

## LE TISSAGE DE LA MUSICALITÉ DANS LE LANGAGE POÉTIQUE BAUDELAIRIEN

ADJASSOH Christian  
Maitre-Assistant  
Enseignant-Chercheur  
Université Alassane Ouattara, Bouaké Côte d'Ivoire)  
Département de Lettres Modernes  
[adjassohchristian@yahoo.fr](mailto:adjassohchristian@yahoo.fr)

### **Résumé**

Relever la densité de la fibre musicale et sa portée dans le langage poétique de Baudelaire, tel est l'objet de l'étude. La musicalité chez Baudelaire procède par le rapprochement de différentes sources sonores qui partent des sons des mots à l'évocation des instruments et autres lexies en rapport avec l'univers de la musical. La musicalité, avec Baudelaire, devient un miroir qui reflète ses pensées indicibles. Ainsi, par l'intrication des facteurs musicaux, la mélodie se mue en vecteur pour l'expression de ses sentiments. Il fait de la mélodie un outil poétique qui participe au renouvellement du langage poétique dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

**Mots-clés:** Langage, Poétique, Musicalité, Mélodie, Analogie

### **Abstract**

Raising the density of the musical fiber and its scope in Baudelaire's poetic language is the object of the study. Musicality in Baudelaire proceeds by bringing together different sound sources that start from the sounds of words to the evocation of instruments and other lexies related to the world of music. Musicality, with Baudelaire, becomes a mirror that reflects his untold thoughts. Thus, through the interweaving of musical factors, the melody becomes a vector for the expression of one's feelings. He made the melody a poetic tool which participated in the renewal of poetic language in the second half of the 19th century.

**Key words:** Language, Poetics, Musicality, Melody, Analogy

## Introduction

A la lecture des textes poétiques de Baudelaire, il apparaît que la musique des mots et celle des instruments s'imbriquent pour soutenir la trame narrative qui sous-tend l'espace du poème en vue de musicaliser le rapport du poète à son univers. Ce qui semble paradoxal, quand l'on parcourt sa poésie, est l'intrication des sonorités et des sentiments empreints de rapprochements inédits, qui opèrent à partir des correspondances par lesquelles le poète rapproche des réalités ou des phénomènes de nature incompatible. Cela donne à percevoir la musique comme un outil poétique enclin à traduire les sentiments de Baudelaire. Par ses effets, la musique serait au fondement de toute la vision poétique baudelairienne. Cette approche hypothétique du rôle de la musique, dans la poésie de Baudelaire, implique les préoccupations suivantes : comment la musicalité se brode dans les vers de Baudelaire ? Comment ses effets sont-ils mobilisés dans son expression poétique ? Et quelle est la fonction de la musique dans son langage poétique ? Ce réseau d'interrogations constitue la trajectoire analytique de la présente réflexion. L'étude qui se charge d'établir la profusion de la musique dans le langage poétique de Baudelaire et sa fonction, se fera à la l'aune de la stylistique<sup>1</sup> et de la sociocritique<sup>2</sup>.

### 1. De l'approche de la notion du langage poétique et de la musicalité

Pour une meilleure approche de la notion de la musicalité dans l'expression poétique, il s'impose à nous de définir les notions de langage et de musique pour mieux appréhender leur intrication dans la texture des poèmes.

