

ISSN 1122 - 1917

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XX 2012

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XX 2012

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XIX - 2/2011
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-8311-996-5

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
MARISA VERNA

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI
ARTURO CATTANEO – MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – MARGHERITA ULRYCH
MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – COSTANZA CUCCHI
MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2013 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | web: www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2013
presso la Litografia solari - Peschiera Borromeo (Milabno)

L'INÉPUISABLE FONDS DE L'UNIVERSELLE ANALOGIE: BAUDELAIRE ET LA COMPARAISON

FEDERICA LOCATELLI

1. *Réflexions préliminaires*

En termes généraux, nous pouvons définir la comparaison comme une configuration rhétorique posant deux éléments *in praesentia*, le comparé et le comparant, en relation analogique grâce à un morphème grammatical corrélatif ('comme', 'de même que', 'ainsi que') ou à une unité lexicale ('ressembler à', 'pareil à', 'semblable à'), qui en explicitent le rapprochement; la raison de l'association entre les deux unités est souvent offerte dans le contexte discursif grâce à un élément nommé *tertium comparationis* ou prédicat. La comparaison se compose ainsi de quatre éléments, structurés de la façon suivante: A est B comme [D] C. Même si d'habitude le sème commun B apparaît comme évident, et si le comparant semble avoir pour fonction de contextualiser le comparé, il n'existe pas toujours de justification préalable garantissant le rapprochement: la relation structurant le trope peut résulter de l'arbitraire, surtout dans le cas des comparaisons qualitatives (*comparatio a simili* ou *a dissimili*), moins dans le cas des comparaisons quantitatives (*comparatio a majori* ou *a minori*). Plusieurs critiques continuent, avec raison, à distinguer la comparaison de la similitude sur la base de la relation que la figure établit entre A et B: cependant, il ne s'agit pas de les séparer sur la base de la relation quantitative établie par la première et de celle qualitative exprimée par la seconde¹, ou en s'appuyant sur le principe de réversibilité présente dans la première et manquant dans la seconde², ou finalement en évaluant le degré de véridicité par rapport à l'ordre des choses plus haut dans la première que dans l'autre³. Comme le soutiennent Charbonnel et Gardes Tamine, dans le principe distinguant les deux formulations, "c'est moins une question de rapport

¹ M. Leguern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Librairie Larousse, Paris 1973, p. 52.

² P. Bertinetto, *Come vi pare. Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e Scienze del Linguaggio*, Atti del X Congresso Intenazionale di Studi di Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976, F. Albano Leoni - M.R. Pigliascio ed., Bulzoni, Roma 1979, p. 141.

³ I. Tamba-Mecz, *À propos de la signification des figures de comparaison*, "L'Information grammaticale", I, janvier-février 1979, 1, p. 16; P. Bertinetto, *Come vi pare*, p. 145. Ici le critique se réfère à la position soutenue par Van Dijk.

entre qualité et quantité qui est en jeu, qu'une question de définition de l'homogène": la *similitudo* serait ainsi "cette activité tout à fait curieuse (bien qu'ultracourante), qui consiste à affirmer comme *similes* ce que l'on sait être *disparates*"⁴. En effet, cette question du disparate et de l'homogène, que nous verrons être le noyau central de la formulation baudelairienne, implique la *comparatio a simili* ou a *dissimili* et la *comparatio a majori* ou a *minori*, c'est-à-dire à la fois les figures qualitatives et les figures quantitatives: dans les deux cas, la figure introduit "une représentation mentale étrangère à l'objet de l'information qui motive l'énoncé"⁵, voire un élément de nouveauté dans la configuration cognitive de la réalité, qui est le propre de l'esthétique baudelairienne.

Même si nous avons admis qu'il existe une distinction spécifique séparant la *similitudo* de la *comparatio*, nous choisissons d'employer le substantif 'comparaison'⁶ pour désigner, en termes généraux, toute configuration rhétorique au moyen d'un outil explicite qui, établissant des rapports entre des réalités, en dégage à la fois les ressemblances et les différences, voire l'homogénéité à partir du disparate, en opérant une synthèse qualitative entre des éléments différents. Particulièrement dans les cas où rien ne prédispose les éléments A et C à entrer en relation, l'apport sémantique introduit par leur mise en comparaison instaure une tension dialectique entre l'*ethos* (censé apporter l'élément de nouveauté) et le *pathos* (s'appuyant sur le conçu), dont la résolution est confiée au pouvoir du *logos*: cette dynamique conceptuelle fait partie, plus généralement, des différentes figures de rhétorique dans lesquelles, comme l'affirme Michel Meyer, "il y a tout ce qui sépare *ego* d'*alter* dans la discussion"⁷. Suivant cette définition, la comparaison, grâce à sa configuration bipartite, structurée sur la tension entre l'identité et l'altérité, doit être considérée comme une stratégie expressive vouée à conduire le *pathos* du destinataire vers la compréhension d'une vision ontologique parfois différente de celle à laquelle il s'attendait.

À ce propos, Michele Prandi a attiré l'attention sur les réalisations comparatives et métaphoriques dans lesquelles la relation entre les deux termes structuraux n'est pas "ontologiquement admissible"⁸: il s'agit des contextes discursifs dans lesquels les figures analogiques se construisent négativement, c'est-à-dire en dépit des relations données

⁴ N. Charbonnel, *La tâche aveugle. L'important, c'est d'être propre*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1991, p. 18. Voir aussi J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, PUF, Paris 2011, pp. 163-164.

⁵ M. Leguern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 53.

⁶ D'ailleurs, c'est Baudelaire lui-même qui choisit d'employer le terme 'comparaison'. Cf. Ch. Baudelaire, *Victor Hugo*, in *Œuvres complètes*, C. Pichois ed., Gallimard, Paris 1975-1976 (Bibliothèque de la Pléiade), t. II, p. 133. Dorénavant O.C. II.

⁷ M. Meyer, *Principia rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Fayard, Paris 2008, p. 109. Voir aussi sa définition de la rhétorique contenue dans l'ouvrage *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Le Livre de Poche, Paris 1999, p. 293.

⁸ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, p. 60. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons aussi à A.J. Greimas, *La structure élémentaire de la signification en linguistique*, "L'Homme", 4, 1964, 3, pp. 5-17 et à S. Agosti, *Petrarca e la modernità letteraria: una genealogia, in Seduzione e tradimento: la bellezza nella poesia italiana e europea*. Atti del Convegno di Louvain La Neuve, 11-13 dicembre 2003, F. Musarra – C. Maeder – B. Van den Bossche – G.P. Giudicetti – I. Melis ed., Leuven University Press, Louvain 2006, pp. 24-43.

entre la réalité et la *doxa*⁹. Cette attitude conceptuelle, qui constitue le fondement des comparaisons baudelairiennes, sera le présupposé de notre analyse: nous voudrions montrer comment, dans l'usage qu'en fait Charles Baudelaire, le trope comparatif ne repose pas sur une vision du monde préconstruite, mais concourt, en tant que stratégie créative du langage, à la découverte et à la création d'une 'réalité nouvelle'. Nous en concluons que la parole poétique et la figurabilité intrinsèque à la configuration de la comparaison possèdent une fonction heuristique dans la mesure où, au lieu de diffuser le 'connu', ils se font les porte-voix de l'inconnu: ils "redressent le réel"¹⁰, selon le principe artistique du poète des *Fleurs du Mal*.

1.1 Entre la comparaison et la métaphore

Toutes deux étant fondées sur des relations d'analogie et de ressemblance, la métaphore est fréquemment définie comme la formule abrégée¹¹ de la comparaison (la métaphore comme *similitudo brevior*). S'il est vrai que depuis Aristote¹² et Quintilien¹³, les rhétoriciens n'ont jamais pu définir l'une sans faire référence à l'autre, il est aussi vrai que, grâce aux travaux de Dumarsais et Fontanier¹⁴, les théoriciens ont commencé à analyser les différences entre les effets discursifs¹⁵ produits par les deux tropes en contexte, en oubliant même, très souvent, de focaliser l'attention sur le développement lexico-syntaxique qui les différencie. La métaphore ne peut pas être considérée comme une comparaison abrégée qui cache le comparant ou l'élément D, comme l'a affirmé au XIX^e siècle Varinot¹⁶; s'il en était ainsi, nous devrions aussi l'admettre à propos d'autres figures d'analogie telles que le parallèle ou l'allégorie. Similairement, nous devons refuser la conception qui voit dans la comparaison une explication de la métaphore: fréquemment, au lieu de répondre à sa prérogative fondamentale de faire connaître un objet à travers sa relation avec un autre élément – plus frappant ou appartenant à un domaine plus familier pour le destinataire – elle obscurcit volontairement la diffusion du message; la comparaison peut également apparaître bien plus complexe qu'une métaphore, en obligeant le récepteur à un effort d'interprétation correspondant aux moments successifs de la production du message.

