



HAL
open science

“ Magies de l’analogie: les métaphores du Spleen de Paris ”

Sylvain Dournel

► To cite this version:

Sylvain Dournel. “ Magies de l’analogie: les métaphores du Spleen de Paris ”. Jérôme Hennebert; Vincent Vivès. La langue de Baudelaire, Presses universitaires de Valenciennes, 2023, 9782364240919. <hal-04438442>

HAL Id: hal-04438442

<https://hal.science/hal-04438442v1>

Submitted on 5 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Magies de l'analogie: les métaphores du *Spleen de Paris*

La métaphore est magicienne. D'un bond, qu'autorise sa syntaxe tropologique, elle « tourne » - pour parler avec Du Marsais¹ - le sens du mot hors de sa littéralité. En un seul, elle est à la fois transport - et donc rupture - sur un plan paradigmatique, et association - et donc lien - si l'on privilégie l'axe syntagmatique. Sa force impressive, émotive, esthétique, en fait souvent - qu'on le veuille ou non - un marqueur de littérarité; la plus-value cognitive dont elle est vecteur éclaire aussi bien la thèse de l'essayiste que le protagoniste du romancier, tandis que la rhétorique - antique comme moderne - salue son efficacité argumentative². Enfin, sa capacité à réorganiser l'espace linguistique et à reconfigurer le réel font qu'elle est souvent tenue, à tort ou à raison, pour étalon de cet absolu du discours littéraire qu'est la poésie. Les pouvoirs de cette Circé rhétorique ne sont bien sûr pas inconnus du poète des correspondances, lui qui a choisi le coup de force sémantique d'une métaphore pour titrer son célèbre recueil en vers, lui qui peu après écrit dans le salon de 1859:

Elle [L'imagination créatrice] a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et déposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf³.

À l'aune de cette triade création - origine - monde nouveau, il importe d'interroger les modalités d'emploi - par un poète pour le moins subversif - d'une figure aussi ancienne que le genre qui la porte, son incidence au poème alors même que la prose bouleverse profondément la donne générique et le mode d'appréhension du réel vers lequel, ostensiblement, elle fait signe.

D'un point de vue formel les métaphores, telles qu'elles se donnent à lire dans *Le Spleen de Paris*, ne font pas exception à une règle bien connue du lecteur baudelairien, c'est que de règle il n'y a pas; ni constantes ni invariants par conséquent, seulement des schèmes dominants. Le métaphoriseur, foyer de la figure, peut être nominal mais hérite rarement de la tête syntaxique de la phrase; dans la majorité des cas, il est embrayé par un verbe qui fait reposer la métaphore sur sa complémentation. C'est bien l'objet du regard qui importe et se voit mis en saillance dans les énigmes que proposent la métaphore baudelairienne: « des narines mobiles aspirent *l'inconnu*, et l'impossible » lit-on dans « Le désir de peindre »⁴. Les procès étant rarement absolus dans le recueil, le verbe, en tant que métaphoriseur, conserve la préséance; c'est lui qui va régir des expansions souvent volumineuses, générer le développement et appeler le filage des métaphores, lui qui va dynamiser l'éloge de « celui-là qui épouse facilement la foule »⁵, lui qui va sonoriser les atours de « La belle Dorothée » dont les « lourdes pendeloques gazouillent secrètement »⁶, lui qui plus généralement va pouvoir imprimer aux micro-récits constitutifs du recueil leur remarquable vitesse narrative.

Là où le vers suggère, le régime narratif de la prose - nécessairement expansé - détaille, développe, et assure un guidage bien plus ferme du lecteur. Pour autant la métaphore substitutive, *in absentia*,

¹ Dans *Des tropes ou des différents sens* – [1730], éd. par Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, « Critiques », 1988 –, Du Marsais insiste déjà sur cette propriété de la métaphore, figure du détournement par excellence.

² Voir à ce sujet le très complet collectif de Marc Bonhomme, Anne-Marie Paillet et Philippe Wahl, dir., *Métaphore et argumentation*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2018.

³ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, II, *Salon de 1859*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 621.

⁴ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2003, p. 176. Les notes de bas de page, où le recueil sera désormais abrégé en *SDP*, feront référence à cette édition.