#### 1.1. L'approche théorique de la notion de langage

La notion de langage est glissante tant elle affecte divers domaines du réel. Elle peut référer au champ de la création littéraire tout comme aux autres domaines de l'activité humaine. Ainsi, la spécificité du langage est liée à l'activité dans laquelle l'on en fait usage. E. Littré (1963, p. 680) définit le langage comme un « emploi de la langue pour exprimer des pensées et des sentiments ». Son approche induit, en arrière-plan, que le langage est une mobilisation de la langue en vue d'échanger des informations dans un domaine donné. En rapport avec la création littéraire, le langage consiste à une mobilisation particulière d'une langue, en rupture avec ses normes, pour d'exprimer un sentiment ou une perception. J. Dubois *et al.*, par leur définition du langage, dénotent sa malléabilité en stipulant qu'il se caractérise par la combinaison des signaux sonores qui constituent le propre du langage. Ce qui en fait l'apanage de l'homme. A cet effet, ils postulent que « [...] les hommes seuls ont cette capacité, propre à leur espèce, de transmettre des signaux sonores [...] qui ont des caractères très spéciaux et qui se combinent d'une infinité de façon particulière pour former les phrases de la langue. Cette aptitude est le langage » (J. Dubois *et al.*, 1989, p. 8). A la pratique, la création littéraire qui commande une grande virtuosité dans l'emploi du langage est le champ de la poésie. Cet art se fonde sur la distorsion des normes langagières pour générer le beau. Ainsi, le poète, qui est un artiste de la langue, doit, dans l'espace réduit du poème, associer des images et des mots pour créer un tissu poétique harmonieux. Dans cette optique, le poète assimile son œuvre à une véritable toile mélodique en se servant des mots et

<sup>1</sup> Nous approcherons la stylistique selon la perspective de Georges Molinié. Il la définit comme une discipline et une étude visant à établir tout ce qui dans un texte détermine son caractère littéraire. Il s'agit notamment des postes du lexique, du système figuré, de la caractérisation et de l'organisation phrastique. Ce dernier poste sera mis à contribution dans cette étude relative au traitement du verbe dans la poésie de Mallarmé. Notre démarche consistera à décrypter les différents modes de concaténation de la séquence des mots en rapport avec le monde de la musique dans le langage poétique baudelairien et l'effet de sa praxis sur le sens de son expression poétique.

<sup>2</sup> La sociocritique est une méthode de lecture qui s'attache au social pour féconder le sens du texte. Selon Claude Duchet, elle part du texte pour détecter tout indice de la société qui participe à la construction du sens de celui-ci et à travers lequel l'auteur véhicule certaines valeurs. Elles sont liées à la société qui voit émerger le texte ou qui détermine l'auteur dans son édification.

de leur sonorité comme facteur signifiant. C'est cette idée que traduit J-L. Joubert (1997, p. 149) quand il énonce que « Toute réflexion sur la poésie, aussi bien dans la tradition occidentale, d'Aristote aux modernes formalistes, que du côté des poétiques de l'Inde, de la Chine ou du Japon se rencontrent sur ce constat que le poète est un être qui ne parle pas, qui n'écrit pas comme tout le monde. Son langage le met à part des autres hommes », en d'autres termes, il fait un usage particulier du langage

Dès lors, le poète s'apparente à un orfèvre des mots et de la parole. Il les articule comme les perles d'un collier pour charmer l'esprit et la sensibilité du lecteur. Cette pratique l'apparente à un valet des mots. Ce qui détermine J-L. Joubert (1997, p. 151) à soutenir que « le poète n'est rien d'autre qu'un ambassadeur des mots. Mais il se distingue des autres utilisateurs du langage », car « il ne vise pas des fins extérieures : toute son activité est centrée sur le langage lui-même ». En effet, au-delà de la belle parole, le langage poétique se prend pour cible en devenant son principal objet. Cette articulation de l'expression poétique fait de la poésie un creuset où se déploie et se constitue un langage nouveau. Il est en rupture avec le langage poétique classique prescrit par le principe de la clarté énoncé dans *L'Art poétique* de Nicolas Boileau au XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, pour A. Rimbaud, la mission de la poésie est d'édifier une langue nouvelle dans laquelle fusionnent tous les esprits pour créer une « âme universelle » (M. Frankel, 1975, p. 40). La langue prônée par A. Rimbaud (1990, p. 6) se formalise à partir du « dérèglement de tous les sens ». De fait, l'attitude rimbaldienne permet de percevoir et de traduire le monde sous ses facettes inédites. Elle révèle les autres pendants de l'univers et des réalités qui s'y manifestent à partir du tissage entrepris par le poète à l'aide des mots et de leur sonorité fonctionnant comme une sonde linguistique. Quant à Mallarmé (1945, p. 366), il postule que le nouveau langage poétique doit céder « l'initiative aux mots ». En effet, selon lui, l'expression poétique ne doit plus générer le sens à travers la syntaxe du vers, mais à partir du mode de disposition des mots sur le blanc de la page. Ceux-ci, dans leur proximité, engendrent des sonorités qui aident à édifier le sens du texte. Car, pour lui, la poésie doit véhiculer un mystère accessible aux initiés en dissimulant le sens entre les fibres du poème. Ces diverses perceptions qui éclairent la définition et la portée du langage poétique révèlent son statut particulier qui tranche avec le langage ordinaire.