⁹ Cfr. "Ton souvenir en moi luit comme un ostensor", Ch. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, t. I, p. 47, v. 16. Dorénavant *FdM, O.C. I*.

¹⁰ *Salon de 1846, O.C. II*, p. 456.

¹¹ Quintilien, *Institution oratoire*, J. Cousin trad., Les Belles Lettres, Paris 1978, t. V, livre 8, 6, 18.

¹² Voir le rapport entre *eikôn* et *metaphora* in Aristote, *Rhétorique*, Flammarion, Paris 2007, 1405 a 3, 9, 16, b 4, 5, 17, 1406 b 20, 22, 24, 26, 1407 a 11, 13. Sur le concept aristotélicien de la métaphore et de la comparaison, voir P. Veyne, *Metaphora et comparation selon Aristote*, "Revue des études grecques", XCII, 1979, 436-439, pp. 77-98.

¹³ Sur la différence entre *similitudo* et *comparatio* proposée par Quintilien, voir A. Vigh, *Comparaison et similitude*, "Le Français moderne", XLIII, 1975, 3, pp. 214-233 et I. Torzi, *Cum ratione mutatio*, Herder Editrice, Roma 2007, pp. 111-112.

¹⁴ Cf. P. Fontanier, *Les Figures du Discours*, Flammarion, Paris 1968, p. 337.

¹⁵ Voir à ce propos J.-C.T. Laveaux, *Dictionnaire des Difficultés grammaticales et littéraires de la Langue française*, Hachette, Paris 1847, p. 466 a-b.

¹⁶ É. Varinot, *Dictionnaire des métaphores*, Bignon, Paris 1819, p. V.

Pour établir une relation de ressemblance ou d'analogie entre deux éléments, le locuteur peut choisir à la fois s'il est préférable pour lui d'employer la formulation métaphorique, la formulation comparative, le parallèle ou l'allégorie, sur la base d'une intention expressive spécifique et en accordant le contexte lexico-syntaxique à l'accueil de telle ou telle figure: nous ne pourrions jamais substituer, dans un contexte donné, une métaphore avec sa 'forme abrégée' sans nuire à l'intention communicative qui l'a inspirée. L'expression métaphorique 'X est un lion' et la formulation comparative 'X est comme un lion'¹⁷ diffèrent au niveau structural mais, et surtout, par rapport à l'épaisseur sémantique qui les soutient: dans le premier cas, les deux éléments fusionnent l'un dans l'autre, tandis que dans le second, ils gardent leur individualité référentielle en même temps que le rapprochement linguistique suggère d'interroger leur rapport – qu'il soit réellement existant ou posé d'une façon arbitraire. En considérant les différences qui séparent les deux figures, nous pouvons affirmer premièrement que, dans une comparaison, les termes A et C demeurent indépendants tandis que, dans une métaphore, le phore devient un caractère intrinsèque du thème; deuxièmement, que la comparaison se définit comme une figure de la coordination, développant parallèlement le discours autour de deux entités distinctes, tandis que la métaphore apparaît comme un trope de la subordination, soumettant un élément à un autre, ce dernier appartenant à un domaine étranger; troisièmement, que la comparaison a pour fonction de mettre en évidence les similitudes ainsi que les différences, tandis que la métaphore établit l'analogie en excluant, le plus souvent, l'altérité de l'ordre des choses¹⁸; finalement que, si la métaphore apparaît comme un fait textuel accompli *a priori* par son créateur, la comparaison acquiert la plénitude de sa signification dans le contexte discursif où l'on trouve la raison analogique: comme l'a bien expliqué Prandi, la comparaison tend "à favoriser [...] un contrôle poussé du locuteur et une attitude essentiellement réceptive de son partenaire"¹⁹.

Même si depuis l'Antiquité, la comparaison a vécu à l'ombre de la métaphore – comme l'a affirmé Meschonnic, ce sont "deux mille ans de dépréciation rhétorique et logique"²⁰ – il est préférable de ne pas considérer la comparaison comme la 'sœur pâle' de la métaphore, mais plutôt comme une stratégie rhétorique douée de sa propre autonomie, à l'intérieur des ressources de la figurabilité du langage: s'il est vrai que les deux figures sont souvent employées l'une à côté de l'autre (comme par exemple dans *L'Albatros*²¹),

¹⁷ Il faut souligner qu'une transformation en comparaison d'une structure métaphorique est possible lorsqu'il s'agit de métaphores nominales ou syntagmatiques, c'est-à-dire dans les cas où le terme propre et le terme figuré apparaissent l'un à côté de l'autre. Lorsque nous avons affaire à des métaphores verbales ou paradigmatiques, ne présentant que le terme figuré, le passage à la comparaison n'est pas admissible. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à F. Soublin – J. Tamine, *Le paramètre syntaxique dans l'analyse des métaphores*, "Poetics", IV, 1975, pp. 311-338.

¹⁸ Cfr. M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, p. 222. Reprenant la thèse de Paul Ricœur, Michel Deguy affirme que comparer, c'est "tenir l'être-et-n'être pas dans l'être-commes". Cf. M. Deguy, *Et tout ce qui lui ressemble*, in *La métaphore, entre philosophie et rhétorique*, N. Charbonnel – G. Kleiber ed., P.U.F., Paris 1999, p. 27; P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, Paris 1975, p. 321.

¹⁹ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, p. 223.

²⁰ H. Meschonnic, *Pour la Poétique I*, Gallimard, Paris 1970, p. 120.

²¹ Cf. J. Gardes Tamine, *Sur L'Albatros de Charles Baudelaire*, "Feuillets", 6-7 mai 1984; *La Rhétorique*, Colin, Paris 1996, pp. 103-106.

dans un rapport d'interdépendance – et non pas de soumission de l'une à l'autre – il est encore plus vrai que ce sont, au fond, deux stratégies rhétoriques différentes: en effet, l'emploi de l'une ou de l'autre laisse envisager une approche différente de la structure du réel de la part du producteur du message. La distance qui les sépare apparaît explicite quand on passe d'une métaphore telle que 'X est un lion' et de sa paraphrase comparative 'X est [fier, courageux, etc.] comme un lion' à la paraphrase de métaphores complexes, telles que la célèbre formulation baudelairienne 'La Nature est un temple'²², contenue dans le poème *Correspondances*. Nous pourrions reformuler l'expression de la façon suivante: 'La Nature est comme un temple' mais le *tertium comparationis* ne paraîtrait pas du tout évident et nous ne saurions pas si l'intention poétique originale était de suggérer une identification ou une ressemblance. Il s'ensuit que nous définissons la comparaison et la métaphore comme deux stratégies différentes de promotion des analogies – ou des 'correspondances' – chacune ayant sa propre potentialité spécifique de soumettre le réel au *logos* et de faire dialoguer l'*ethos* et le *pathos* sur la tension entre l'homogène et le disparate.

2. L'usage baudelairien de la comparaison

Après avoir défini la comparaison comme une configuration rhétorique spécifique, indépendante de la métaphore, nous devons maintenant réfléchir sur ce qui en constitue l'originalité dans un contexte discursif spécifique: dans notre cas, ce contexte sera celui des poèmes des *Fleurs du Mal*. Tout d'abord, nous en mettrons en relief les structures récurrentes, pour nous concentrer successivement sur la relation entre la figurabilité, qui est inhérente à la morphologie de la figure, et sur la façon dont le poète s'approche de la connaissance de la réalité. Comme Antoine Compagnon l'a défini, l'attitude herméneutique du poète se caractérise par la tension entre "une 'sensitivité' extrêmement aiguë et une contemplation extrêmement concentrée"²³: nous verrons comment la plurisensorialité et l'activité synthétique dans l'approche cognitive sont mises en lumière, en analysant le fonctionnement de la comparaison dans les poèmes baudelairiens. Des études notoires ont déjà consacré leur attention à la mise en valeur des figures qui sont douées d'une valeur spécifique dans le style de Charles Baudelaire: l'oxymoron (Léon Cellier), l'allégorie (Patrick Labarthe), la périphrase (Michel Deguy), la synesthésie (Maya Hadeh, Paola Paissa). Sergio Cigada a remarqué que ces structures rhétoriques concourent à la réalisation de la poétique baudelairienne des correspondances: des théories promouvant le concept de l'analogie universelle, diffusées dans la pensée théosophique et philosophique antérieurement à l'époque baudelairienne, l'écrivain a tiré une théorie pragmatique de la langue poétique²⁴. Il s'agit du principe de l'association syntagmatique – voire de la corres-

²² *Correspondances*, *FdM*, *O.C. I*, p. 11, v. 1.

