

Novák, Otakar

**Baudelaire : Son esthétique et sa technique littéraire :  
résumé**

In: Levý, Otakar. *Baudelaire, jeho estetika a technika*. Brno:  
Filosofická fakulta M.U. s podporou Ministerstva školství a  
osvěty, 1947, pp. [397]-413

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118868>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk  
University provides access to digitized documents strictly for  
personal use, unless otherwise specified.

*Otakar Levý:*

## BAUDELAIRE

Son esthétique et sa technique littéraire.

### RÉSUMÉ

Le présent ouvrage se compose de deux parties. La première est consacrée à l'esthétique littéraire et artistique de Baudelaire; la seconde essaie de répondre à la question: dans quelle mesure l'auteur des „Fleurs du Mal“ a-t-il appliqué ses principes dans son oeuvre poétique?

#### I. L'esthétique de Baudelaire

Une chose entre toutes est remarquable chez Baudelaire: c'est qu'on trouve chez lui, au plus haut degré, la symbiose d'un artiste créateur et d'un critique d'art. La publication des „Fleurs du Mal“ lui a valu de son vivant, sinon la gloire, du moins une célébrité incontestable. Son „Art romantique“ et ses „Curiosités esthétiques“ cependant n'ont surpris l'attention des historiens de la littérature et des critiques que longtemps après sa mort. Le résultat de ces recherches désormais systématiques fut inattendu: on découvrit que l'esthéticien et le critique chez Baudelaire ne le cédaient en rien au poète; on constata que les deux volumes d'essais et d'analyses contribuaient d'une manière importante à comprendre et à apprécier plus exactement la poésie baudelairienne; sur l'avis unanime des esthéticiens et des critiques, ces livres comptent parmi les ouvrages les plus pertinents qui ont été écrit en France sur la poésie et sur l'art.

Bien sûr, ces articles ne présentent aucune doctrine parfaitement cohérente du beau. Baudelaire n'est pas parti d'une théorie préconçue; il n'a pas non plus groupé les éléments épars de son esthétique en un système complet. Toutefois, il était guidé par le besoin d'éclaircir quelques-unes

des questions concernant le caractère intrinsèque, le sens et le but de la création de l'œuvre d'art. On a établi que bien des idées émises dans ses ouvrages ne sont pas tout à fait originales. Mais on a trouvé que Baudelaire s'en rendait parfaitement compte et ne le cachait pas. Parfois il lui arrive, quand il tombe sur un problème posé par autrui, de l'exprimer d'une façon en quelque sorte définitive; une autre fois il part d'une idée qui n'était pas proprement sienne pour en tirer des conséquences qu'elle ne promettait nullement à l'origine. Si donc on remarque beaucoup de références à Poe ou à Delacroix dans ses critiques, on n'en conclut pas que cela prouve une grande indigence d'idées de la part de l'auteur de l'„Art romantique“. On explique ce fait très simplement par la parenté d'esprit qui l'unit à ces grands maîtres.

Le premier chapitre traite de la conception baudelairienne de l'activité créatrice (*L'activité créatrice*). Il passe en revue les divers problèmes relatifs à la création de l'œuvre d'art, qui hantaient Baudelaire.

Le point de départ, ce sont les idées de Baudelaire sur l'inspiration. Le poète ne nie pas que l'œuvre d'art naisse dans un état exceptionnel de l'esprit et des sens qui d'ailleurs n'a rien de surnaturel. Cependant, à l'encontre des Romantiques, il affirme que cet état ne suffit pas à lui seul à rendre l'activité créatrice vraiment féconde, tant que celle-ci n'est pas secondée par d'autres facultés de l'âme. En premier lieu, il s'agit de la volonté, caractéristique indiscutable du génie. Pleinement consciente de son but et intense, elle doit concentrer ses efforts pour vaincre les obstacles qu'on se pose à soi-même. Baudelaire ne voit pas, comme les Romantiques, dans les règles des entraves paralysant l'activité créatrice de l'artiste. Le besoin d'un effort clairvoyant trouve son pendant dans la passion qui anime tout créateur de génie et qui n'a rien à voir avec l'ivresse du cœur. La réflexion se joint à la passion violente et à la froide volonté; le poète doit être „profondément amoureux d'analyse et de logique“. Voilà pourquoi le créateur est en même temps le meilleur des critiques. Ses efforts doivent viser un but précis; rien n'est laissé au hasard. Toutefois Baudelaire ne va pas aussi loin que Flaubert et ne demande pas l'introduction de la mé-