De ce qui précède, le langage poétique se définit comme une mobilisation particulière de la langue, en rupture avec le langage ordinaire. Il vise à créer un mode d'expression charmant à même de traduire et de révéler des pendants du réel que les mots et les expressions ordinaires ne parviennent pas à traduire dans leur totalité.

## 1.2. L'approche théorique de la notion de la musicalité

Le lexème musicalité provient du mot musique. Il tire sa racine du mot latin *musica*. Littré (1963, p. 788) le définit comme la « science ou emploi des sons qui entrent dans une échelle dite gamme ». Il peut se définir aussi comme l'art de combiner des sons agréables à l'oreille. Ainsi, la musique est une composition de sons harmonieux produits par la voix ou des instruments musicaux. Dès lors, la musicalité peut s'appréhender comme toute production de sonorités qui revêt des élans harmoniques en vue de traduire « l'insenti », selon P. Brunel (2007, p. 148). La musicalité tient, dans le cadre de la création poétique, à la manière dont le poète créateur articule, dans l'espace du poème, des mots qui par leur proximité ou leur mode d'agencement suggèrent des sonorités agréables ou désagréables à l'oreille dans l'optique de déclencher l'émotion chez le lecteur ou le poète. Cela se fait par le truchement des consonnes ou des voyelles qui les constituent. A cet effet, parlant de la musique chez les poètes, F. Estang (2013) atteste que :

La musique des mots et la musique des instruments se mêlent spontanément à leurs oreilles, et ils traduisent presque automatiquement l'une par l'autre. La musique devient narration, se mêle à l'esprit et à la lettre du poème « traduit » musicalement. [...] Elle la sert en enrichissant les émotions [des poètes] et du lecteur potentiel par la beauté des instruments et de leur jeu [...].

Ainsi, pour Estaing, la musique est un facteur densification des réactions affectives générées dans le poème. Dans cette perspective, la musicalité, dans la poésie, procède tant du timbre des lettres qui constituent les mots que de l'évocation de certains instruments de musique dans l'espace du poème. Ce dernier procédé est pratiqué par Baudelaire. Chez lui, en effet, l'évocation d'un instrument ou du vocabulaire, en rapport avec l'univers musical, peut être un prétexte pour filer une fibre musicale dans le texte poétique. Telle qu'éludé, la musicalité réfère à tout mot ou toute notion dans un poème qui infère la présence d'une mélodie de quelle que nature que ce soit. Comment la musicalité profile dans texte poétique de Baudelaire ?