²³ A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, PUPS, Paris 2003, p. 183.

²⁴ Sergio Cigada, *Charles Baudelaire, anthropologie et poétique*, in *Études sur le Symbolisme*, Educatt, Milano 2011, p. 42.

pondance harmonique du vers poétique – qui essaie de donner une forme à l'hétérogénéité du cosmos dans l'expérience de l'écriture, grâce à une pratique textuelle d'agrégation de structures sémantiques étrangères entre elles, au moyen de choix lexicaux, syntaxiques et rhétoriques. La comparaison participe-t-elle de cette application du principe de l'analogie universelle au niveau textuel qui, d'après Baudelaire, deviendra le fondement de la poésie de la modernité?

La réponse est évidemment affirmative et nous essayerons de le montrer en réfléchissant sur quelques occurrences de cette figure largement répandue dans les vers des *Fleurs du Mal*: nous l'analyserons en la concevant comme un agencement de faits grammaticaux qui prend son sens dans le contexte discursif où il se trouve et qui s'articule sur un au-delà, c'est-à-dire sur une vision anthropologique et cosmologique dont le logos se fait le porte-voix:

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? 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 ailleurs²⁵.

3. *La structure de la comparaison baudelairienne*

Après avoir répertorié les différentes figures comparatives qui apparaissent dans les poèmes des *Fleurs du Mal*, nous nous sommes aperçue de l'existence de caractéristiques structurelles récurrentes qui méritent d'être interrogées: elles concernent particulièrement la structure syntaxique formée du prédicat verbal et de l'unité lexicale corrélatrice, D, ainsi que le contenu sémantique reliant A et C. D'un point de vue grammatical, nous pouvons simplifier la question en affirmant que la comparaison juxtapose deux termes par le prédicat 'être' et la conjonction 'comme': c'est-à-dire que la forme 'canonique' du trope consiste dans la structure 'A est B comme C'. Cependant, nous avons constaté que cette configuration n'apparaît pas fréquemment dans le style baudelairien: le morphème 'comme', d'ailleurs dominant dans le lexique du recueil²⁶, accompagne le plus souvent des verbes autres que 'être' et, dans les rares cas où le prédicat et la conjonction se trouvent en co-occurrence, le comparé est accompagné par une relative qui en déclenche la signification: "Je *suis comme* un peintre *qu'*un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas! sur

²⁵ Victor Hugo, *O.C. II*, p. 133.

²⁶ Le terme apparaît à la première place des fréquences lexicales (331) relevées à l'intérieur des 126 poèmes constituant les *Fleurs du Mal*; le morphème a rarement la fonction d'adverbe, tandis que, dans la majorité des cas, il représente l'élément comparatif. Cf. Aa. Vv., *Baudelaire: Les Fleurs du mal, concordances, index et relevés statistiques* établis d'après l'édition Crépet-Blin par le Centre d'étude du vocabulaire français de la Faculté des lettres de Besançon avec la collaboration de K. Menemencioglu, Larousse, Paris 1965.

les ténèbres²⁷; “Je suis comme le roi d’un pays pluvieux [...] / Qui [...] / S’ennuie avec ses chiens comme avec d’autres bêtes²⁸.”

Nous en déduisons que, chez Baudelaire, l’identification, qui pourrait être suggérée par l’emploi de l’auxiliaire ‘être’, est exclue de l’ordre de la comparaison. Dans les cas où le verbe apparaît à l’intérieur d’une structure comparative, il est soutenu de préférence par la formule ‘semblable à’²⁹ qui, au lieu de suggérer une analogie de l’ordre de l’identification³⁰, suggère la possibilité de discerner une ressemblance entre des éléments appartenant à des ordres différents – par exemple l’humain et l’animal: “Le poète est semblable au prince des nuées³¹. Si d’une part la métaphore ambitionne l’identification – “Mon âme est un tombeau³², “Tes yeux sont des bijoux froids³³, “Vous êtes un beau ciel d’automne, clair et rose³⁴ – de l’autre la comparaison a pour but de donner à voir le processus de synthèse poétique en cours de réalisation³⁵: elle montre comment se réalise la réunion harmonique de la réalité désagrégée, en laissant les deux éléments séparés et quand même réunis dans l’amalgame du vers poétique.

Après avoir relevé que la formulation canonique de la figure n’est pas fréquente dans le style baudelairien, nous voudrions maintenant réfléchir sur ce qui, en fait, lui donne son caractère spécifique. Nous focaliserons particulièrement notre attention sur la nature des éléments qui, à première vue disparates, font l’objet de la représentation qualitative nouvelle que dégage la comparaison. En observant les différentes occurrences de la figure, nous avons constaté qu’il s’agit, dans la plupart des cas (86 occurrences), de la mise en relation de deux termes dont l’un appartient au domaine de l’individualité humaine (concernant surtout le corps aimé) et l’autre à la réalité qui l’entoure. Des poèmes entiers développent l’assimilation de la sphère individuelle à la dimension cosmologique, du domaine psychique au monde physique: il s’ensuit que la tentative de dégager les correspondances universelles entre la subjectivité et la structure du réel apparaît comme l’origine et le but de l’art baudelairien, d’un point de vue à la fois linguistique et herméneutique. Benveniste a relevé, à juste titre, que

toute l’attitude de Baudelaire à l’égard du monde, de la vie, de l’homme
trouve son unité dans ce principe: Baudelaire veut mettre en correspondance

²⁷ *Un Fantôme*, *FdM*, *O.C. I*, p. 38, vv. 5-6. Nous soulignons.

²⁸ *Spleen*, *FdM*, *O.C. I*, p. 74, vv. 1-2. Nous soulignons.

²⁹ À côté de la formule ‘semblable à’, nous avons répertorié plusieurs exemples de comparaisons contenant l’adjectif ‘pareil’ et la construction avec ‘ainsi que’.

³⁰ À propos de la constance et des variations de l’auxiliaire ‘être’ dans l’écriture baudelairienne, voir É. Benveniste, *Baudelaire*, C. Laplantine ed., Lambert-Lucas, Limoges 2011, p. 388.

³¹ *L’Albatros*, *FdM*, *O.C. I*, p. 10, v. 13.

³² *Le Mauvais Moine*, *FdM*, *O.C. I*, p. 16, v. 9.

³³ *Le Serpent qui danse*, *FdM*, *O.C. I*, p. 30, vv. 13-15.

³⁴ *Causerie*, *FdM*, *O.C. I*, p. 56, v. 1.

³⁵ Aristote avait déjà mis en relief la différence entre la métaphore et la comparaison, la première mettant sous les ye

ux un processus accompli, la deuxième nécessitant un effort ultérieur de la part du destinataire pour compléter le processus d’analyse synthétique introduit par l’artiste et se réalisant dans le discours. Cf. Aristote, *Rhétorique*, 1410 b, 6-20.

et en harmonie la nature du monde et la nature de l'homme³⁶.

Les considérations du critique attirent notre regard sur le noyau crucial de l'ambition poétique baudelairienne: la découverte des relations existantes entre la profondeur de la nature humaine et le visage caché de la nature, c'est-à-dire tout ce qui trouve en l'homme son écho – ou son miroir, pour reprendre cette métaphore obsédante des *Fleurs*. En les faisant se refléter l'un dans l'autre, grâce à la structure bidimensionnelle de la comparaison, Baudelaire répand la lumière de l'imagination poétique à la fois sur la réalité psychique et sur la nature physique et par là il laisse entrevoir les analogies qui émergent des différences. Le sujet humain ainsi que les choses ne sont pas l'objet de la poésie en eux-mêmes: ils le sont grâce aux correspondances qui les réunissent³⁷; il n'est pas question de rechercher dans le monde une image similaire à la nature de l'individu humain, mais plutôt de dégager ces raisons secrètes qui conduisent à l'assimilation entre le sujet et les parties du cosmos³⁸. En effet, nous voyons comment les qualités de l'un se diffusent fréquemment dans les autres par une contamination réciproque, comme dans les exemples suivants: "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne"³⁹, "un amour Éternel et muet ainsi que la matière"⁴⁰, "Tu répands des parfums comme un soir orageux"⁴¹, "tes yeux de feu, brillants comme des fêtes"⁴², "Tu charmes comme le soir"⁴³, "Un regard vague et blanc comme le crépuscule"⁴⁴.