⁵ *Ibid.*, « Les foules », p. 91. Nous le verrons plus loin les métaphores s'inscrivent souvent dans une série d'échos, ou de reprises - avec ou même sans variation -, au sein de l'œuvre du poète. Ainsi de ce « mariage » avec la foule anonyme dans le portrait que brosse le poète de son ami Constantin Guys: « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. » (*Oeuvres complètes*, *op.cit.*, *Le peintre de la vie moderne*, III, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », p. 1156-1162.

⁶ *SDP*, p. 133.

n'est pas bannie; se fondant sur la cohérence isotopique du poème, elle dit le « joli enfer » qu'est le monde de la « belle délicate » dans « La femme sauvage et la petite maîtresse »⁷, « la ruine d'homme »⁸ qu'est devenu le vieux saltimbanque ou au contraire « l'énergique médication » administrée par le narrateur-philosophe au mendiant d'« Assomons les pauvres »⁹. Mais logiquement, et dans une proportion sans doute bien plus importante que dans les *Fleurs du Mal*, les métaphores *in praesentia* - où thème et phore sont tous deux exprimés - dominant. La métaphore attributive, à fonction explicative justement, est ici très représentée, afin notamment d'assurer une relation d'identification ou de classification entre thème et phore, sans toutefois lisser - bien au contraire - la complexité et les ambivalences de leurs motifs. Ainsi de la mission de l'artiste dans son « Confiteur »: « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu »¹⁰, et des charmes quasi pyrotechniques de la passante du « Désir de peindre »: « Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair; c'est une explosion dans les ténèbres »¹¹. Plus concise, plus brutale, la métaphore désignative à fonction caractérisante est également très fréquente en construction détachée au sein d'une prose qui rompt volontiers toute linéarité discursive et s'ouvre aux discours rapportés; « vous, le buveur de quintessence! Vous, le mangeur d'ambrosie »¹² s'exclame l'interlocuteur du poète dans « Perte d'auréole ».

S'il esquisse les contours formels et fonctionnels des métaphores à l'oeuvre dans le recueil, ce rapide état des lieux ne fait qu'accroître l'irréductible hétérogénéité de l'ensemble. D'autant que le vaste champ générique couvert par *Le Spleen de Paris* - fable, nouvelle, conte, parabole, apologue -, la ligne brisée de son lyrisme et sa composition pour le moins rhapsodique tendent à autonomiser ses pièces constitutives. Lu d'un peu loin il est, à l'image de nombreuses productions poétiques modernes, résolument asyndétique. Les réseaux thématiques et sémantiques que tissent les métaphores constituent cependant une première unité, dessinent un premier parcours.

La première ligne cohésive tendue par les métaphores convoque la figure dans un de ses emplois les plus attendus. Assez classiquement, elle est alors figurative et imprime un double mouvement: l'énoncé figuré met en saillance les éléments abstraits et simultanément fait image afin de prolonger le sensible et d'offrir - je reprends la formule de Nanine Charbonnel - une « concrétude de l'abstraction »¹³. Dans le poème « Les projets », le plaisir et le bonheur pourraient rester à l'état de concepts et engager une longue échappée philosophique; la métaphore au contraire leur offre une référentialité figurative, dans l'écrin de son cadre déterminatif: ils résident « dans la première auberge venue, dans l'auberge du hasard, si féconde en voluptés »¹⁴.

L'abstraction devient visible mais surtout, autre ligne tensive dans le recueil, elle devient localisable. La métaphore ici spatialise, elle offre - ou activement cherche - un lieu; illusoire, en attente ou en devenir, mais un lieu, celui dont la quête, au-delà de la seule poésie baudelairienne, engage durablement la poésie moderne. Puisque « dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd si vite »¹⁵ constate amèrement le « Confiteur de l'artiste », il s'agit, le temps d'une contemplation et comme tentait déjà de le faire l'étranger à l'orée du recueil, de fixer le fuyant, de lui assigner résidence par une métaphore edificatrice : « et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs »¹⁶. Si éphémère soit-il, le lieu métaphorique accorde un répit, une trêve à la rêverie en actes qu'est l'écriture baudelairienne, une condition d'existence un instant stabilisée, à l'image de cette « chambre qui ressemble à une

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, p. 175.

¹² *Ibid.*, p. 198.

¹³ Nanine Charbonnel, *La Tâche aveugle, t. 2 : L'important, c'est d'être propre*, Strasbourg, Presses univ. de Strasbourg, 1991, p. 46.