## 2. Du tissage de la musicalité dans le l'expression poétique baudelairienne

La musique, dans la poésie de Baudelaire, est ostentatoire. Elle essaime l'espace de la plupart de ses textes pour contribuer à leur sémantisation. Avec lui, la musique se déploie comme un filin dans une toile. Elle vient en appoint pour ligaturer tous les facteurs mobilisés dans un poème pour fonder un pendant de sa poéticité. Ce mode scripturaire baudelairien est attesté par l'étude de S. Becker (2012) dans son article intitulé « Debussy et son goût de la poésie : la représentation musicale des figures de style de Baudelaire ». Becker révèle que, chez Baudelaire, le langage poétique est marqué par une forte présence mélodique à travers les figurations qu'il y mobilise. L'appropriation de certains poèmes de Baudelaire par Debussy pour les retranscrire musicalement, trouve son origine dans leur condensé mélodique. Son objectif en les transcrivant est d'en relever les figures de style qui engendrent une grande musicalité. Par ailleurs, cette transcription musicale permet à Debussy d'établir des analogies entre les tableaux qu'évoque l'expression poétique de Baudelaire et l'effet musical que les images suggèrent. En réalité, la volonté de Debussy de lier les images évoquées dans les figures poétiques baudelairiennes à la musique tient de leur grande capacité de suggestion mélodique. Son écriture musicale permet à l'imaginaire du lecteur et celui du poète d'associer la mélodie à une réalité émanant de la vie intérieure du poète. A cet effet, S. Becker (2012, p. 136) postule que

Debussy a déclaré explicitement, dans sa critique musicale Monsieur Croche, rechercher des «correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination». Notons dans cette citation le vocabulaire indéniablement baudelairien ; Baudelaire, dans son poème Correspondances, avait évoqué lui Debussy a déclaré explicitement, dans sa critique musicale Monsieur Croche, rechercher des « correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination.

Ainsi, il est établi que les images baudelairiennes ont une grande capacité de suggestion musicale. Ce faisant, il faut noter que le choix de Becker, dans la transcription musicale des poèmes de Baudelaire, se porte sur cinq poèmes dont il fait le fleuron de cette expérimentation musicale. Son approche a pour finalité de tisser une correspondance étroite entre l'image poétique et l'effet de la mélodie sur le mélomane au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont « Le Balcon », « Harmonie du soir », « Le Jet d'eau », « Recueillement » et « La Mort des amants ». Suivant la perspective de Becker, l'on observe que le choix de Debussy est déterminé par la similarité de la thématique que drainent ces poèmes avec leur fort relent de romantisme. Ces textes poétiques abordent le thème de l'amour, sous forme de souvenirs (« Le Balcon », « Harmonie du soir »), sous forme d'une expérience actuelle (« Le Jet d'eau ») ou sous forme d'une vision de l'avenir (« La Mort des amants »). En effet, ces thèmes s'infiltrant dans les interstices des poèmes de Baudelaire véhiculent des figures lyriques qui trouvent un terreau favorable dans l'écriture musicale de Debussy.

Tout comme dans les textes poétiques baudelairiens, dans les orchestrations musicales de Debussy, les timbres des instruments de musique sont aptes à traduire ses émois et l'acuité des sentiments qui affectent l'âme du musicien. Cela pourrait justifier la mise en musique des poèmes de Baudelaire par Debussy. En effet, la posture de Debussy n'est pas anodine, elle prend en compte la vision du poète qui, sans la proclamer, fait de la musique le vecteur de l'expression de toutes ses perceptions. A cet égard, F. Molinat (1999) commente une métaphore musicale employée par Baudelaire dans son article intitulé « Les couleurs », parue dans Salon de 1846. À travers cette réflexion, Baudelaire atteste son rapport à la peinture. Tout en

matérialisant ses sentiments et son langage dans lesquels se profilent des analogies, mettant en rapport des entités antithétiques, Baudelaire prend la musique comme le pendant de la peinture. Elle sert de vecteur de ses visions poétiques. A cet effet, il note que

La métaphore musicale employée [...] par Baudelaire n'est pas sans rappeler, par certains côtés, ce que Théophile Thoré écrit en 1844 sur les moyens de la peinture : « Demander encore à ces peintres quel est le moyen spécial de leur art. N'est-ce pas la couleur ou l'harmonie [...] De quel ton jouent-ils ? Quelle est la note dominante de l'harmonie de leur tableau. [...] Delacroix dirait, à la façon de Beethoven : « ma symphonie commence en pourpre majeur et continue en vert mineur » (F. Molinat, 1999, p. 150).