Les figures citées ci-dessus donnent à voir une interpénétration profonde des domaines physique et psychique et nous conduisent à réfléchir sur le fondement plurisensoriel qui caractérise la configuration baudelairienne de la comparaison. Pour jouir de "l'ivresse de [l'] universelle communion"⁴⁵ entre l'humain et son au-delà, le poète s'ouvre à la connaissance de la subjectivité et du cosmos à travers un exercice aigu de tous les sens: il s'ensuit que, comme dans le vécu, la découverte des analogies entre des réalités séparées se fait par une approche plurisensorielle, ainsi leur restitution dans l'ordre du conçu, c'est-à-dire dans l'acte poétique, sera structurée par l'entrelacement de sphères perceptives différentes. En écoutant la polyphonie sensorielle qui résonne dans les vers des *Fleurs du Mal*, nous comprenons que les parfums, par exemple, – et plus généralement toute la dimension olfactive, cruciale dans l'esthétique baudelairienne⁴⁶, peuvent apparaître comme 'frais', 'verts' ou 'doux', car "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"⁴⁷. En entrant dans le "temple" des *Correspondances*, nous restons frappée par l'approche synesthésique

³⁶ É. Benveniste, *Baudelaire*, p. 570.

³⁷ *Ibid.*, pp. 572-576.

³⁸ *Ibid.*, pp. 264, 396, 576.

³⁹ *Je t'adore à l'égal*, *FdM*, *O.C. I*, p. 40, v. 1.

⁴⁰ *La Beauté*, *FdM*, *O.C. I*, p. 21, vv. 3-4.

⁴¹ *Hymne à la Beauté*, *FdM*, *O.C. I*, p. 24, v. 6.

⁴² *Causerie*, *FdM*, *O.C. I*, p. 56, v. 13.

⁴³ *Chanson d'après-midi*, *FdM*, *O.C. I*, p. 59, v. 15.

⁴⁴ *Une Martyre*, *FdM*, *O.C. I*, p. 111, v. 19.

⁴⁵ *Les Foulés*, *Le Spleen de Paris*, *O.C. I*, p. 291. Dorénavant *SP*.

⁴⁶ Cf. É. Benveniste, *Baudelaire*, p. 280. J. Prévost, *Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Mercure de France, Paris 1953, pp. 217-223.

⁴⁷ *Correspondances*, *FdM*, *O.C. I*, p. 11, v. 8.

qui domine le poème et se répand grâce à la réitération de la figure comparative: après avoir décrit les parfums (odorat) comme 'frais' (toucher) et en exploitant la polysémie plurisensorielle de l'adjectif, le poète les définit comme 'verts' (vue) et 'doux' (toucher) et les compare aux 'chairs d'enfants' (vue-toucher), aux 'hautbois' (ouïe) et aux 'prairies' (vue-odorat). Tous ces différents comparants sont introduits par la conjonction 'comme', représentative de la structure conventionnelle de la figure: pourtant, le morphème n'a pas ici pour fonction d'introduire un rapport superficiel de juxtaposition comparative, reliant deux termes conçus comme pouvant être rapprochés. Si, dans les deux vers centraux du second quatrain, la conjonction introduit une comparaison incongrue, fondée sur un oxymoron ("Dans une ténébreuse et profonde unité / *Vaste comme la nuit et comme la clarté*", v. 7) – contredisant en apparence le rapport analogique qui caractérise la figure – dans les tercets, le morphème se multiplie, nous offrant en conclusion la 'clé' des correspondances. Une phrase unique, qui se prolonge dans les deux tercets, nous conduit du comparé 'parfums' à une série de comparants, reliés par le réseau syntaxique et métrique (grâce au tissu de rimes et d'assonances), jusqu'au dévoilement du *tertium comparationis*: les différents éléments peuvent être comparés, car tous possèdent "l'expansion des choses infinies" (v. 12), c'est-à-dire qu'ils se ressemblent grâce à ces rapports secrets qui laissent présager l'existence d'une harmonie absolue, la "ténébreuse et profonde unité" (v. 7).

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la conjonction 'comme', à l'intérieur d'une structure comparative, fait songer à la juxtaposition de deux éléments similaires, justifiée par un rapport de ressemblance extérieure, qualitative ou quantitative, évidente: pour cette raison, dans l'expérience littéraire du XIX^e siècle, les poètes symbolistes semblent ne l'utiliser qu'à regret. Comme l'a mis en évidence Maurice Barrès⁴⁸, Stéphane Mallarmé déclare avoir rayé le mot 'comme'⁴⁹ du dictionnaire et il en témoigne, dans la pratique de l'écriture, en se dirigeant vers l'abolition presque totale d'un usage explicatif des comparaisons: le prédicat n'est jamais présent ni aisément déductible; la structure du trope est tout autre que la forme canonique de la figure; finalement, la relation entre les deux termes de la comparaison devient de plus en plus arbitraire. Quant au poète des *Fleurs*, au-delà de son mépris pour la structure canonique du trope, nous voyons comment il essaie de créer des structures comparatives fondées sur une anomalie sémantique dans le rapport entre le comparé et le comparant, que la figure soit construite autour d'un verbe ou d'un adjectif. Il arrive très souvent que le premier terme soit comparé à un deuxième, brisant les confins spatio-temporels qui encadrent l'élément A dans l'imaginaire commun: rejoint par le fleuve des sensations olfactives, auditives, visuelles et sonores, le comparé laisse s'ouvrir ses barrières physiques et sémantiques pour accueillir la vastitude du comparant,

⁴⁸ M. Barrès, *La sensation en littérature. La folie de Charles Baudelaire (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rollinat, des Esseintes)*, in Mallarmé, B. Marchal ed., PUPS, Paris 2008, p. 92.

⁴⁹ Suivant les informations contenues dans l'*Index du vocabulaire du Symbolisme* rédigé par Guiraud, le terme 'comme' figure à la première place (57) des occurrences lexicales dans les vers mallarméens: dans la plupart des cas, il s'agit d'un usage en tant qu'adverbe et non pas comme corrélatif de termes comparés. Cf. P. Guiraud, *Index du vocabulaire du Symbolisme*, Klincksieck, Paris 1953, voll. 1-7. Cette constatation ne nous surprend pas, étant donné que Mallarmé se veut le poète de la synthèse, des 'métaphores à un seul terme', selon son usage, défini par Henry, des figures d'analogie. Cf. A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris 1971, pp. 98-100.

de telle sorte qu'ils se prolongent, tous les deux, vers l'Absolu. Par exemple, la couleur noire des cheveux de la bien-aimée contient les nuances mystérieuses de la mer, dont les vagues se succèdent pour rejoindre des continents lointains ("l'Asie et l'Afrique"), jusqu'à la découverte d'un "monde lointain, absent, presque défunt"⁵⁰. La répétition des vagues marines, ainsi que l'oscillation des boucles de la femme, semble reproduire les notes d'une musique qui résonne pour faire présager l'existence d'un Infini, caché derrière la finitude: d'une chevelure odorante aux couleurs de la mer, du mystère de continents inexplorés jusqu'au point où la vie est rejointe au-delà de la mort, l'écrivain nous transporte à travers les barrières du temps et de l'espace et nous démontre, grâce à la parole poétique, ce que signifie être le 'peintre de l'invisible'⁵¹. Des phénomènes psychiques, tels que le souvenir ou l'ivresse, ainsi que des parties du corps aimé arrivent à conquérir une étendue spatio-temporelle dans la matière poétique grâce à l'établissement d'une comparaison avec des objets concrets. Nous pouvons par exemple citer ces vers du poème *Tu mettrais l'univers entier*: "Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques / Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques"⁵², dans lesquels les yeux féminins se fondent avec la réalité qu'ils observent, diffusant leur amour prostitué qui attire des acheteurs comme le fait la lumière captivante des vitrines et des étalages. À l'intérieur de l'art baudelairien qui se propose une "magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même"⁵³, la comparaison apparaît comme l'un des instruments permettant au poète de conférer une forme physique au psychique et au métaphysique et de les mettre en relation, afin d'en relever les analogies qui font le but de l'existence humaine et artistique.