¹⁴ *SDP*, p. 130.

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, « La soupe et les nuages », p. 195.

rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu »¹⁷. Même le temps, cet Ennemi absolu des *Fleurs du Mal*, se pacifie dans l'oeil de « la belle Féline » du poème « L'horloge » pour s'établir dans la ternarité d'« une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace »¹⁸.

À ces métaphores du lieu, qui vectorisent la quête poétique et pointent son objet, répondent d'autres, sensorielles; si l'accès au vrai du monde s'effectue par les sens, sa verbalisation et l'énonciation imagée qui le véhicule sont également empreints de sensualisme. Dans « La chambre double », une fois « la souveraine des rêves » évanouie, « ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée » fait place au « ranci de la désolation »¹⁹. Si le rêve est odorant et se hume avec plus ou moins de délectation, « l'Infini », qui déjà - à l'exemple du Néant des *Fleurs du Mal* - avait un goût dans *Les Paradis artificiels*, acquiert dans « Le Confiteur de l'artiste » la douloureuse matérialité du toucher: « Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes! Ah! Pénétrantes jusqu'à la douleur! [...] et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini », avant que la sensation, prolongée jusqu'aux nerfs, ne prenne une amplitude sonore: « Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses. »²⁰ L'association sémantique opérée par l'énoncé métaphorique témoigne alors des fusions de l'expérience synesthésique; sens et sensible se rejoignent et s'entremêlent en une nouvelle « Harmonie du soir », devenue aube dans « Le fou et la Vénus »:

On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler les objets; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées²¹.

Le cheminement que proposent les énoncés métaphoriques parmi le dédale apparent des pièces du recueil ne saurait cependant se fonder sur quelques fusées, même filées, saillantes en contexte mais délibérément orphelines et isolées. « C'est le contexte qui constitue le trope [rappelle François Rastier], et non son écart par rapport à un sens propre »²². La métaphore est certes une figure segmentale, micro-textuelle, mais elle est aussi et surtout une matrice de représentations figurées. Matrice déclinable à l'envi dans « L'horloge », où « la belle Féline [...] est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon coeur et le parfum de mon esprit, que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque »²³. Affranchie des contraintes du vers et de la partition strophique, la prose joue ici de ses possibles, amplifie les séquences, déborde l'unité phrastique pour dilater ou diluer les procès métaphoriques. À l'exemple de la chevelure-océan d'« Un hémisphère dans une chevelure »²⁴, elle est ainsi susceptible d'outrepasser son statut microstructural pour assurer une réelle fonction structurante et devenir un organisateur essentiel de textualité.

Filage, débord, amplification, la métaphore on le voit peine à ne pas excéder les limites, et ses vertus matricielles outrepassent volontiers les frontières du seul poème, Le local du poème informe alors le global du recueil voire de l'oeuvre entière; le parcours se ramifie, s'étoile, la métaphore « essaime ». Je reprends ici au linguiste Michele Prandi cette métaphore de l'énoncé métaphorique, sorte de métaphore au carré qu'il définit en ces termes:

¹⁷ *Ibid.*, « La chambre double », p. 68.

¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

²² François Rastier, « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française*, n°101, 1994, p. 94.

²³ *SDP*, p. 104-105.

²⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

J'appelle essaim métaphorique une constellation de métaphores aux formes grammaticales différentes qui partagent un substrat commun à l'intérieur d'un texte, de l'oeuvre d'un auteur, ou même de tout un milieu littéraire²⁵.

Cette « constellation » se forme d'autant plus naturellement chez Baudelaire que les référents souvent se doublent, se troublent et s'agencent dans la complexité d'un jeu spéculaire. Sur un plan pragmatique une certaine familiarité s'établit; situations, expressions, marquages, symboliques se répètent, thématiques et topoï reviennent, instaurant une forme d'intertextualité parmi les champs métaphoriques convoqués.