Pour Baudelaire, tout tableau évoqué dans un texte poétique ou sur la toile d'un peintre trouverait toute son expression et sa signification par sa mise en correspondance avec des artifices émanant de la mélodie. Ainsi, la beauté d'un tableau poétique peut être traduite à partir d'un langage qui emprunte une partie de son lexique à l'univers musical, pour exposer les sensations produites par un tableau dans un texte poétique. Dès lors, au lieu de préférer que le tableau dans mon poème a une grande propension de teinte rouge (« la note dominante de l'harmonie de leur tableau ») et une petite dominance de teinte verte (« en vert mineur »), Baudelaire recommande au poète de musicaliser leur vision. Ainsi, pour lui, le poète doit traduire sa perception en avançant que : « ma symphonie commence en pourpre majeur et continue en vert mineur. Cette démarche de Baudelaire laisse paraître que la sémantisation dans sa poésie, est gouvernée en arrière-plan par des relents mélodiques pour dire son univers. Sa pratique langagière poétique demeure l'un des facteurs qui déterminent, en partie, Debussy à transcrire en musique certaines figurations qui jalonnent ces textes. S'il est établi la volonté de Baudelaire de nouer le corps de ses poèmes par l'entremise du filin musical, quels sont les indices qui dénotent la présence de la musique dans son expression poétique ?

### **3. Les fondements de la musicalité dans le langage poétique baudelairien**

L'approche de la musicalité chez Baudelaire procède de plusieurs mécanismes. Parmi ceux-ci, il faut noter le lexique musical, l'infusion de la mélodie dans ses poèmes et la figuration de ladite composante mélodique.

#### **3.1. Le lexique musical**

La musicalité est omniprésente dans la poésie baudelairienne. Elle se révèle à partir d'un ensemble de termes provenant de l'univers musical. De fait, la présence de la mélodie opère à travers le champ lexical de la musique en rapport avec les sentiments qui affectent et gravitent dans sa vie intérieure. Leur itération s'éprouve dans l'intitulé de certains poèmes. L'on note des titres de textes poétiques qui se structurent ainsi : « Chanson d'après-midi », « La Cloche fêlée », « Harmonie du soir », « La Musique », « Chant d'automne », « Les Litanies de Satan ». La notion de la musique y affleure par des termes qui, à un certain niveau, sollicitent l'acuité auditive du lecteur. La musicalité est induite dans ces titres mentionnés supra par la présence des lexèmes comme « Chanson », « Musique », « Cloche », « Chant » ou « Litanies ».

Ces termes infèrent la musique à plus d'un titre. En effet, E. Littré (1963, p. 197) définit le chant « comme une émission particulière de la voix humaine par laquelle on forme des sons variés, agréables et soumis à des intervalles réguliers ». De fait, le chant consiste à émettre des sons variés et rythmés par modulation de la voix en vue de former un ensemble musical. Le lexème « Chanson » ramène à un texte mis en musique et subdivisé en strophes ou en couplets. Il peut contenir ou non un refrain. Quant au mot « Litanies », il réfère au domaine religieux. Il se rapporte à une prière, qui est en réalité un chant à la messe, qui présente des formes fortement variées. A la lumière de la définition de ces mots extraits des titres des poèmes baudelairiens, l'on observe que ceux-ci se ramènent à l'univers musical. En réalité, la mobilisation du champ lexical de la musique, dans les titres des poèmes, est un mécanisme d'insertion de la musique dans ces

textes. Ainsi, l'incipit de certains poèmes préfigure une véritable symphonie dans le tissu des poèmes. En dehors des titres, la musicalité peut investir l'ensemble du texte de Baudelaire.