Pour faire d'elle un instrument propre de sa poétique, Baudelaire a dû manipuler la structure conventionnelle de la comparaison et travailler les possibilités inscrites dans sa figurabilité. S'il est vrai que le langage et ses configurations sont un ensemble de combinaisons possibles, il s'ensuit que son exploitation se fait par le travail des matériaux dont on dispose, afin de créer de nouvelles associations syntaxiques et sémantiques, à l'intérieur des contraintes combinatoires. Dans le cas de la comparaison, l'effort poétique s'est concentré sur la modification de la relation canonique entre le comparé et le comparant, le premier étant conçu comme l'ectype et le second comme l'archétype⁵⁴, et sur la subversion du rapport dialectique entre l'absence et la présence des quatre termes constituant la figure: cela signifie que, à partir de la configuration de base du trope 'A est B comme C', Baudelaire a opéré des changements profonds dans le fonctionnement expressif et dans la structure linguistique de l'instrument rhétorique, en créant, sur la base de ses exigences

⁵⁰ *La Chevelure*, *FdM*, *O.C. I*, p. 26, vv. 9-10.

⁵¹ *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, Salon de 1859*, *O.C. II*, p. 744.

⁵² *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*, *FdM*, *O.C. I*, pp. 27-28, vv. 5-6.

⁵³ *L'Art philosophique*, *O.C. II*, p. 598.

⁵⁴ Pour un approfondissement des concepts d'ectype et d'archétype, nous renvoyons à l'ouvrage de J. Vuillemin, *Essai sur la signification de la mort*, P.U.F., Paris 1949, p. 233. La terminologie employée nous sert à mettre en valeur la relation sémantique structurant la comparaison à partir de sa définition traditionnelle. Selon Fontanier, le rapport entre A et C se fonde sur une moindre connaissance du premier (ectype) et un savoir plus approfondi du second (archétype): cela signifie que la connaissance de C conduit à contextualiser et à comprendre par analogie le terme A. Voir P. Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 377.

poétiques, trois formes de conflits sémantiques⁵⁵: l'ellipse, la redondance et surtout l'impertinence.

1. L'ellipse consiste dans la suppression de l'un des trois éléments structurant la figure, exception faite pour le comparatif, D, dont la disparition entraînerait celle de la figure au profit de la métaphore. L'élimination du comparé est rare et nous n'en avons pas répertorié d'exemples éclairants dans le recueil baudelairien. En revanche, nous avons trouvé plusieurs structures comparatives dans lesquelles le comparant a été omis (AB) et, maintes fois, des configurations privées de prédicat (AC). En ce qui concerne la première structure, nous pouvons citer le troisième et le quatrième vers de *La Mort des Amants*, dans lesquels, après l'introduction d'un élément descriptif à la forme neutre ("Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères"), suivi d'une structure comparative canonique en dépit de son impertinence (A≠B: "Des divans profonds comme des tombeaux"), le poète établit une analogie entre l'univers physique et le domaine métaphysique, qui ravit l'individu au point de le priver de paroles aptes à l'exprimer: "Et d'étranges fleurs sur des étagères / Éclores pour nous sous des cieus plus beaux"⁵⁶. Tout se passe comme s'il manquait un terme comparable ('Plus beaux que') à la beauté des cieus infinis qui apparaissent au-delà de la condition humaine.

En ce qui concerne la seconde structure, nous pouvons en mentionner maintes occurrences: par exemple, le vers du tercet conclusif de *L'Albatros*, "Le poète est semblable au prince des nuées"⁵⁷, dans lequel l'auxiliaire 'être' est accompagné par le morphème 'semblable à', en l'absence de *tertium comparationis*; quant au comparant, il est caché sous la forme d'une périphrase métaphorique ("le prince des nuées"), dont la polysémie sémantique conduit à le référer aux oiseaux, le thème du poème entier en apparence, et, en même temps, à découvrir la valeur symbolique des nuées, l'une des images de l'Absolu⁵⁸. Baudelaire suggère à son lecteur de rechercher l'élément justifiant la ressemblance, une fois comprise l'intention expressive: il l'invite à parcourir à l'envers le processus inductif développé dès le début du texte et par là à découvrir les correspondances qu'il lui a fait entrevoir. Similairement, nous pouvons citer les vers du *Crépuscule du matin*, "Comme un visage en pleurs que les brises essuient / L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient"⁵⁹, dans lequel, à côté de l'absence du prédicat [B] et de la présence d'une subordonnée relative ayant pour fonction d'éclairer le sens du comparant, nous relevons une impertinence sémantique structurant la relation entre les éléments [A] et [C]. La ressemblance entre le comparé, 'air', et le comparant, 'visage', n'est garantie que par la fusion lexicale créée par le poète, qui fait qu'aux 'pleurs' du premier vers, accompagnant le terme C, répond le 'frisson' du deuxième vers et qu'au comparé se relie les 'brises' contenues dans le premier, grâce à un rapport de synonymie sémantique. Similairement, dans les vers qui précèdent,

⁵⁵ Nous préférons employer le terme 'conflit', le préférant à celui plus employé d'"anomalie" – lequel semble se référer à une norme linguistique, qui d'ailleurs n'existe pas – pour désigner des modifications de degré dans le rapport entre l'homogène et le disparate, duquel nous avons traité au début de notre article. Voir note 4.

⁵⁶ *La Mort des Amants*, *FdM*, *O.C. I*, p. 126, vv. 1-4.

⁵⁷ *L'Albatros*, *FdM*, *O.C. I*, p. 1, v. 13.

⁵⁸ Cf. *La Soupe et les Nuages*, *SP*, *O.C. I*, p. 350.

⁵⁹ *Le Crépuscule du matin*, *FdM*, *O.C. I*, p. 103, v. 10.

“ [...] comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge / La lampe sur le jour fait une tache rouge” (vv. 5-6), la relation entre A et C n’est assurée qu’à travers une contamination lexicale entre les termes, obtenue par la diffusion du sème chromatique du rouge et de la lumière; de même, dans les vers qui suivent, “Comme un sanglot coupé par un sang écumeux / Le chant du coq au loin déchirait l’air brumeux” (vv. 19-20), la ressemblance est soutenue, au niveau syntagmatique, par l’isotopie de la rupture du son (du sanglot et du coq), réitérée par les prédicats ‘couper’ et ‘déchirer’ et par les adjectifs ‘écumeux’ et ‘brumeux’, et, au niveau paradigmatique, par le rappel chromatique du rouge, lequel relie, dans l’expression lexicalisée ‘(être) rouge comme une crête de coq’, l’attribut de l’animal par excellence à la couleur du caillot. Nous avons aussi répertorié des cas où le prédicat verbal structurant la comparaison a été omis: à sa place, nous trouvons une réadaptation syntaxique fondée sur l’apposition (“Ta mémoire, pareille aux fables incertaines”⁶⁰; “Semblable aux visions pâles qu’enfante l’ombre / Et qui nous enchaînent les yeux / La tête [...]”⁶¹) ou des constructions présentant les verbes ‘paraître’, ‘rappeler’ et ‘[res]sembler’ sans le morphème corrélatif et toujours suivis d’une relative explicative (“Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés / Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés”, “Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu’allument les soleils des brumeuses saisons”⁶²). Dans ces vers du *Ciel brouillé*, la nature implicite de la structure comparative est comblée par la présence d’une série métaphorique qui, à partir du titre du poème, fusionne l’aimée avec le paysage nébuleux (“On dirait ton regard d’une vapeur couvert; / Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?) / [...] Réfléchit l’indolence et la pâleur du ciel”, vv. 1-4.) jusqu’à les placer l’une à côté de l’autre dans l’apposition redondante: “Comme tu resplendis, paysage mouillé”, (v. 11), explicitant le contenu de la formule comparative: il s’agit moins d’un rapport de ressemblance extérieure que d’une analogie profonde entre le mystère féminin et le ciel qui se cache derrière les nuages.

Cette tendance, que l’on trouve maintes fois chez Baudelaire, deviendra de plus en plus fréquente, par la suite, dans l’esthétique symboliste et surréaliste⁶³: dans les configurations mallarméennes, le *tertium comparationis* sera omis dans la majorité des cas, amenant le lecteur à participer à l’esthétique de la suggestion⁶⁴ qui fonde l’art du poète; pour mieux le comprendre, il suffit de mettre en parallèle *L’Albatros* de Baudelaire avec *Le Cygne* de Mallarmé et de voir comment la relation analogique établie entre une série d’éléments appartenant à des ordres différents demeure implicite et seulement suggérée du début à la conclusion du poème.