À l'échelle du recueil retour du même, mais pas à l'identique bien sûr. La « coupole spleenétique du ciel »²⁶ de « Chacun sa Chimère », née du sentiment de claustration du poète, apparaît à nouveau dans le poème « Le gâteau », enchâssée dans une comparaison et saisie dans une axiologie inverse; le « je » lyrique est là au centre d'un cosmos, d'une totalité harmonieuse: « mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé »²⁷. À l'échelle de l'oeuvre, les affinités avec les *Fleurs du Mal* sont prégnantes et les échos métaphoriques se multiplient. La « fantasque escrime » du poème « Le soleil » préfigure le « duel » qu'est devenue « l'étude du beau »²⁸ dans « Le Confiteor de l'artiste ». Les rêves gigognes - ou la mise en abîme du rêve - d'« Élévation » et de « L'invitation au voyage » se retrouvent dans les personnifications métaphoriques de « La chambre double », où les meubles rêvent à leur tour. Le phore « cristal », fréquent dans l'oeuvre versifiée et proche de l'Idéal - pensons aux « rimes de cristal » de « À une madone » -, revient ici, sur un mode dérisoire, en « palais de cristal »²⁹ du mauvais vitrier. Enfin, et pour ne retenir que ces seuls exemples, la métaphore animalière, aussi tenace que les rancunes du poète, fustige dans « La solitude » « nos races jacassières »³⁰, jette un anathème pour le moins définitif sur le public-chien dans « Le chien et le flacon »³¹, et se voit filée jusque dans *Mon coeur mis à nu*: « Le Français est un animal de basse-cour [...]; l'ordure ne lui déplait pas dans son domicile, et en littérature, il est scatophage. Il raffole des excréments.³² »

Malgré cette belle omnipotence, Baudelaire ne fait qu'un usage très modéré - et qui plus est assez conventionnel - de la métaphore. En tant que trope, elle brille effectivement par sa relative rareté dans le recueil, alors que son activation ostentatoire de la fonction poétique aurait pu, au contraire, avaliser son suremploi et donner au genre neuf qu'est le poème en prose ses premières lettres de noblesse, même ornamentales; l'injonction « Sois toujours poète, même en prose » de *Mon coeur mis à nu* y aurait fondé un premier appui. Quelques invariants permettent ici de dresser un état des lieux en creux ou en négatif, c'est-à-dire d'identifier les zones énonciatives ou discursives dédaignées par la figure. À de rares prosopopées près, la métaphore s'absente des pièces dialogiques et généralement des discours rapportés où la parole est déléguée à d'autres locuteurs que le poète-narrateur. Les pièces purement narratives, où événementiel et actanciel priment, peuvent également être rayées de la carte des métaphores baudelairiennes, ce qui évince une part non négligeable du recueil. Il semble effectivement toujours y avoir une tension - maître-mot ici - entre la littéralité de la chose vue et la quête heuristique, malheureuse souvent, de sa signification figurée. À l'exemple de Hugo déclarant « J'ai de la périphrase écrasé les spirales »³³, Baudelaire

²⁵ Michele Prandi, « Un outil linguistique pour l'analyse des textes littéraires: l'idée d'essaim métaphorique », Maxime Decout et Sylvain Dournel, dir., *Le Discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, « Le vertige des marges ou le roman-poème en question », n° 93, novembre 2018, p. 64.

²⁶ *SDP*, p. 74.

²⁷ *Ibid.*, p. 101.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ *Ibid.*, p. 82.

³⁰ *Ibid.*, p. 127.

³¹ *Ibid.*, p. 77.

³² Charles Baudelaire, *Oeuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 120.

³³ Victor Hugo, *Les Contemplations*, « Réponse à un acte d'accusation », dans *Oeuvres complètes. Poésie II*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 263.

tend - plus que dans son oeuvre versifiée - à employer le mot propre. « Chacun sa chimère » est de ce point de vue emblématique, l'intégralité du poème travaillant à littéraliser son titre. Il s'agit bien d'un mouvement de dé-figuration du langage poétique ainsi que le démontrent les travaux, amplement exemplifiés, de Barbara Johnson³⁴. Étudiant les avatars de la métaphore du vers à la prose - dans cette perspective la comparaison du poème « La chevelure » à sa version en prose est très éclairante -, la critique américaine montre à quel point la prose minimise les analogies au profit des juxtapositions, des contiguïtés, des raccourcis métonymiques, pour finalement contester les illusions de la poétique des « correspondances ». La rareté du trope et le regain d'attrait pour la littéralité ne doivent cependant pas masquer les autres formes qu'emprunte l'analogie; elles peuvent avantageusement être considérées comme un « parcours du comparant »³⁵, ou comme les anamorphoses de la Circé rhétorique évoquée plus haut.