thode scientifique dans la création artistique. L'œuvre, selon lui, n'est pas un mécanisme, c'est un organisme. Le rôle qu'y joue l'imagination est donc capital. Elle „décompose toute la création“ et „avec les matériaux amassés“ elle crée „un monde nouveau“. Êtant analyse aussi bien que synthèse, cette „reine des facultés“ en est la plus scientifique. Il ne faut pas la confondre avec la fantaisie, accessible à tous; celle-ci ne comporte aucun sens de l'analogie, le hasard y domine. La „sensibilité de l'imagination“ est indispensable à l'activité créatrice. La „sensibilité de cœur“, au contraire, ne l'est pas, elle lui est plutôt nuisible. Ceux qui écrivent la poésie du cœur sont d'ordinaire de fort mauvais artistes. La base de l'imagination, c'est la mémoire, la mémoire véritable, non pas la mémoire „d'almanach“. C'est elle qui conserve les plus profondes traces des souvenirs d'enfance. L'enfant voit tout „en nouveauté“. L'artiste de génie possède la vision pure de l'enfance retrouvée à volonté à l'âge mûr; l'art est, en somme, une „mnémotechnie de la beauté“. Toutefois, la faculté de bien voir ne suffit pas à l'artiste, il lui faut la faculté d'expression et d'exécution, le métier. L'artiste de génie est caractérisé par la naïveté (qui ne rappelle d'ailleurs en rien la théorie romantique de la spontanéité). Cette naïveté implique la connaissance du métier en même temps que la connaissance de soi-même, la connaissance de ce que le tempérament de l'artiste a de spécifique; sans tempérament point de choix, point de style. Il ne s'agit pas d'une glorification de l'individu dépourvue de sens critique, mais d'un individualisme „bien entendu“. L'artiste véritable est capable d'objectivation. Il sait se mettre à la place des autres. Et puis c'est l'amant de la beauté universelle, la beauté absolue n'existant pas. La beauté a pour marque essentielle la variété. L'esprit de l'artiste doit être ouvert à toutes les beautés. A cette universalité du sentiment correspond chez lui l'universalité de la maîtrise. L'artiste doit être maître dans n'importe quel domaine de son art. D'autre part, il n'y a pas de bons ou de mauvais sujets. Seule la manière d'exécution importe; c'est elle qui nous procure le plaisir esthétique, ce n'est pas l'objet représenté par l'œuvre d'art.

Baudelaire assigne à la volonté et à la raison une place plus importante qu'à la spontanéité affective dans sa conception de la création artistique; en cela il se trouve à l'opposé de l'esthétique romantique. D'autre part, en remplaçant le principe de la beauté interchangeable par le principe de la beauté relative et variée, il est en opposition aussi avec l'esthétique classique. Mais il s'éloigne de toutes les deux en même temps par sa conception de l'attitude de l'artiste vis-à-vis de la nature (*Surnaturalisme*).

Rejetant, en tant que catholique, la philosophie du naturalisme moral, Baudelaire condamne aussi le naturalisme esthétique. Du point de vue moral autant que du point de vue esthétique, il faut refaire la nature. Car si la beauté était déjà réalisée dans la nature à quoi servirait l'art? La nature n'est qu'un magasin de détails, c'est un dictionnaire. L'artiste doit se servir de ce matériel pour construire, composer. Il ne trouve dans la nature que ce qu'il y met. La beauté de la nature est le produit de l'âme humaine. L'artiste ne peut pas la copier, car la nature est anesthésique. Il doit partir d'elle et exprimer pour le mieux ses intentions, les parachever dans le monde des valeurs esthétiques. Le portraitiste doit peindre l'âme du modèle, représenter son sens spirituel. Il négligera donc beaucoup de détails pour en faire ressortir d'autres qu'il déformera. La photographie est l'ennemie de l'art, elle ne distingue pas entre les détails et ne fait que reproduire la réalité extérieure. Comme Flaubert, Baudelaire est l'adversaire du réalisme. S'il aime Balzac, c'est que celui-ci est un visionnaire passionné; eh bien, c'est le visionnaire qui crée la réalité supérieure. Le rêve est supérieur à la nature, voilà pourquoi tout artiste digne de ce nom est un „surnaturaliste“; mais on ne transforme le rêve en réel que par un effort acharné en l'extériorisant dans l'oeuvre d'art. Parti de l'idée du caractère „surnaturel“ de l'oeuvre d'art, Baudelaire formule son éloge du maquillage chez la femme qu'on pourrait qualifier d'éloge de l'artificiel. La mode est le signe de la prédilection des hommes pour l'idéal; c'est une déformation de la nature. Conduit par la pensée qu'il faut déformer ou réformer la réalité extérieure au moyen de l'imagination créatrice, Baudelaire préfère le paysage urbain et les féeries de l'architec-