2. Qu’elle soit ‘interne’ ou ‘externe’, la redondance se constate quand les éléments constituant la figure ne se conforment pas à leur fonction préconçue d’archétype et d’ec-

⁶⁰ *Je te donne ces vers*, *FdM*, *O.C. I*, p. 40, v. 5.

⁶¹ *Une Martyre*, *FdM*, *O.C. I*, p. 112, vv. 13-15.

⁶² *Ciel brouillé*, *FdM*, *O.C. I*, vv. 5-6, 9-10.

⁶³ Cf. A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1972, p. 51. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à Sergio Cigada, *Études sur le Symbolisme*, p. 42; C. Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, Pulim, Limoges 2006, p. 155.

⁶⁴ Cf. S. Mallarmé, *Réponse à une enquête de Jules Huret*, in *Œuvres complètes*, B. Marchal ed., Gallimard, Paris 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), t. II, p. 700.

type: si dans le cas de l'impertinence, il s'agit d'omettre des informations nécessaires à la compréhension de l'analogie, ici il est question de répéter des informations déjà possédées, privant l'archétype C de son rôle de catalyseur sémantique. Dans le cas de la redondance interne, la comparaison répète une information déjà comprise dans le message lui-même, créant trois configurations possibles de structures comparatives: la première où $A = B$, la deuxième où $B = C$ et la troisième où $A = C$. Dans la figure que contient la cinquième strophe d'*Une Martyre*, "Un regard vague et blanc comme le crépuscule"⁶⁵, le prédicat, composé de deux adjectifs, apparaît comme redondant par rapport au comparant ($B=C$), empêchant la découverte du processus analogique, car il n'ajoute à C aucune information nouvelle permettant de découvrir une ressemblance avec A. Chez Baudelaire, nous trouvons souvent des figures de rhétorique fondées sur la redondance quand il s'agit d'offrir une image de la Beauté ou de l'Absolu: lorsque les mots semblent manquer, on essaie de décrire le comparé en exploitant des comparants ou des prédicats qui ne font qu'en répéter le caractère intrinsèque: c'est-à-dire sa nature inexprimable. Par exemple, lorsque la Beauté récite: "Je suis belle [...] Comme un rêve de pierre"⁶⁶, elle ne fait qu'offrir, comme comparant de soi-même, un produit du plaisir esthétique, voire une sculpture artistique, et réitérer un prédicat, 'belle', constituant son essence même ($A=B$). En revanche, quand la figure comparative insiste sur une information déjà connue et retenue comme vraie par le destinataire, de sorte que le comparant, qui d'habitude joue le rôle d'archétype, est amené à exercer la fonction d'ectype, nous aurons une redondance externe: il s'ensuit que C, au lieu d'être l'élément permettant de contextualiser A, parce qu'il est mieux connu du destinataire, peut apparaître comme inconnu ($C=0$), moins connu ($C < A$) ou connu autant que le comparé ($C=A$). Observons, par exemple, la comparaison contenue dans le poème *Une Martyre*: "La tête [...] comme une renoncule / Repose" (vv. 13-16): le terme 'renoncule' apparaît redondant dans l'expression de l'analogie, C étant $< A$. Le comparant est représenté par une fleur générique, quelquefois vénéneuse, à cinq pétales blancs ou jaunes, caractères qui ne nous fournissent pas d'informations de nature à comprendre le rapprochement avec A⁶⁷; toujours dans le même poème, suivent deux comparaisons dans lesquelles les comparés, voire les ectypes, sont deux éléments grossiers de la vie quotidienne – le 'bas' et la 'jarretière' (vv. 25-27) – tandis que leurs comparants appartiennent au mystère de la vie psychique: le 'souvenir' pour le premier et pour le second, l'"œil secret qui flambe", voire le troisième œil, la partie la plus profonde de l'âme humaine: il s'ensuit que $C < A$. Nous voyons bien comment les éléments C renversent dans ce cas la dynamique du processus de la compréhension analogique qui du comparant-archétype devrait conduire vers le comparé-ectype.

3. Comme la redondance, l'impertinence aussi touche à la relation structurelle de la figure, c'est-à-dire au contenu sémantique reliant l'archétype C à l'ectype A, gouverné et justifié par l'élément B. Si l'on insiste sur les analogies en cachant les différences, nous

⁶⁵ *Une Martyre*, *FdM*, *O.C. I*, p. 112, v. 19.

⁶⁶ *La Beauté*, *FdM*, *O.C. I*, p. 21, v. 1.

⁶⁷ Pour l'analyse de cette comparaison, compréhensible seulement si l'on analyse le tissu syntaxique et figuratif qui compose le poème entier, nous renvoyons à S. Agosti, *Struttura della comparazione nelle Fleurs du Mal*, in *Cinque analisi*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 34-40.

aurons la redondance; à l'inverse, si l'on établit des analogies où l'on ne voit que des différences, nous obtiendrons l'impertinence. Celle-ci peut concerner le comparant ($B \neq C$), le comparé ($B \neq A$), ou bien les deux ($B \neq A$ et $A \neq C$).

a) Le premier cas est celui où l'on voit le mieux la rupture du rapport sémantique reliant A et C, car l'élément qui devrait garantir et expliciter l'analogie apparaît comme incongru par rapport à l'élément jouant le rôle d'archétype: dans une expression du type "Ta mémoire [...] Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon"⁶⁸ le prédicat 'fatiguer' apparaît pertinent par rapport à A (la mémoire qui, décrite auparavant comme "pareille aux fables incertaines" (v. 5), se donne comme énigmatique, mystérieuse, obscure pour ceux qui devront comprendre les vers qui lui assurent une survivance éternelle), mais non pas par rapport à C qui, en revanche, devrait servir à introduire l'analogie avec le comparé. Comme Ruwet l'a mis en lumière, dans son analyse de *Je te donne ces vers*, le comparant 'tympanon' se relie au champ sémantique de la percussivité qui n'a rien à voir avec le caractère énigmatique du comparé⁶⁹. Cependant, cette comparaison incongrue trouve sa justification lorsqu'on observe les indices co-textuels dont Baudelaire enrichit son poème. Deux vers après, le poète, en affirmant que la mémoire de l'aimée "Reste comme pendue à [ses] rimes hautaines" (v. 8), explique la relation entre le souvenir et l'isotopie de la percussivité sonore du tympanon: accueillie et protégée par les vers poétiques, la mémoire de celle qui fut devient un souvenir rythmique et, résonnant en poésie, elle sera toujours présente dans les temps à venir, obsédante comme le son d'un tympanon. Dans le poème *Voyage à Cythère*, l'expression "Le navire roulait sous un ciel sans nuages / Comme un ange enivré d'un soleil radieux"⁷⁰ présente une rupture dans le passage sémantique du comparant au prédicat: si le verbe 'rouler' s'accorde bien au comparé, 'navire', il apparaît impertinent par rapport à C, 'ange'. Si au lieu du prédicat 'rouler', nous avions eu, par exemple, les verbes 'voler' ou 'voltiger', plus pertinents pour le comparant, la figure aurait pu tomber dans le stéréotype, contredisant le principe de l'art baudelairien: au contraire, un prédicat inattendu concernant l'élément moteur de la comparaison nous conduit à rechercher dans les sèmes du mouvement oscillatoire, dans la candeur émanée par les deux éléments, l'une à travers les voiles, l'autre à travers ses ailes, morphologiquement similaires, dans l'ivresse qui envahit celui qui les contemple, la quête du métaphysique qui se révèle au poète lorsque celui-ci observe le réel: nous voyons comment le vide sémantique créé par la manipulation des relations analogiques reflète le doute qui surgit chez l'individu humain lorsqu'il cherche à dépasser la réalité, désireux de trouver une harmonie là où la désagrégation semble régner.

L'effort poétique pour supporter la fracture dans le processus de diffusion du sens, créée par l'introduction d'un élément nouveau et inattendu, ne concerne pas seulement les figures de rhétorique, mais touche, en profondeur, au tissu linguistique des poèmes baudelairiens: il concerne par exemple des manipulations dans la structure syntaxique. Comme on le voit dans les vers du *Serpent qui danse*, si le rapprochement entre un navire

⁶⁸ *Je te donne ces vers*, FdM, O.C. I, p. 40, vv. 5-6.

⁶⁹ N. Ruwet, *Je te donne ces vers. Esquisse d'analyse linguistique*, "Poétique", 7, 1971, p. 388.