Souvent méconsidérée, l'analogie comparative est celle qui entretient les affinités les plus évidentes avec la métaphore. Sa densité figurale est certes moindre, et le poids de la cheville adverbiale « comme » parfois lourd sur l'en-allée de la phrase, mais sa logique - à l'exemple de la métaphore - est dynamique, elle fait circuler le sens. Si dans la majorité des cas les comparaisons du recueil rapprochent classiquement l'inconnu du connu du narrataire, elles peuvent également être plus vives, congédier brutalement le prosaïsme, éviter le monothématisme, éclairer une caractérisation lapidaire, et surtout fournir une échelle d'appréhension du monde. Le poète immergé dans « Les foules » est « comme ces âmes errantes qui cherchent un corps »³⁶, plus loin « l'ombre d'un nuage » dans le poème « Le gâteau » apparaît « comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel »³⁷.

Également présentes en nombre dans le recueil, les personnifications sont très proches de la métaphore substitutive, qui elle-même tend un pont solide vers l'allégorie. Dans la majorité des cas, elle est investie d'une fonction structurale et oriente durablement le récit, suivant un schème récurrent ici: la personnification - verbale, actancielle - du syntagme nominal sujet se prolonge, à la manière d'une métaphore filée, sur une caractérisation adjectivale, que d'autres syntagmes nominaux personnifiés viendront appuyer. Ainsi dans « La chambre double », quand le laudanum vient se substituer à l'idole: « un seul objet connu me sourit: la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie; comme toutes les amies, hélas! Féconde en caresses et en traîtrises³⁸. »; ainsi dans « Le fou et la Vénus », alors que la vision graduellement s'érotise, « le vaste parc se pâme, sous l'oeil brûlant du soleil »³⁹.

Pièce maîtresse de l'*evidentia* rhétorique destinée à donner force au poème, clef ou levier herméneutique de nombreuses pièces du recueil, l'allégorie occupe, parmi les figures de l'analogie, une place singulière. Les liens de parenté qui l'unissent à la métaphore sont nombreux. Trope « mineur » et composition symbolique pour la rhétorique antique, elle est étymologiquement *agorein* et *allos*, un « parler autre », et selon la définition - très large - qui en a souvent été donnée, elle est une métaphore filée qui personnifie une idée abstraite. Nous ne pourrions ici entrer dans le détail d'un débat qui pourtant réhabiliterait une figure largement sous-estimée, car diminuée par cette affiliation lapidaire: l'allégorie n'est pas une figure microstructurale, elle requiert un tout autre geste interprétatif et ne conserve que le domaine du phore, dont le statut phorique peut d'ailleurs ne pas être reconnu. On peut simplement s'étonner, à la lecture du *Spleen de Paris*, de la fréquence d'emploi d'une figure présumée rigide, figée dans des réseaux préétablis, emblématiques des Grands Rhétoriciens du tout premier XVI^e siècle, et que le XIX^e siècle tarde à appeler de ses

³⁴ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979.

³⁵ Je reprends ici la paronomase qui titre l'essai de Xavier Bonnier, *Le Parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

³⁶ *SDP*, p. 90-91.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁸ *Ibid.*, p. 71.

³⁹ *Ibid.*, p. 75.

voeux. La comparant au si prometteur symbole, les arguments de Goethe⁴⁰ cristallisent les invariants du procès intenté à l'allégorie: sa transparence face à l'opacité du symbole, son abolition dans sa fonction figurative alors que la symbole cultive son autonomie, sa conventionnalité, son immédiateté et sa superficialité herméneutiques.

Baudelaire, dont l'un des poèmes les plus anciens a pour titre « allégorie », privilégie pourtant cette sorte de « métafigure du discours »⁴¹. De fait l'allégorie classique, hypostasiée par la majuscule, figurative, où l'abstrait devient protagoniste, multiplie sur la scène du poème ses entités étranges, entre incarnation et concept: « les Dons, les Facultés, les Hasards, les Circonstances invincibles »⁴² dans le tribunal des fées, « le Temps et l'Amour »⁴³ dans « Un cheval de race », « l'Ennui »⁴⁴ « ce tyran du monde » dans « Une mort héroïque », « l'irrésistible Indifférence »⁴⁵ qui vient clore le débat intérieur de « Chacun sa chimère ».