ture créées par son propre génie à la représentation de la nature tout court. La conception de l'art comme idéalisation incessante et celle de l'artificiel ne sont pas sans affinité avec la tendance idéaliste de l'art classique. Cependant son opinion que la beauté contient toujours une certaine dose de bizarrerie qui a pour effet l'étonnement, part d'un point de vue opposé à celui de l'esthétique classique, c'est-à-dire de la conception d'une beauté relative et variée. Et en affirmant que la beauté est douée d'une efficacité esthétique beaucoup plus grande quand elle exprime la tristesse et la mélancolie que quand elle exprime la joie, Baudelaire se souvient de Byron, peut-être aussi de Poe. Il ne considère pas ces traits comme des traits de décadence; selon lui on ne peut parler de décadence dans l'art que quand celui-ci dégénère en routine, éclecticisme ou simple virtuosité technique. A côté de l'alliance de la bizarrerie et de la mélancolie, il existe une autre association de traits caractéristiques de l'art moderne: la sensualité et le mysticisme. Baudelaire en tant que catholique trouve que cet art a pour mission d'exprimer la dualité de l'homme naturel et de l'homme spirituel. Adversaire de l'idée du progrès et de la civilisation moderne, Baudelaire veut défendre le domaine de l'esthétique contre leur intrusion. Et c'est toujours son point de vue catholique, le point de vue du péché originel et de la corruption de l'homme qui lui suggèrent ses idées sur le comique et le grotesque. Baudelaire tâche aussi de prouver que les oeuvres représentant la laideur spirituelle et physique de l'homme peuvent contenir un élément de beauté éternelle, „surnaturelle“.

S'il est vrai, comme nous l'avons dit, que Baudelaire s'éloigne, par sa conception du „surnaturalisme“, de l'esthétique classique et de l'esthétique romantique, il faut néanmoins convenir que certains traits de ce „surnaturalisme“ proviennent en droite ligne du romantisme de Baudelaire. Voici d'abord son idéalisme esthétique l'incitant à „protéger“ contre la nature et à la déformer en créant une autre nature, une nature supérieure; puis c'est son aversion pour l'industrialisme moderne, sa conception de la tristesse comme „ornement“ du beau, ensuite celle de la dualité foncière

de l'homme partagé entre Dieu et Satan et celle enfin de l'universelle analogie (*Romantisme et modernité*).

Baudelaire, on le sait, n'a pas été le seul parmi ses contemporains à voir un sens caché derrière les choses et à considérer le poète comme un „déchiffreur“ du mystère de la vie. Son mérite, cependant, est d'avoir cherché des raisons philosophiques à cette idée et d'avoir formulé comme exigence indispensable de la création poétique ce que d'autres ne sentaient que vaguement. Puisqu'il existe des correspondances cachées entre le monde physique et le monde spirituel, Baudelaire attribue aux sensations une signification sentimentale et intellectuelle. Surtout il trouve des correspondances entre les données des divers sens et il les applique dans sa critique. La question de la parenté entre les différents arts l'a intéressé aussi, mais excepté le cas spécial de la correspondance entre la poésie et la musique, Baudelaire s'en est relativement moins occupé. Son point de vue a d'ailleurs évolué. D'abord, Baudelaire désapprouve l'empiètement d'un art sur l'autre, plus tard, peut-être sous l'influence des idées de Wagner, il se fait partisan de la théorie de la correspondance entre les arts et tire toutes les conséquences du principe de l'universelle analogie. Ainsi il se range, sur ce point, du côté des Romantiques. Son esthétique montre encore d'autres affinités avec celle des Romantiques. Dans un de ses premiers Salons, Baudelaire exige que l'artiste introduise le plus possible de romantisme dans son oeuvre. Cependant il donne à ce terme une signification que ne lui donnaient pas exactement les romantiques eux-mêmes (dont il pense qu'ils ont une doctrine pleine d'inconséquences). Selon Baudelaire, l'art doit être à n'importe quelle époque l'expression de la société de son temps. Puisque le caractère de l'art est double, celui-ci comportant un élément éternel et un élément transitoire, ce dernier représente la modernité. Le romantisme qui suivant Baudelaire est „dans la manière de sentir“ et qui est „l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau“, n'est pas cependant tout à fait identique à la modernité, car l'intimité et la spiritualité qui sont deux éléments constitutifs du romantisme sont seulement deux éléments accidentels de la modernité. Si l'on part des traits caractéristi-

ques du romantisme dans la conception de Baudelaire (intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini), on s'explique les sympathies de l'auteur de „l'Art romantique“ pour Delacroix, Sainte-Beuve et Gautier et sa plus ou moins grande aversion pour Hugo, Musset et George Sand. Baudelaire rejette le romantisme contemporain au nom d'un autre romantisme, d'un romantisme nouveau. Il s'agit d'un romantisme qui n'aurait rien de commun avec l'exotisme dans le temps et dans l'espace, qui exprimerait, au contraire, parfaitement toute la poésie et toute la tragédie de la vie contemporaine vécue dans le paysage d'une grande ville, dans le décor complexe et majestueux de la civilisation moderne, symbolisant l'âme complexe et souffrante de l'homme moderne.