⁷⁰ *Un Voyage à Cythère*, FdM, O.C. I, p. 117, vv. 3-4.

et l'âme apparaît impertinent, il l'est encore plus lorsqu'on voit que le prédicat 's'éveiller' est attribué à la première et le prédicat 'appareiller' à la seconde:

Comme un navire qui s'éveille / Au vent du matin / Mon âme rêveuse appareille / Pour un ciel lointain⁷¹.

Les termes A et C se confondent grâce à leur mouvement oscillatoire sur l'élément liquide⁷² et mêlés l'un à l'autre, ils prennent le large vers l'espace lointain de l'Inconnu. Dans cet exemple, nous voyons bien comment le conflit sémantique introduit par la comparaison est résolu par l'intervention de la syntaxe qui, enflant la fusion des éléments grâce à la structure de l'hypallage, crée un amalgame syntagmatique du réel, ce qui est l'ambition du travail linguistique baudelairien. Nous en déduisons que, quand la ressemblance entre des éléments qui diffèrent sort de l'ordre du pré-conçu, le poète travaille la structure grammaticale et syntaxique du co-texte qui la contient afin de faire d'elle un support à l'éclosion de la vision poétique: nous le voyons, par exemple, dans la deuxième strophe de *Lesbos* où les baisers et les cascades, respectivement le comparé et le comparant, révèlent leur analogie en s'entrelaçant du point de vue syntaxique et échangeant leurs attributs, des secondes aux premiers. Les deux éléments fusionnent dans l'amalgame poétique qui fait couler, à travers les strophes, l'isotopie de l'élément liquide – pénétrant comme les baisers de Lesbos et comme l'eau des cascades – jusqu'à ce qu'ils deviennent une seule nature: la série adjectivale qui accompagne le comparant se présente non pas à la forme du féminin, comme nous l'aurions attendu, mais à la forme du masculin pluriel, en accord avec l'élément A, les baisers; à partir d'une structure hypothétique du type "Lesbos, où les baisers sont orageux et secrets, fourmillants et profonds comme les cascades qui se jettent sans peur dans les gouffres sans fonds, et courent, sanglotant et gloussant par saccades", Baudelaire nous offre la merveilleuse fusion linguistique qui suit:

Lesbos, où les baisers sont comme les cascades
Qui se jettent sans peur dans les gouffres sans fonds,
Et courent, *sanglotant* et *gloussant* par saccades,
Orageux et *secrets*, *fourmillants* et *profonds*⁷³.

b) Le deuxième cas d'impertinence, le plus répandu dans le style baudelairien, se caractérise par le fait que le prédicat apparaît comme inadmissible par rapport au comparé:

⁷¹ *Le Serpent qui danse*, *FdM*, *O.C. I*, p. 30, vv. 9-12.

⁷² Le noyau thématique est réitéré jusqu'à la conclusion du poème à travers la figure de la comparaison: "Comme un fin vaisseau / Qui roule bord sur bord et plonge / Ses vergues dans l'eau", "Comme un flot grossi par la fonte / Des glaciers grondants", (vv. 25-28, 29-30). L'isotopie du mouvement de l'âme dans l'eau comme métaphore du voyage dans l'Absolu est fréquente chez Baudelaire. Cf. "Mon esprit, tu te meus avec agilité / Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde / Tu sillones gaiement l'immensité profonde / Avec une indicible et mâle volupté", *Élévation*, *FdM*, *O.C. I*, p. 10, vv. 5-8.

⁷³ *Lesbos*, *FdM*, *O.C. I*, p. 150, vv. 6-10. Nous soulignons.

dans l'*Hymne à la Beauté*, le vers "Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien"⁷⁴ nous montre un prédicat qui ne concorde sémantiquement qu'avec le comparant, établissant une fracture dans le processus analogique avec le comparé: c'est seulement grâce à la 'pression métonymique' – voire à la contiguïté dans l'espace du vers – exercée par le comparant, que le prédicat s'étend aussi sur le contenu sémantique du terme A en créant une agrégation syntagmatique de l'hétérogène. Pour cette raison, la pression métonymique du comparant est soutenue par la présence d'une série d'indices discursifs, insérés afin de garantir la compréhension d'une ressemblance retenue comme inattendue ou parfois inadmissible: c'est le cas, par exemple, des vers conclusifs des *Femmes damnées, Delphine et Hippolyte*, "Et le vent furibond de la concupiscence / Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau"⁷⁵. La relation sémantique entre le comparant, 'drapeau', et le prédicat, 'claquer', est renforcée par la métaphore, 'vent furibond', qui accompagne le comparé, 'concupiscence', permettant de découvrir le sens de la ressemblance: la concupiscence secoue la chair des femmes comme un vent furibond agite un drapeau. En revanche, dans le *Guignon*, ce sont la présence syntaxique du complément d'objet direct accompagnant le prédicat et l'épaisseur du tissu phonétique qui soutiennent l'établissement de l'analogie et qui concourent à combler l'impertinence sémantique de la comparaison: dans les vers "Mon cœur, comme un tambour voilé, / Va battant des marches funèbres"⁷⁶, le prédicat et son complément se répandent sur le comparé grâce à la pression métonymique exercée par le comparant – placé à côté du comparé – de sorte que le cœur 'bat', suivant l'expression stéréotypée, mais en reproduisant des sons qui se répercutent sur le tambour en résonnant, l'un se mêlant à l'autre, en écho au 'TEMPS' du premier quatrain et dans la suite des vers ('dorT ENseveli', 'DANS', répété deux fois). De même, dans l'*Héautontimorouménos*, "Tes chers sanglots retentiront / Comme un TAMbour qui BAT la charge"⁷⁷.

Dans la majorité des exemples que nous avons répertoriés, il arrive que le prédicat apparaisse comme incongru aussi par rapport au comparant, si l'on exclut la pression métonymique exercée par une série d'éléments qui soutiennent et expliquent la relation analogique. Dans les vers "Ton souvenir en moi luit comme un ostensor", "Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir"⁷⁸ de *Harmonie du soir*, "Tes deux beaux seins, radieux, Comme des yeux"⁷⁹ de *À une mendiante rousse*, "Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques / Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques"⁸⁰ de *Tu mettrais entier l'univers dans ta ruelle*, les prédicats 'luire', 's'évaporer', 'radieux' et 'illuminés' suspendent la relation sémantique qui devrait les entrelacer aux comparés, respectivement 'souvenir', 'fleur', 'seins', 'yeux'. Les éléments B auraient pu paraître eux aussi inappropriés par rapport aux comparants, 'ostensor', 'encensoir', 'yeux', 'boutiques' et 'ifs', si le poète n'avait caché dans l'amalgame de ses vers la clé pour la compréhension des analogies. Dans une poétique qui

⁷⁴ *Hymne à la Beauté*, FdM, O.C. I, p. 24, v. 10.

⁷⁵ *Femmes damnées, Delphine et Hippolyte*, FdM, O.C. I, p. 155, vv. 99-100.

⁷⁶ *Le Guignon*, FdM, O.C. I, p. 17, vv. 7-8.

⁷⁷ *L'Héautontimorouménos*, FdM, O.C. I, p. 17, vv. 9-14.

⁷⁸ *Harmonie du soir*, FdM, O.C. I, p. 47, vv. 5-16.

⁷⁹ *À une mendiante rousse*, FdM, O.C. I, p. 84, vv. 23-24.