### 3.2. La fusion de la musique dans les poèmes baudelairiens

La musique, chez Baudelaire, est l'un des vecteurs du sens dans son langage poétique. Elle essaime chaque bout de ses vers pour fonder l'ossature de ses poèmes. La musique lui sert en partie de catalyseur dans son langage poétique. En réalité, elle demeure l'une des clés majeures pour décrypter le sens de ses textes, quand l'on tient à les comprendre. Ses poèmes intitulés « Chant d'automne » et « Harmonie soir » sont au nombre de ceux renfermant un grand nombre d'indices musicaux. En élaborant ses poèmes, Baudelaire met à contribution tous les effets de la langue pour générer de la musique en vue de la sémantisation de ses poèmes. A cet effet, à travers son texte « Chant d'automne », la musicalité énoncée, dès le titre, est confirmée et amplifiée dans le corps du texte. En réalité, le malaise provoqué par l'automne, temps morbide, qui jette la tristesse dans son âme, se sonorise à travers un ensemble de mots sollicitant l'acuité auditive du lecteur. Ces mots amplifient les échos de la tristesse qui résonne dans l'âme du poète. Dès lors, le champ lexical qui s'y déploie sollicite de manière continue l'ouïe du poète et du lecteur. Il infère la musicalité dans « Chant d'automne », investit le tissu du poème à travers les groupes de mots comme « J'entends », « retentissant » (v. 3-4), « J'écoute », « écho plus sourd » (v. 9-10), « monotone » (v. 13), « bruit mystérieux » et « sonne » (v. 16).

Parallèlement au champ lexical connecté à l'univers de la sonorité et qui sollicite l'acuité auditive du lecteur, Baudelaire met en jeu les ressources sonores de certaines lettres constitutives des mots ou évoque des instruments de musique pour suggérer de la mélodie. Les mots employés émettent, en effet, des bruissements pour traduire l'émoi qui enserme le poète durant la période glaciale de l'automne. Dans un premier temps, la musique est enfilée dans le poème par l'emploi de mots qui suggèrent la présence d'une mélodie. Il s'agit du nom d'un instrument de musique ou encore la référence immédiate aux sons des lexies servant à traduire l'état d'âme du poète. Dans « Harmonie du Soir », en effet, le poète communique sa tristesse par l'entremise du son triste du violon (« Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige »). Ainsi, la musique émise par le violon sert à encoder son état d'âme par une sonorité aigue et traînante. En réalité, le son du violon infère l'affliction qui altère l'âme et l'être du poète assailli par le froid automnal pénétrant. Au de-là de ces deux poèmes, ceux dans lesquels la musicalité est inhérente à l'évocation des instruments de musique sont, entre autres, « Les Petites vieilles » et « Les Phares » :

(1) Pour entendre un de ces concerts, **riches de cuivre**,  
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,  
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,  
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins (C. Baudelaire, « Les Petites vieilles », 1999, p. 141).

(2) Où, sous un ciel chagrin, **des fanfares étranges**  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber (C. Baudelaire, « Les Phares », 1999, p. 57).

La musicalité s'y répand à partir des périphrases. Dans le relevé (1) et (2), la musique est évoquée par l'irruption dans ces séquences de poèmes de plusieurs instruments de musique. Leur présence est marquée par les périphrases nominales « riches de cuivre » et « des fanfares étranges ». Ces indices musicaux suggèrent des instruments à vent comme le trombone et la trompette, et des instruments à percussion comme la cymbale. Bien plus, parallèlement aux instruments de musique, les sons émis par les mots à travers l'articulation de leurs lettres constitutives peuvent se muer en mélodie signifiante. En effet, dans son texte

« L'Albatros », les deux premières strophes sont caractérisées par l'itération de certaines sonorités identiques :

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,  
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
 Comme des avirons traîner à côté d'eux (C. Baudelaire, 1999, p. 54).