Nous arrivons au dernier chapitre de la première partie du présent ouvrage (*Le culte de la beauté et de la perfection*). Partageant les idées esthétiques de Poe, Baudelaire rejette la doctrine romantique de l'indissolubilité du beau, du vrai et du bien. La séparation et la différenciation de ces trois domaines entraîne naturellement la conception de l'autonomie de l'art. Mais Baudelaire dépouille cette conception de son caractère d'exclusivité radicale en y introduisant quelques atténuations. S'il existe, par exemple, une profonde antinomie entre la poésie et la science, cette antinomie n'est, en effet, que relative; elle concerne la présentation, non pas l'objet. Il est vrai que la poésie ne doit ni prouver ni instruire, puisqu'elle ne doit jamais être didactique; mais elle peut suggérer ce qui est inconnaissable. Elle ne doit pas non plus poursuivre directement un but moral; ce qui ne veut pas dire qu'elle n'ait aucune fonction morale, mais qu'elle fait l'homme meilleur par sa beauté, non pas par son intention moralisatrice. De même elle n'est pas utile par son but, mais par son effet: l'art est utile parce qu'il est l'art. L'art assouvit l'aspiration de l'humanité vers un paradis perdu. Ce n'est pas un paradis artificiel: la beauté qu'on peut réaliser par l'art n'est qu'une ébauche d'une beauté pure et irréalisable qui existe seulement dans le désir de l'homme. Rejetant au début les tendances de l'art pour l'art, Baudelaire a, sous l'influence de Poe, évolué vers un point de vue très rapproché de celui de ce mouve-

ment, entre autres vers l'opinion que l'amour exclusif de la beauté est la condition même de la création artistique et vers le consentement au principe qu'en art on peut admettre seulement la perfection. D'où ses réflexions concernant la forme, c'est-à-dire la pureté de la langue, la propriété absolue de l'expression, sa suggestivité, la concision du style, son architecture réalisant la diversité dans l'unité, la nécessité d'une méthode étant l'expression de la personnalité du créateur etc. A côté de ces questions de principe, Baudelaire s'est occupé aussi du détail de l'exécution: de la ponctuation, de l'actualisation de la fonction grammaticale des mots par le mode d'emploi, du choix des rimes, de la structure du vers, de l'emploi du refrain. Le poète doit être capable de sentir d'une manière lyrique; il doit être maître des moyens qui servent à l'expression du lyrisme. A sa disposition il y a l'hyberpole et l'apostrophe, le mythe et l'allégorie, la comparaison et la métaphore; voilà des outils qui peuvent donner une forme concrète à ses sentiments et à ses pensées. Leur propriété doit être quasi mathématique. Car le poète n'est pas seulement un contemplateur, il est aussi un déchiffreur de symboles qui sait exprimer avec une parfaite justesse ce que disent les choses muettes. Pour y atteindre, il doit se soumettre à la loi du travail patient et de l'effort sans relâche. Celui-là est un artiste pour qui le travail est une source de plaisir intarissable; ce plaisir est plus précieux que la vie elle-même: il est associé à la connaissance.

## II. La technique littéraire de Baudelaire

Aujourd'hui il est clair que les „Fleurs du Mal“ forment un tout organisé très méthodiquement (*La composition*). Notre analyse tend à démontrer dans quelle mesure l'architecture de ce livre est caractérisée par une liaison thématique continue. Cette unité intérieure du recueil peut s'observer jusque dans les agencements de détails de différent ordre. Les thèmes constituent une trame ininterrompue, une chaîne dont les anneaux sont attachés les uns aux autres par des affinités indéniables; ce qui ne veut pas dire que chaque poésie soit étroitement liée avec les pièces avoisnantes.

Dès la première rédaction, à ce qu'il semble, Baudelaire tâche de donner à son recueil naissant une organisation qui fait prévoir la structure de la première édition. Du moins la première rédaction s'appuie-t-elle sur une base thématique proche de celle du texte de 1857. La seconde édition enfin offre une ordonnance sagement préméditée, tandis que l'architecture de l'édition „définitive“ subit, par l'intercalation mécanique d'autres pièces, des altérations sensibles et qui ne correspondent pas aux intentions du poète.

