirable de la très Sacrée Mère de Dieu ou la dévotion au très Saint Coeur de la bienheureuse Vierge Marie*, Paris, L. D. Delossy, 1834
- GÉRARD A. M., *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1990
- HOUSSAY E., *Le Livre des Bénédictiones et des Rituels, suivi par les Litanies des Saints et les sept Psaumes de la pénitence*, Paris, Ferdinand Lanore, 2009
- MARTRIN-DONOS J. de, *Mois de Marie des Litanies de la très Sainte Vierge*, Paris, Haton, 1922

9. Œuvres et études philosophiques

- BOUTROUX É., « La Philosophie en France depuis 1867 », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 6, 1908, p. 683-716
- DONNELLAN K. S., « Reference and Definite descriptions », *Philosophical Review*, 75, 1966, p. 281-304
- « Proper Names and Identifying Descriptions », *The Journal of Philosophy*, 70, 14, 1973, p. 425-439

- GELLMAN J., « The name of God », *Noûs*, 29, 4, 1995, p. 536-546
- PEREZ C.-P., « Aristote dans le XIX^e siècle. Lectures d'Aristote en France de Cousin à Claudel », in *Romantisme*, 103, 1999, p. 113-125
- SCHMITT Y., « Dieu : nom propre et descriptions définies », *Klesis*, 12, 2010, p. 74-97

* * *

- ARISTOTE, *De l'interprétation*, Paris, Vrin, 1989
- Métaphysique*, Paris, Vrin, 1991
- Physique*, Paris, Vrin, 1999
- BACHELARD G., *L'air et les songes : essais sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1943
- R. BARBARAS, *L'espace lui-même*, Grenoble, Millon, 1994
- BERGSON H., *Matière et mémoire*, F. Worms (éd.), Paris, P.U.F., 1939
- L'évolution créatrice*, F. Worms (éd.), Paris, P.U.F., 1941
- Durée et simultanéité*, F. Worms (éd.), Paris, P.U.F., 1968
- Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, Édition du centenaire, 1959
- L'idée de lieu chez Aristote*, in *Mélanges*, Paris, P.U.F., 1972
- Cours*, Paris, P.U.F., 1992
- BONALD L. de, *Recherches philosophiques*, Paris, Andrien Leclerc, 1818
- BOUTROUX É., *Études d'histoire de la philosophie*, Paris, Alcan, 1897

- BOURGET P., *Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1855
- CARLISLE J. L., *Derrida's and Saussure's Anti-Metaphysics : a Reading of Plato's Cratylus*, Michigan, UMI Dissertation Services, 1991
- COUSIN V., *Œuvres de Platon*, Paris, Bossange frères, 1837, v. 11
Cours de philosophie, Bruxelles, Société belge de Librairie, 1840
Cours de l'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle, Bruxelles, Société belge de Librairie, 1841-1844, 3 v.
Du Vrai, Du Beau, Du Bien, Paris, Didier, 1854
Histoire générale de la Philosophie depuis les temps les plus anciens jusqu'au XIX^e siècle, Paris, Didier, 1867
Cours de l'histoire de la philosophie moderne, Paris, Didier-Ladrangé, 1873
Fragments philosophiques, Genève, Slatkine Reprints, 1970
- D'AQUIN T., *Somme Théologique*, Paris, Cerf, 1984
- DE MAISTRE J., *Éclaircissement sur les sacrifices*, Paris, Gillequin, 1912
Les Soirées de Saint Pétersbourg, IX, in *Œuvres*, P. Glaudes (éd.), Paris, Robert Laffont, 2007
- EMERSON R.W., *The Conduct of Life, Nature and other Essays*, London, Everyman's Library, s.d.
- FOUCAULT M., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- FREGE, *Sens et Dénotation*, in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971
- GEBELIN C. de, *Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde mo-*

- derne, considéré dans l'histoire naturelle de la parole ou Origine du langage et de l'écriture*, Paris, Boudet, 1775
- GOURMONT R. de, *Essai sur l'ennui, Promenades philosophiques. Troisième série*, Paris, Mercure de France, 1925
 - HEGEL G. W. F., *Ästhetik*, Berlin, F. Bassenge, 1955
 - HEIDEGGER M., *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1994
 - HEISENBERG W., *La Partie et le Tout*, Paris, Albin Michel, 1972
 - JUNG C. G., *Collected Works of C. G. Jung*, H. Read, M. Fordham, G. Adler (éd.), London, Routledge & Kegan, 1953, t. I-XVII
 - KANT I., *Critique de la raison pure*, Paris, P.U.F., 1968
 - KRIPKE S., « Naming and Necessity », in D. DAVIDSON, G. HERMAN (éd.), *Semantics of natural languages*, Dordrecht, Rendel, 1972, p. 253-356.
 - *La Logique des noms propres*, Paris, Éd. de Minuit, 1982
 - LACAN J., *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966
 - LAGNEAU J., *Célèbres leçons*, Paris, P.U.F., 1964
 - LALANDE A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1992, v. I-II
 - LAMENNAIS F., *Esquisse d'une philosophie*, Paris, Paguerre, 1840, t. III
 - LEIBNIZ G. W., *Œuvres*, Paris, Charpentier, 1842
 - LENORMANT C., *Commentaire sur le Cratyle de Platon*, Athènes, André Coromélas, 1861
 - LOCKE J., *Essai sur l'entendement humain*, J.-M. Vienne (éd.), Paris,