L'on observe qu'à travers « L'albatros », la sonorité [s] provenant de la lettres « s » et « z » après la lettre « s » suivie de la voyelle « e » sont récurrentes. Dans ce cas de figure, on est en présence d'une allitération. Il s'agit d'une figure de style qui consiste en la réplétion volontaire de consonnes identiques et voisines dans un espace textuel donné. P. Fontanier (1977, p. 34) définit l'allitération comme une « sorte d'onomatopée en plusieurs mots, produite par le jeu de certaines lettres ou de certaines syllabes ». Pour M. Aquien (1993, p. 46), en revanche, l'allitération « est la répétition de phonèmes consonantiques destinée à produire un effet soit harmonique soit structurel, ou bien encore à souligner par le rappel phonique l'importance d'un mot dans le vers ou dans le poème ; elle a plus souvent une fonction rythmique ».

Dans le cas de « L'albatros », on est en présence d'une double allitération qui se répercute dans des strophes consécutives. Les sonorités répétées dans cette double allitération sont les consonnes /s/ et /z/. Elles totalisent 11 occurrences dans la première strophe du poème et 8 dans la seconde. Pour C. Peyrouet (2014, p. 20), « en fait, les immenses possibilités de modulation des sons qu'ils représentent, [les consonnes ou les voyelles], par leur caractère ludique, poétique, étrange ou au contraire leurs effets de réel, les intègrent au style ». C'est bien cette pratique que mobilise Baudelaire dans son langage poétique à profusion. Le phonème /s / suggère, à bien des égards, le bruit du glissement du navire alerte sur les flots. Les marins qui, par analogie, incarnent l'homme ordinaire dans la société, s'amuse aux dépens de l'albatros capturé que représente le poète incompris et maladroit au sein de la société.

En somme, il faut retenir que chez Baudelaire, la musicalité investit son texte poétique à partir de l'évocation des lexies en rapport avec l'univers de la musique, des instruments de musique et la sonorité de certaines voyelles ou consonnes contenues par des mots dans leur proximité à l'intérieur du texte poétique. Quelle est le rôle de la musique dans son langage poétique?

#### 4. Du fonctionnement de la musicalité dans l'expression poétique baudelairienne

En France, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les lieux de rencontre littéraire, dénommés les salons, favorisent le rapprochement entre artistes. Des peintres, en passant par les musiciens, se rencontrent avec des poètes pour théoriser de nouvelles perspectives littéraires. Baudelaire évolue au sein de ces cercles artistiques. Leurs productions artistiques et littéraires s'influencent et stimulent des découvertes esthétiques fécondes. Passionné et préoccupé par le renouvellement de l'expression poétique, Baudelaire appréhende la musique comme un art dont les effets peuvent contribuer à amplifier l'expression des sentiments. A cet effet, il écrit :

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. [...] il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de

chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste (C. Baudelaire, 1861, p. 5-6).

Ainsi, la musique est pour Baudelaire un vecteur puissant pour traduire ses sentiments tout en exposant sa sensibilité. En effet, dans les salons littéraires, il capte chez ses condisciples musiciens, certains effets de leur art pour traduire le lyrisme dans sa poésie. C'est à partir de ce réseau social et culturel qu'il constitue progressivement son esthétique poétique. En cela, le poète fait de la mélodie un des outils linguistiques de premier ordre pour la figuration de ses sentiments. En réalité, le lyrisme baudelairien s'abreuve à la source de la musique de R. Wagner, comme il le stipule en ces termes :

Comme Wagner n'avait jamais cessé de répéter que la musique [...] devait parler le sentiment, s'adapter au sentiment avec la même exactitude que la parole, mais évidemment d'une autre manière, c'est-à-dire exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre (en quoi il ne disait rien qui ne fût accepté par tous les esprits sensés), une foule de gens, [...] s'imaginèrent que le maître attribuait à la musique la puissance d'exprimer la forme positive des choses [...] (C. Baudelaire, 1861, p. 10).