La première partie des „Fleurs du Mal“ forme un tout contenant l'analyse lyrique de l'âme du poète partagée entre le rêve et la réalité, entre le désir d'un coeur inassouvi et la tristesse d'un esprit désabusé. La seconde partie se rattache d'une manière organique à la première: fatigué et dégoûté de la contemplation de ses propres luttes intérieures, le poète désire sortir de lui-même et plonger son âme dans la multiformité du monde extérieur. Cependant son voyage à travers la réalité qui l'entoure ne le délivre pas de ses souffrances; arrivé à son terme, le poète reste aussi désespérément triste qu'il l'était avant son départ. La partie suivante le montre cherchant à s'évader dans l'irréalité des „paradis artificiels“. Bientôt il s'aperçoit de nouveau de l'inanité de ses efforts. Il se rend compte de la vanité de ses efforts pour échapper à la malédiction qui pèse sur son âme et sur sa vie, qu'il est en proie au péché et voué à la damnation. Il découvre que même son culte de la beauté n'est qu'un piège que lui a tendu le démon. Si donc l'homme est poussé par une force malveillante à faire le mal, il ne lui reste que la révolte contre Dieu, l'auteur du sombre sort de l'humanité, et l'adoration de Satan, le plus sage et le plus beau des anges. Pourtant ni la négation, ni l'insurrection ne le satisfont. Le poète trouve qu'il ne peut pas résoudre le problème de son existence dans le cadre de la vie. C'est en dehors de la vie humaine seulement qu'on peut espérer une réponse aux questions qu'on se pose à son sujet. C'est la mort qui promet d'être le dernier et véritable refuge du poète tourmenté dans son corps et dans son âme. En effet, la mort est la conclusion naturelle de la trame thématique du recueil de Baudelaire, quoiqu'elle ne soit pas en même temps le dénouement définitif de son drame intérieur. Car

même dans la mort le poète ne cherche autre chose que l'accomplissement de ce qu'il a vainement cherché au cours de sa vie: l'accomplissement d'un désir irréalisable.

Presque d'un poème à l'autre on distingue la liaison des thèmes qui représentent le développement constant de la pensée progressant vers son but. Il y a différents procédés par lesquels le poète peut nouer et affermir la trame du livre. Il range à côté les unes des autres les pièces dont le thème est le même ou qui présentent sur ce point certaines analogies. Si les pièces avoisinantes n'offrent aucune affinité de thèmes ou de motifs, on découvre entre elles des correspondances sur le plan de l'expression; ces correspondances qui concourent à assurer la continuité de la trame s'observent souvent en des endroits privilégiés. Parfois il s'agit seulement d'idées caractéristiques, non pas de procédés d'expression. Tous ces rapports entrent en jeu autour des poèmes que Baudelaire a intercalés dans la seconde édition du recueil ou qu'il a, dans cette même édition, déplacés. Cela souligne très nettement les intentions architecturales de l'auteur et appuie notre thèse.

Nous venons de mentionner la structure thématique du recueil en tant qu'ensemble. Il est plus aisé encore de dégager l'architecture proprement dite des „Fleurs du Mal“ et de leurs grandes rubriques. Prenons la première partie (Spleen et Idéal). Sa construction est pour ainsi dire concentrique; au milieu on trouve un groupe de poésies qu'on peut considérer comme une sorte de noyau, ce sont les plus importantes. Celles qui précèdent ce groupe y préparent; celles qui viennent après le groupe central ont la fonction d'éclaircir graduellement les points essentiels de la pensée baudelairienne exprimés dans des pièces de ce groupe central.

Si enfin on examine, du point de vue de leur composition, les différents poèmes du recueil, on y trouve réalisé le même besoin de construction calculée. Il y a des pièces où la composition s'appuie sur la correspondance des émotions (La Chevelure), d'autres où le principe de construction est fondé sur leur divergence (Moesta et errabunda); d'autres encore où les enjambements d'une strophe sur l'autre donnent l'impression d'une construction en chaîne (Lesbos).

Très souvent le thème est développé par l'énumération des motifs sans que l'unité de la conception ait à en souffrir: les images se rapportent toutes à une seule qui leur sert de point de départ (L'Irrémédiable). Non moins fréquemment le poète combine le procédé d'énumération avec l'emploi d'un commentaire. Ce commentaire a pour fonction de transposer un sujet qui n'est pas lyrique dans la sphère du lyrisme personnel (Spleen et Idéal); il peut servir d'explication à un thème allégorique (L'Albatros) ou assumer la fonction d'une synthétisation lyrique (Les Phares) etc. Baudelaire a une grande prédilection pour la construction symétrique qui peut affecter divers éléments et qui, parfois, traduit son souci de maintenir les proportions. Comme c'est le cas pour le recueil en tant que tout, la liaison thématique se fait jour aussi dans les différentes pièces. S'il y a quelquefois discontinuité de la trame, l'équilibre est sauvé par d'autres procédés de construction (unité de la construction métrique, symétrie des éléments de composition etc.).