- Vrin, 2001
- MACH E., *On physiological as distinguished from geometrical space*, in *Space and Geometry*, Dover, Courier publications, 2004
 - MILL J. S., *Système de logique déductive et inductive*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1866
 - MÜLLER M., *Lectures de la science du langage*, Paris, Durand et Lauriel, 1868, t. II
 - OLIVET A. F. de, *Dissertation introductive sur l'origine de la parole*, in *La Langue hébraïque restituée*, Paris, Barrois, Eberhart et l'Auteur, 1815
 - PASCAL B., *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, Avignon, Seguin Aîné Éditeur, 1818
 - PLATON, *Cratyle ou la justesse des noms*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950
 - RAVAISSON F., *Essai sur la Métaphysique d'Aristote*, Paris, Imprimerie Royale, 1837, I v.
 - RIBOT T. , *La Psychologie allemande contemporaine*, Paris, Baillière, 1879
 - ROBBERECHTS L., *Essai sur la philosophie réflexive*, Namur, Duculot, 1973
 - ROBINSON R., *The Theory of Names in Plato's Cratylus*, Oxford, Clarendon Press, 1969
 - RUSSELL B., *Logic and Knowledge*, London, Allen and Unwin, 1956
 - Écrits de logique philosophique*, Paris, P.U.F., 1989

- SAINT-MARTIN C. de, *Des Erreurs et de la Vérité ou les Hommes rappelés au principe universel de la Science*, Lyon, 1775
- SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal*, Paris, Ladrance, 1842
Écrits philosophiques et morceaux propres à donner une idée générale de son système, Paris, Joubert et Ladrance, 1847
- SEARLE J. R., *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1972
- STUART MILL J., *Système de logique déductive et inductive*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1866
- SWEDENBORG E., *Clavis hieroglyphica arcanorum naturalium et spiritualium per viam representationum et correspondantiarum*. London, Hindmarsh, 1784
Du ciel et de ses merveilles, et de l'enfer ; d'après ce qui y a été entendu et vu, Bruxelles, J. Maubach, 1819
- SWINBURNE R., *The Coherence of Theism*, Oxford University Press, 1993
- TAINÉ H.-A., *Les philosophes français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1857
- THOUARD D., *Aristote au XIX^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, 2004
- VENDLER Z., *Linguistics in Philosophy*, Cornell University Press, 1967, ch. 2

10. Dictionnaires et grammaires

- DIDEROT D., LE ROND D'ALEMBERT J. (éd.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 vol. de texte et 11 vol. de planches, Paris, 1751-1772, rééd. fac sim., 35 vol., Stuttgart, 1966-1967
- LAROUSSE P., *Grand Dictionnaire du XIX^e siècle français : historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique*, Paris, Larousse & Boyer, 1865-1890, 15 v.
- *Dictionnaire étymologique des noms de famille et des prénoms de France*, Paris, Larousse, 1951
- *Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Le Robert, 1974

* * *

- ARRIVÉ M., GADET F., GALMICHE M., *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1989
- BUYSENS É., *Les catégories grammaticales du français*, Bruxelles, Éd. de l'Université, 1975
- CONDILLAC E. B., *Grammaire, seconde partie*, Lille, éd. Castiaux, 1800, p. 269-274
- CHEVALIER J. - GHEERBRANT A., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1974
- DAMOURETTE J., PICHON E., *Des mots à la pensée. Essai de Gram-*

naire de la langue française, Paris, Collection des linguistes contemporains, 1935 ch. VII.

- DEMOUGIN J., *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1986
- MARCHESE A., *Dizionario di retorica e stilistica; arte e artificio nell'uso delle parole, retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*, Milano, Mondadori, 1991
- MOLINIÉ G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992
- MORIER H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961

Remerciements

À la fin d'un tel travail, je tiens tout d'abord à remercier, toutes celles qui ont contribué à le rendre possible. C'est avec un enthousiasme certain que je profite de ces quelques lignes pour rendre hommage aux personnes qui y ont participé, lors de ces trois années de thèse en cotutelle.

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude au Professeur MARISA VERNA qui, grâce à des qualités scientifiques exceptionnelles mêlées à une gentillesse extraordinaire, a été la clef de voûte de cette réalisation. Je tiens à lui exprimer ma reconnaissance pour tous ces moments de partage et de discussion qui ont agrémenté mon parcours.

Je présente aussi mes sincères remerciements aux Professeurs FRANÇOISE GAILLARD et JOËLLE GARDES TAMINE pour l'intérêt qu'ils ont pris à l'élaboration de cette thèse. Je leur sais gré de leurs multiples conseils et du temps qu'ils m'ont accordé, reflet de leur disponibilité et de leur plaisir de partager.

C'est également avec plaisir que je remercie le Professeur JEAN-PATRICE COURTOIS pour avoir accepté de me diriger patiemment, pour toutes ses suggestions, ses conseils et ses remarques qui m'ont été très précieuses.

Je remercie aussi très vivement les Professeurs MICHEL DEGUY et PAOLA PAISSA qui m'ont honorée en acceptant la charge d'être Rapporteurs de ma thèse et les Professeurs GIUSEPPE BERNARDELLI et GISÈLE VANHÈSE pour leur présence dans mon jury. Je mesure à sa juste valeur le temps qu'ils m'accordent.

Un grand merci également au Professeur ANNE-MARIE PRÉVOT dont les nombreux conseils avisés m'ont permis d'approfondir les objectifs de ma recherche.

J'exprime aussi ma gratitude à mes parents pour ce qu'ils ont fait pour moi. Ils m'ont offert toutes les conditions nécessaires pour que je puisse devenir ce que je suis. Ma reconnaissance envers eux est incommensurable.

Mes derniers remerciements vont évidemment à celui qui a su m'initier à la passion pour l'analyse et la critique, le Professeur SERGIO CIGADA auquel je dédie mon travail avec une profonde émotion. Je lui serai éternellement reconnaissante d'avoir été la pierre angulaire de cette entreprise et d'être le pilier de tous mes projets futurs.