⁸⁰ *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*, FdM, O.C. I, pp. 27-28, vv. 5-6.

ambitionne la représentation de “l’Infini dans le fini”⁸¹, nous ne serons pas surprise qu’un contenant physique (un élément connu) se fasse le contenant d’un phénomène psychique ou d’une valeur métaphysique (l’inconnu): si la mise en relation de ces éléments appartenant à des ordres différents apparaît, au premier abord, injustifiée et contredisant la structure conventionnelle du trope comparatif, elle l’est moins quand nous commençons à sonder la profondeur de l’activité synthétique de la réalité que suggère le poème. En prenant en considération les premiers des vers cités de *Harmonie du soir*, nous observons que le prédicat ‘luire’ crée une fracture partielle dans le processus analogique, car il se réfère à un objet qui n’est pas doué de la faculté de refléter la lumière, c’est-à-dire le souvenir. Le comparant, l’ostensoir, en tant qu’objet d’orfèverie, peut luire en vertu du matériel précieux qui le constitue mais aussi, métaphoriquement, grâce à la sainteté de l’objet qu’il contient: l’hostie, symbole de la descente de la lumière de l’Esprit-Saint sur les fidèles. Reflétant sa propre lumière, à la fois physique et métaphysique, sur le comparé, le comparant l’irradie métonymiquement: il réalise le miracle de la restitution du ‘passé lumineux’ (v. 14) que le poète suggère dans le dernier quatrain du poème. Il nous révèle la sacralité du souvenir qu’il essaie d’expliquer en le comparant avec l’Eucharistie, le moment liturgique où l’absence est comblée par l’épiphanie de la présence. Similairement, le poète nous introduit à la compréhension de la deuxième comparaison contenue dans le poème, en annonçant la nature mystique du soir, c’est-à-dire le moment solennel où “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” (v. 3): la fin de la journée contient cet instant d’ivresse que l’on éprouve quand la nature “laisse parfois sortir de confuses paroles” et invite à la découverte d’une harmonie cachée derrière l’hétérogénéité. Le parfum, provenant d’un encensoir et se diffusant dans la structure circulaire du pantoum, se répand dans l’air du soir jusqu’à se fondre avec le parfum d’une fleur: celle-ci et les sensations qu’elle exhale deviennent sacrées, comme l’est l’objet liturgique de l’encensoir qui lui est similaire dans la mesure où il annonce le début d’une cérémonie mystique. Nous comprenons ainsi que, dans ce moment privilégié de l’esthétique baudelairienne, le soir, quand les hiéroglyphes se font parole, la fleur s’évanouit sous les yeux de l’artiste et du lecteur et s’enlève vers le haut pour rejoindre, avec “les vapeurs, les merveilleuses constructions de l’impalpable”⁸², la dimension métaphysique que la sacralité du comparant avait suggérée: il s’agit du miracle de la découverte de l’Infini que le poète, à travers ses mots, cherche à nous offrir en image.

c) Enfin, le troisième cas, le plus paradoxal, semble démentir la raison même de la figure en question: tout se passe comme s’il s’agissait de comparer des incomparables, étant donné que B est différent de A et de C. Dans les vers de *Horreur sympathique*, “Cieux déchirés comme des grèves”⁸³, l’élément B apparaît impertinent par rapport à A comme à C: on pourrait à la limite expliquer la relation entre le comparé et le prédicat en voyant en filigrane une référence culturelle aux peintures de Delacroix et à l’atmosphère morale⁸⁴ de

⁸¹ *Salon de 1859, O.C. II*, p. 636.

⁸² *La Soupe et les Nuages, SP, O.C. I*, p. 350.

⁸³ *Horreur sympathique, FdM, O.C. I*, p. 78, v. 9.

⁸⁴ Voir J. Prévost, *Baudelaire*, p. 144.

son “ciel chagrin”⁸⁵, comme Baudelaire l’a défini dans *Les Phares*; cependant, une suspension dans le passage du contenu sémantique demeurerait irrésolue. Comment pouvons-nous justifier une telle comparaison? En admettant que la rhétorique baudelairienne est porteuse de la vision ontologique qui fait l’objet même de sa poétique: la double postulation qui gouverne l’individu dans sa recherche d’un au-delà de sa condition. Comparer l’infini des cieux avec la finitude des grèves, tous deux déchirés, lacérés, écorchés; associer la dimension verticale du métaphysique avec l’étendue plate du physique, tout cela signifie donner à voir l’universalité d’une condition: “[...] En haut, en bas, partout, [dans] la profondeur, [dans] la grève, / [dans] Le silence, [dans] l’espace affreux et captivant”, là où “tout est abîme, – action, désir, rêve”⁸⁶, l’homme baudelairien ressent la présence obsédante de l’Inconnu qui le blesse et le déchire. Il s’ensuit qu’une comparaison établie entre des termes incomparables désacralise le ciel métaphysique, brise le sémantisme des relations analogiques en les faisant tomber dans les profondeurs de la terre, là où le poète “Insatiatement avide / De l’obscur et de l’incertain”⁸⁷ recherche une vérité. Le comparant n’est plus subordonné au comparé mais il s’en détache, dans l’ordre du conçu, pour le rejoindre dans la recréation poétique, dans l’ordre du nouveau.

4. De la structure de la figure à la structure du langage

Après ce bref *excursus* à travers les différentes structures comparatives qui apparaissent dans les *Fleurs du Mal*, il nous semble possible d’en dessiner une typologie bien définie et de juger celle-ci, d’un point de vue herméneutique, sur la base des présupposés de l’art du poète. Avant tout, nous pouvons affirmer que la comparaison baudelairienne rompt avec les canons traditionnels, si l’on retient les définitions offertes par Fontanier, en renversant la relation sémantique présupposée entre le comparé et le comparant: l’abolition d’un rapport hiérarchique entre les deux termes suppose que l’élément A ne soit plus soumis à C d’un point de vue sémantique et que C ne soit plus subordonné au terme A d’un point de vue syntaxique. Mis au même niveau, ils concourent ensemble à la production de sens: le comparé et le comparant se dégagent de tous les liens préconçus et se rapprochent, allant l’un vers l’autre, grâce à un ‘comme’ qui semble introduire des divergences lorsqu’on attend des ressemblances, créant un ‘suspens analogique’⁸⁸: c’est dans cette aporie fondamentale que se tiennent la nouvelle approche et le travail ‘scientifique’ sur le langage apportés par Charles Baudelaire. En particulier, l’abolition des fonctions d’ectype et d’archétype conférée l’une au comparé et l’autre au comparant conduit à la création de conflits sémantiques dont nous avons essayé de donner un aperçu, en les cataloguant en

⁸⁵ *Les Phares*, *FdM*, *O.C. I*, p. 14, v. 31.

⁸⁶ *Le Gouffre*, *FdM*, *O.C. I*, p. 142, vv. 2, 5-6.

⁸⁷ *Horreur sympathique*, *FdM*, *O.C. I*, p. 77, vv. 5-6.

⁸⁸ Nous avons emprunté l’expression à une affirmation d’André Breton à propos de la figure. Cfr. A. Breton, *Signe ascendant*, in *La clé des champs*, Le Livre de poche, Paris 1953, p. 138. Henri Meschonnic a approfondi la question en parlant de son ‘pouvoir de retardement’. Cfr. H. Meschonnic, *Pour la Poétique I*, p. 122.

trois types: que ce soit par la pression métonymique du comparant, par l'impertinence ou l'ellipse du prédicat, ou encore par la contamination réciproque, syntaxique, grammaticale et sémantique des différents éléments structuraux, la production du sens passe par une concurrence de chaque partie du syntagme à la production d'un rapport nouveau entre le domaine de l'homogène et celui du disparate. Il s'agit d'une "structure syntagmatique qui procède, presque obsessivement, par agrégation d'éléments psychologiques et d'éléments du paysage, d'abstrait et de concret" et qui résulte de la théorie poétique de la ré-agrégation du monde: il s'agit là de "l'essence de la macrostructure linguistique du Symbolisme"⁸⁹.

En effet, comme Sergio Cigada l'a mis en relief, la rupture de la sémantité 'articulée' et progressive relève du changement du statut du langage à l'époque et de sa tendance vers la synthèse absolue: comparer n'apparaît plus comme l'une des formes de la nomination, mais comme l'une des stratégies propres à la poésie de la modernité, brisant le monolithisme ontologique du nom. Le sens se produit moins grâce à un passage chronologique et linéaire de la chose au mot et du mot à la chose que dans la mise en abîme du hiatus qui sépare le langage de la réalité: en ce sens, la comparaison nous semble offrir en image l'aporie qui fait l'objet de la recherche poétique et linguistique à l'aube de la modernité. Il s'ensuit que l'acte de comparer à travers les matériaux linguistiques dont on dispose traduit la recherche d'une correspondance, d'une vérité qui vise l'Absolu, derrière l'hétérogénéité fondant la structure du réel: le lexique religieux qui revient fréquemment dans les figures comparatives des *Fleurs du Mal*, référé à la fois à une fleur, au ciel, au sujet féminin, témoigne pour nous de la dimension mystique de la quête baudelairienne, qui fait le but de son art.

Observer les éléments désagrégés, les interroger, les faire se refléter les uns dans les autres – "les allumer de reflets réciproques", comme le dira Mallarmé dans *Crise des vers* – et, dans ce jeu de miroirs, dégager une vérité perdue, cela nous semble être le propre de la comparaison baudelairienne, l'une des stratégies de son langage de la synthèse et de la suggestion.

⁸⁹ Sergio Cigada, *Études sur le Symbolisme*, pp. 33-34.