Le chapitre suivant traite du vers (*Le vers*). En premier lieu, il s'agit d'établir dans quelle mesure la forme extérieure des pièces est différenciée par rapport à la composition de l'ensemble; il faut examiner si le besoin de construction et de composition apparaît aussi dans la forme métrique des poèmes.

Une statistique détaillée fait voir que la différenciation métrique des „Fleurs du Mal“ est beaucoup plus grande que la différenciation strophique. Ayant l'intention de créer un tout organisé du point de vue de la trame thématique et de la composition en général, Baudelaire a employé un nombre fort restreint de formes strophiques. D'autre part cependant le poète fait preuve d'une tendance exactement opposée en différenciant les éléments métriques, sans doute pour réaliser la diversité dans l'unité, exigence qu'il regardait comme un des principes même du beau artistique. Pour citer un exemple: 50 sonnets sur 72 (c'est le total des sonnets qu'on trouve dans les „Fleurs du Mal“), c'est-à-dire 70%, présentent des formes métriques différentes. Il n'y a que V. Hugo, celui des premiers recueils, et Th. de Banville, qui peuvent se vanter d'une variété plus grande de formes mé-

triques. C'est que Banville représente, par opposition à Baudelaire, la tendance qui mène à réaliser la variété dans la pluralité.

Le deuxième problème qui se pose à propos du vers baudelairien, c'est celui de sa structure phonique. Cette structure a été l'objet d'études minutieuses, entreprises cependant presque uniquement du point de vue de l'allitération et de l'assonance. Même ici il faut relever encore quelques procédés caractéristiques de la technique poétique de Baudelaire qui n'ont pas attiré suffisamment l'attention des critiques. L'allitération et l'assonance n'apparaissent pas chez Baudelaire seulement sous forme de répétition simple du même son; Baudelaire aime à insister sur le phonème en le faisant revenir plusieurs fois. C'est ainsi qu'il intensifie l'effet musical du vers; le retour multiple d'un son fait mieux évoquer une sensation auditive ou souligner une idée de mouvement. Souvent il a recours à une accumulation de sons entre lesquels il y a une certaine affinité (d'articulation, de timbre etc.). Le poète répète certains sons dans plusieurs vers successifs créant ainsi une trame de sonorités qui fait ressortir l'expressivité suggestive du texte. Cependant une plus grande masse sonore que celle représentée par les allitérations et les assonances est formée par les consonnances, c'est-à-dire par les groupes de sons homophones (initiaux, intérieurs, finaux, mixtes et récurrents). Ce sont surtout les groupes finaux qui occupent une place privilégiée puisque, dans la plupart des cas, ils portent en même temps l'accent rythmique et peuvent donc assumer une double fonction dans le vers, celle d'un élément phonique et d'un élément rythmique. Il y a des pièces entières dont la trame phonique est constituée de différentes consonnances. Baudelaire affectionne surtout les consonnances dont le retour marque les derniers vers d'un poème. Dans certaines pièces, on rencontre un élément phonique dominant d'autres consonnances et correspondances qui lui font en quelque sorte cortège. Partout on découvre, dans les „Fleurs du Mal“, des répétitions et des accumulations d'éléments phoniques savamment disposés et qui visent à un effet prémédité, que ce soient des répétitions de mots ou de vers, de refrains ou de strophes entières, ou encore les rimes et leurs échos. Les rimes

ne représentent non plus des éléments phoniques autonomes; elles sont en rapports variés avec d'autres mots à l'intérieur du vers et font partie de toute la trame phonique de la pièce. Leur emploi décèle une double tendance de la part du poète: il y a des cas, où Baudelaire a soin d'atténuer leur résonnance, et d'autres, où il lui importe de la renforcer. La structure syllabique et sémantique des rimes baudelairiennes ne correspond pas aux exigences proclamées par Th. de Banville. Baudelaire tient moins à rimer ensemble des mots courts et longs ou des mots appartenant à diverses catégories grammaticales qu'à rimer les mots en considérant leurs qualités phoniques. Voilà pourquoi le pourcentage des rimes riches et celui des rimes homonymes est si élevé dans les „Fleurs du Mal“.