L'allégorie ne recouvre cependant pas, pour Baudelaire, le même sens que pour les rhétoriciens antiques. Elle est dans une acception plus large une représentation, et plus allégorisme qu'allégorie pour celui qui écrit dans « Le Cygne »: « Tout pour moi devient allégorie ». Le poète, parce que sa logique est énonciative, ne fait pas reposer l'intégralité du sens sur la figure de mots qu'est la métaphore. En doublant l'enjeu sémantique de la lecture, en montrant la voie du dépassement des apparences, l'allégorie creuse le rapport du sensible à l'Idée et offre cette plus-value cognitive revendiquée par les romantiques comme critère *sine qua non* de la poésie. C'est particulièrement le cas dans le recueil pour des pièces comme « La chambre double », la parabole de « Laquelle est la vraie ? », « Les veuves », « Les dons des fées » ou encore « La belle Dorothee ». Les poèmes appellent l'allégorèse, appellent à dépasser le littéral pour ouvrir - sans jamais pouvoir totalement refermer - le figuré. Ces appels inférentiels que lancent l'allégorie et les figures de l'analogie placent ainsi le lecteur sur un versant délibérément actif de son activité; le sens, résolument en souffrance, est d'autant plus en partage.

L'évolution baudelairienne et sa modernité poétique s'originent ainsi dans un double mouvement. D'une part, une nouvelle appréhension du lien analogique lui-même, dont Pierre Laforgue a montré l'inscription dans une continuité historique:

Ce qui a rendu possible l'invention de cette nouvelle forme d'allégorie, c'est non seulement la transformation de la comparaison en métaphore, transformation propre à la poésie romantique depuis *Les Orientales*, mais aussi le changement de statut de la métaphore elle-même qui cesse d'être une figure de rhétorique parmi d'autres, pour devenir l'instrument quasi philosophique permettant d'appréhender la figurabilité des choses⁴⁶.

La métaphore et ses dérivés ou anamorphoses deviennent un prisme par lequel observer mais surtout rendre compte du monde, ouvrant - second mouvement - une fenêtre sur l'universel, définitoire du « vrai symbolisme » aux yeux de Goethe, « où le particulier représente l'universel, non comme rêve et ombre, mais comme révélation vivante instantanée de l'insondable »⁴⁷.

L'instantané de cette représentation-révélation mobilise pleinement les qualités tropiques, figuratives et cognitives de l'énonciation métaphorique, mais il n'exclut pas, bien au contraire, l'énonciateur, et il est encore un peu tôt pour parler de disparition élocutoire du poète. Celui du *Spleen de Paris* est quant à lui très présent et, à rebours de la crise dans laquelle semble être entré le

⁴⁰ Dans *Maximen und Reflexionen*, XII 470-471 (n° 749-752), cité par Philippe Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 286.

⁴¹ Pascal Maillard, « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, n°107, 2000, p. 37-48.

⁴² *SDP*, « Les dons des fées », p. 114.

⁴³ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁶ Pierre Laforgue, *Ut Pictura Poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, PUL, 2000, p. 23.

⁴⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, XII 470-471 (n° 749-752), cité par Philippe Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 286.

pronom de première personne dès les années 1850⁴⁸, le « je » - relayé par les périphrases désignatives du poète - s'impose à la surface du poème. Dans l'économie d'un recueil qui s'apparente à une sorte de journal intime, il est le flâneur, le voyeur, à l'affût de l'occasion et du hasard, et donc la nécessaire conscience focalisatrice.

La métaphore, en ce qu'elle donne à lire l'apparaître du monde selon une subjectivité donnée, travaille en ce sens, et rappelle que l'acte poétique est initialement poïétique: il est fabrication d'une réalité linguistique à partir d'un rapport pratique, expérientiel, du sujet au monde. La fréquence occurrence du « je » ne modifie en rien le mouvement de transitivité qui s'opère; « toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles »⁴⁹ soutient le poète dans son « Confiteor ». À la métaphore d'exprimer - et nul besoin pour cela de la médiation explicite du « je » - ce rapport référentiel et intersubjectif nouveau.