En dernier lieu, il faut examiner quelques aspects de la structure rythmique des vers baudelairiens. Selon Cassagne, le poète introduit dans ses vers le rythme de la prose; la césure y est souvent très affaiblie et l'on y rencontre le trimètre et l'enjambement. Il conviendrait d'ajouter qu'on y trouve aussi fréquemment l'enjambement à l'hémistiche à côté de celui en fin de vers et à côté de l'enjambement en fin de strophe; car l'enjambement a, chez Baudelaire, la fonction de mettre en relief la pensée dont il est le véhicule. Le poète a déclaré explicitement, comme on sait, que la phrase poétique „touche à l'art musical et à la science mathématique“ par la possibilité d'„imiter la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante etc.“. Or, les critiques se contentent de citer quelques vers de Baudelaire à l'appui de sa théorie sans en expliquer la structure intrinsèque. L'analyse attentive de tels vers et de bien d'autres encore met à nu le fonctionnement secret de cette structure: il consiste dans la fusion de l'élément musical et de l'élément mathématique, c'est-à-dire dans l'union de moyens phoniques et de rapports numériques (qui caractérisent le retour des accents rythmiques). On peut démontrer que des pièces entières ont une organisation rythmique impressionnante. Le rythme extérieur (donné par la forme hétérométrique des strophes) est renforcé par les moyens du rythme intérieur (représenté par la disposition variée des accents rythmiques dans les différentes strophes)

etc. La technique baudelairienne du rythme est caractérisée en outre par l'emploi fréquent de l'hiatus rythmique, c'est-à-dire par la rencontre de deux syllabes portant l'accent rythmique. Cet hiatus acquiert une valeur expressive surtout s'il est placé à l'hémistiche. Cependant il est très expressif aussi s'il se trouve au début du vers (ici il est formé par la dernière syllabe accentuée du vers précédent et par la première syllabe accentuée du vers suivant). Les cas où cet hiatus rythmique n'est pas conditionné par le sens ou par d'autres exigences du contexte, sont extrêmement rares dans la poésie de Baudelaire où peu de chose est laissé au hasard.

Le troisième chapitre est consacré à l'expression stylistique (*Quelques aspects de l'expression stylistique dans les „Fleurs du Mal“*). Vivier a observé que Baudelaire affectionne les substantifs abstraits. Il en conclut un peu hâtivement que les substantifs ont chez Baudelaire la fonction d'exprimer des idées d'une certaine généralité plutôt que de fixer un aspect concret et particulier des choses. Il faut tenir compte de ce que ce large emploi d'abstrait est conditionné par la nature des thèmes qui expriment surtout des états d'âme. Toutefois dans la plupart des cas, ces substantifs ne figurent dans le contexte nullement comme de simples concepts, ils y sont privés de leur caractère de noms abstraits. En d'autres cas le poète a recours, pour désigner une chose, à l'emploi de deux substantifs, dont l'un concret et l'autre abstrait: celui-ci est en quelque sorte l'épithète du premier. Les adjectifs substantivés, fort fréquents chez Baudelaire, assument dans ses vers des fonctions assez nettes. Les mots considérés par Vivier comme des archaïsmes sont presque toujours des poétismes; Baudelaire s'en sert le plus souvent à cause de leur expressivité phonique. Il est vrai que les épithètes pittoresques sont en somme rares dans les „Fleurs du Mal“; le poète aime à les choisir de sorte qu'il puisse en tirer un maximum de suggestivité évocatoire. Vivier se trompe en avançant que le choix des épithètes marque chez Baudelaire une tendance prépondérante à généraliser; replacés dans leur contexte, ils apparaissent en fonction de son sens individuel ou en fonction de certaines correspondances phoniques très concrètes. Pour ce qui est du verbe,

on voit qu'il a surtout la fonction d'intensifier l'expression d'une sensation ou de traduire convenablement une idée de mouvement. La construction de la phrase est caractérisée par la complexité de la trame syntaxique. En général, sa structure est en fonction d'une situation ou d'une intention thématique. A côté des cas où la structure de la phrase montre une grande asymétrie quant à la longueur de la protase et de l'apodose, il y a des cas nombreux où la partie ascendante et la partie descendante sont parfaitement symétriques. Cette symétrie de la construction binaire se voit jusque dans l'organisation syntaxique des membres correspondants, de sorte qu'on trouve des strophes dont le rythme syntaxique est complètement régulier et équilibré. Puisque toute valeur est d'opposition, toute irrégularité et toute asymétrie introduite par le poète dans une suite de régularités vise à des effets de relief. Pour les rendre plus proches de nous, Baudelaire utilise le procédé de dramatisation des thèmes. Celle-ci est complète ou seulement partielle et les moyens dont se sert le poète pour la réaliser sont très divers. L'apostrophe en est le plus commun. Ainsi la plupart des pièces prennent la forme d'un monologue à apostrophes; d'autres sont en quelque sorte des dialogues fictifs puisque l'interlocuteur du poète n'est que supposé. Ce qui frappe surtout, c'est l'emploi fréquent de l'intonation interrogative et exclamatoire dans les vers qui terminent les pièces. En général, ces vers ont la fonction de résumer le sujet ou de condenser la signification du thème. Dans certains cas, l'intonation interrogative alterne avec l'intonation exclamatoire dans la même pièce. Ce qui prouve que l'intonation n'y joue pas seulement le rôle d'un facteur d'émotion; elle y représente un facteur de composition.

Nous arrivons au dernier chapitre (*Les images*). Le procédé de la métaphore est un des procédés les plus typiques de l'art baudelairien. Comme on l'a constaté bien des fois, si l'on exclut les images des poèmes de Baudelaire, il n'en reste le plus souvent que quelques mots insignifiants. Dans la plupart des pièces, l'image représente un facteur d'expression dont l'importance dépasse celle du thème. D'abord il convient de se rendre compte du rapport de l'image et du

sujet. Dans les poèmes descriptifs, la représentation directe de l'objet est généralement accompagnée de sa représentation métaphorique. Dans les pièces évocatoires et dans celles où le poète tient à exprimer une pensée, l'élément métaphorique prend nettement le dessus. L'objet-repère auquel on compare l'objet donné est parfois transformé en une image très étendue dont le poète présente les divers aspects: en ce cas, l'image constitue le sujet même de la pièce. Plus fréquemment encore, Baudelaire revêt le sujet de son poème d'une forme allégorique où l'élément métaphorique devient un moyen autonome de l'expression poétique. La démarcation entre la sphère de l'objet réel et celle de l'image s'efface visiblement; les deux sphères tendent à se confondre.

La technique littéraire de Baudelaire vise partout à la „construction“ et à la „composition“; c'est ce même besoin qui dicte le choix des images. Dans beaucoup de pièces, les métaphores relèvent du même plan de sensations ou d'idées. L'élément métaphorique est donc caractérisé par son unité qui est en même temps à la base de l'unité de composition de celles d'entre les pièces qui n'en ont pas d'autre. Dans certaines pièces, l'élément métaphorique est orchestré par une image centrale, par exemple celle de la mer. Quant à la liaison sémantique des images baudelairiennes, elle est assurée par leur progression cohérente.

L'unité de l'élément métaphorique caractérise des cycles entiers des „Fleurs du Mal“. Cela se voit surtout dans ceux que Baudelaire a consacrés aux trois grandes héroïnes de sa poésie. Le cycle de la „Vénus blanche“, par exemple, comporte des images visuelles, des images de lumière, celui de la „Vénus noire“ est tissé de métaphores qui évoquent l'ombre, le soir, la nuit; „la femme aux yeux verts“ est associée à des images où domine celle du soleil couchant, couvert de nuages ou caché derrière les brouillards. La dualité foncière de l'âme du poète se traduit aussi par d'autres images typiques de sa poésie, celle du goufre et celle du navire. En outre, la poésie de Baudelaire est peuplée d'images „prosaïques“ ou même „vulgaires“. Leur emploi est généralement dicté par le thème; si ce n'est pas le cas, leur signification est contrebalancée par leur expressivité phonique. L'emploi des métaphores triviales est en rapport avec la ten-

dance du poète à dépathétiser les thèmes lyriques; à celle-ci correspond sa tendance opposée, celle qui le mène à sublimer les sujets prosaïques. C'est justement en joignant ces contrastes que Baudelaire, jamais oublieux de la théorie de l'universelle analogie, tâche de surmonter les antinomies et divergences les plus profondes. Parmi les procédés dont il se sert pour réaliser des effets de surprise et provoquer l'étonnement, il faut mentionner les images où l'idée de la femme est associée à l'évocation d'un paysage. Mais il convient surtout de s'arrêter aux images où l'idée d'une sensation est exprimée par l'idée d'une sensation d'une autre catégorie. L'imagination poétique de Baudelaire est polysensorielle. Cependant quand on examine de près les images métaphoriques où s'interpénètrent différents plans sensoriels, on trouve qu'il ne s'agit pas là (même dans le cas du sonnet „Correspondances“) de véritables „synesthésies“, c'est-à-dire d'expériences intérieures réelles, mais de transpositions de sensations. Il ne s'agit donc pas d'aperception psychologique, mais d'expression métaphorique.

Les images baudelairiennes n'ont pas la fonction de mieux représenter les choses, mais de les exprimer d'une telle façon que les images deviennent les moyens de la „sorcellerie évocatoire“. Voilà pourquoi Baudelaire a recours à des images qui sont souvent polyvalentes. Il les choisit avec l'intention d'obscurcir la signification du poème. Ainsi beaucoup de ses métaphores ont souvent un sens double; mais elles sont aussi une condensation de toute une série d'impressions ou d'idées.

*Otakar Novák*