Dès lors la métaphore, qui construit un espace de référence et possède une évidente valeur illocutoire, est une double invitation. « Invitation au voyage » bien sûr, puisqu'elle relate l'expérience sensible et dessine, en pointillés saillants, le récit d'un regard. Mais invitation également, la veine critique concurrençant ici la veine lyrique, à dessiller ce regard. Métaphore et analogie sont ici au service d'une stratégie pragmatique : extraire de la disparate quotidienne, et du tout-venant du contemporain, la scène significative - parfois promue scène d'énonciation du poème - afin d'en révéler la complexité et le sens. La prose poétique accepte alors le détour journalistique, assume un certain dénivellement stylistique, oublie d'enluminer le référentiel pour rechercher le prosaïsme, « le bon gros réel » dira Segalen, avec ses lieux communs et ses clichés.

Très représentée ici, l'analogie comparative avalise explicitement cette posture. Elle fait événement dans l'énoncé qu'elle délinéarise, comme pour mieux souligner la banalité de ses comparants. Dans « Le vieux saltimbanque », les hercules paradent « comme des oranges-outans », les danseuses sont « belles comme des fées ou des princesses »⁵⁰. Dans « Le Crépuscule du soir », les cris deviennent harmonie, « comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille »⁵¹. Dans « Les foules », une rapide typologie distingue « l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque »⁵². Moins brutale mais plus voyante que la métaphore, la comparaison, si elle opère un réancrage solide dans le réel, maintient cependant une certaine autonomie, une certaine distance entre comparé et comparant. L'assimilation n'est jamais totale et surtout le lecteur perçoit l'authenticité d'une présence, celle du locuteur derrière l'écrit.

Les métaphores du recueil s'inscrivent volontiers - et bien plus que dans les *Fleurs du Mal* - dans cette poétique de surexposition du banal. La figure, qui jouit d'une certaine répétabilité, se lexicalise, oublie toute vivacité et contraste à la surface du poème: « les bains de ténèbres » laissent place aux « bains de multitude » avec le « fretin humain », on s'efforce de « peupler sa solitude » ou on « tue le temps » dont on oublie pas « le fardeau », de temps à autre on peut « noyer son regard » dans « un tapis de fleurs » pour « allumer un feu nouveau » et oublier « la noirceur de son âme »⁵³. « Grand style [assume le poète dans « Hygiène »], rien de plus beau que le lieu commun »⁵⁴; « autant de trouvailles et d'adoptions d'une Iliade éparse chantée par un Homère collectif »⁵⁵ développera, enthousiaste, Fumaroli. Toujours est-il que c'est un certain type de discours poétique qui est ici sapé par l'importation des imageries du commun.

Attendues sur la scène générique du poème - dont elles sont presque définitives -, les métaphores « poétiques », sublimantes, prennent bien évidemment relief face aux phores triviaux qui émaillent

⁴⁸ Voir à ce sujet Pierre Laforgue, « Sur la rhétorique du lyrisme », *Poétique*, n°126, 2001, p. 245-251.

⁴⁹ *SDP*, p. 64.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁵¹ *Ibid.*, p. 123.

⁵² *Ibid.*, p. 91.

⁵³ *Ibid.*, respectivement « À une heure du matin » (p. 83), « Les foules » (p. 90), « Les dons des fées » (p. 116), « les foules » (p. 90), « Portraits de maîtresses » (p. 192), « Enivrez-vous » (p. 168), « Le Confiteor de l'artiste » (p. 64), « Le tir et le cimetière » (p. 197), « Un cheval de race » (p. 183), « Mademoiselle Bistouri » (p. 202).

⁵⁴ *Oeuvres posthumes, op.cit.*, p. 122.

⁵⁵ Marc Fumaroli, *Le livre des métaphores*, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 15.

les poèmes-récits. Si elles attestent de l'inventivité analogique du poète, elles ne sont ni illustratives, ni ornementales, ni explicatives, elles ne ramènent plus l'inconnu au connu mais, à l'image de la poésie moderne⁵⁶, elles dégagent le poème de l'ornière des conventions et précodages, elles jouent de l'écart entre les éléments mis en présence. Fulgurance, enthousiasme au sens où l'entendait les premiers romantiques, ou « brûlante envie de distinctions imaginaires »⁵⁷ dirait le fou du « crépuscule du soir ». Dès lors, « l'obélisque bicolore des glaces panachées »⁵⁸ peut surgir comme un îlot poétique avant la goinfrerie finale dans « Les yeux des pauvres »; le regard peut un instant s'arrêter - ironie contrastive ici - sur « l'aube frissonnante [qui] blanchissait les vitres »⁵⁹ dans l'atmosphère sombre et enfumée du « Joueur généreux »; à l'inverse le très dysphorique « sacré bougre de marchand de nuages » viendra rompre le charme des « merveilleuses constructions de l'impalpable »⁶⁰. À l'exemple des *Fleurs du Mal*, la parole poétique multiplie les prises sur le réel, s'y débat, oscille, vacille, pour finalement, tout comme son lecteur, demeurer en suspens: « Je restai attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal »⁶¹.

Si la concision et la métrique du poème versifié tendent à promouvoir davantage la métaphore, le poème en prose et sa quête de réel gardent en mémoire que « l'image, l'ellipse et l'intersigne, les suggestions allégoriques et toutes références analogiques » restent, comme l'écrit Saint-John Perse, « les armes de jet »⁶² du poète. Car les « magies de l'analogie » produisent bien plus que « la sensation de neuf » qui initiait mon propos. En multipliant les signifiés sous un seul signifiant, elles pointent la signifiante plurielle du monde contemporain, point focal du *Spleen de Paris*, et offrent une lecture sensible, éminemment subjective, de ses visages. Au prix d'un déplacement, et d'une nécessaire dé-hiérarchisation, la poésie baudelairienne littéralise, puise à « l'universelle analogie », y cherche les échos du contemporain, mais surtout la confronte et la questionne. Manière pour le poète de contourner le pré-dit, mal-dit ou sur-dit. Manière aussi, pour le poème, d'être autre chose que celui d'un seul.

Sylvain Dournel
E.A. 1061 - ALITHILA
Analyses et histoire de la langue
Université de Lille

BIBLIOGRAPHIE :

BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908.

- *Oeuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

- *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2003.

BONHOMME Marc, PAILLET Anne-Marie & WAHL Philippe, dir., *Métaphore et argumentation*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, « Au cœur des textes », 2017.

⁵⁶ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. M. F. Demet, Paris, UGE, 1999, p. 302: « La poésie moderne ne naît pas du besoin de ramener l'inconnu au connu. Elle accomplit plutôt un grand saut la menant de la diversité des éléments en présence jusque'à une unité qui n'existe que dans la langue. »

⁵⁷ *SDP*, p. 124.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁰ *Ibid.*, « La soupe et les nuages », p. 195.

⁶¹ *Ibid.*, « [Laquelle est la vraie ?] L'Idéal et le Réel », p. 181.

⁶² Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 519-520.

- BONNIER Xavier, *Le Parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BORDAS Éric, « L'expression métaphorique dans *Les Fleurs du Mal* », dans *Lectures des Fleurs du Mal*, Steve Murphy (dir.), Rennes, PUR, 2002, p. 143-157.
- BORDAS Éric, LABARTHE Patrick, MONTE Michèle, « Métaphore et cohérence textuelle dans les textes poétiques », *Le discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, tome 4.2. 2013, « Figures et contexte(s), G. Salvan (dir.), p. 75-88.
- CHARBONNEL Nanine, *La Tâche aveugle, t. 2 : L'important, c'est d'être propre*, Strasbourg, Presses univ. de Strasbourg, 1991.
- DECOUT Maxime & DOURNEL Sylvain, dir., « Le vertige des marges ou le roman-poème en question », *Le discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, tome 10.2., EME éditions, Louvain-la-Neuve, 2018.
- DUMARSAIS César Chesneau., *Des Tropes ou des différents sens* [1730], Paris, Douay-Soublin F. éd., Flammarion, 1988.
- FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. M. F. Demet, Paris, UGE, 1999.
- FUMAROLI Marc, *Le livre des métaphores*, Paris, Robert Laffont, 2012.
- HUGO Victor, *Oeuvres complètes. Poésie II*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
- JOHNSON Barbara, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève, 2005.
- LAFORGUE Pierre, *Ut Pictura Poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, PUL, 2000.
- « Sur la rhétorique du lyrisme », *Poétique*, n°126, 2001, p. 245-251.
- MAILLARD Pascal, « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, n°107, 2000, p. 37-48.
- RASTIER François, « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française*, n°101, 1994, p. 80-101.
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », 1972.