Rapportant les propos de Wagner, Baudelaire explicite que sa musique permet de traduire toute pensée ou toute sensation que le langage et les mots ordinaires ne parviennent pas à traduire : l'ineffable. Ainsi, par sa capacité de suggestion et à révéler la sensibilité du musicien, la musique wagnérienne donne, dans l'imaginaire du poète, une forme aux sensations indicibles. Ces sentiments que les mots ordinaires ne peuvent exprimer, la musique wagnérienne a la capacité de les rendre dans leur totalité. De fait, le pouvoir de suggestion de la mélodie wagnérienne subjugué Baudelaire. Il exerce sur lui, comme sur tout autre auditeur, un charme par sa capacité engendrer le rêve et des images pour traduire les sensations les plus subtiles. A cet effet, le poète note que « Les gens qui se croient débarrassés de Wagner se sont réjouis beaucoup trop vite ; nous pouvons le leur affirmer » (C. Baudelaire, 2013, p. 68). En réalité, la musique Wagner a une capacité empathique forte permettant de transmettre l'effet de ses sentiments aux mélomanes. Les effets communicatifs de sa musique sont au fondement du renouvellement du langage poétique, sous l'impulsion des symbolistes dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la poésie de Baudelaire confère à la musique une fonction majeure dans l'expression de ses sentiments. Il en fait l'un des vecteurs de l'expression du spleen, de la solitude et de la douceur.

La musique, comme canal par lequel le poète traduit et communique le spleen, se manifeste dans son poème «Harmonie du soir»:

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige (C. Baudelaire, 1999, p. 95).

Le vers «Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige » renferme des éléments qui sont l'apanage des poètes voués au spleen. Il s'agit des mots « violon », « frémi », « cœur » et « afflige ». Le violon est un instrument de musique à cordes frottées. Il évoque une mélodie associée au rythme qui implique la musicalité. Le verbe « frémit » traduit à une succession de petits bruits émis à partir de vibrations. Par ailleurs, comme instrument de musique, le violon est associé dans le même vers au lexème « cœur » qui implique le siège des sentiments. En y adjoignant le lexème « afflige », il dénote une personne en proie à une tristesse profonde. De fait, ce vers connote une souffrance moral et physique. Du coup, les sonorités du violon servent à figurer l'état d'âme du poète miné par l'affliction. En réalité, les sonorités suggérées par le violon matérialisent dans l'imaginaire du lecteur et du poète la mélancolie et l'abattement moral dont il est l'objet. Ainsi, à travers des rapprochements par analogie, ces sonorités lient le timbre triste du violon à l'état d'âme du poète pour le communiquer au lecteur. La matérialisation de la mélancolie, par l'entremise de l'imaginaire,



est associée à une existence où est absente la joie de vivre, où l'on sombre indéfiniment dans un état d'abattement permanent (« qui hait le néant vaste et noir. »). Selon E. R. Ravoux (1997, p. 209), tout rythme, associé à un contenu mélancolique « [...] acquiert un contenu émotif ». Dans ce cas de figure, la mélodie représente un sentiment spleenique selon le timbre des sonorités émises par le violon.

Parallèlement à la mélancolie, la musique peut servir à figurer un sentiment de solitude intense, comme s'y adonne Baudelaire dans son poème « *Mœsta et errabunda* » :

La mer, la vaste mer, console nos labeurs !  
 Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse  
 Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,  
 De cette fonction sublime de berceuse ? (C. Baudelaire, 1999, p. 113).

Dans ce texte, la musicalité est induite par les groupes de mots « rauque chanteuse », « immense orgue » et « vents grondeurs ». En effet, durant son voyage sur l'océan indien, l'imaginaire de Baudelaire lui fait entendre une mélodie provenant de l'immensité de l'océan (« immense orgue »). Les claquements des vagues amplifient le silence autour du poète sur le pont du navire. Par sa régularité et son âpreté, du fait de la violence du vent, le bruit assourdissant des vagues induit une rythmique qui l'apparente à une voix. Ce qu'atteste S. Paczynski (1973, p. 47), quand il écrit que « le poète entend cette fois une voix singulière, [l']étrange musique de l'eau [...] et du vent devient ici une voix rauque ». La voix de la mer qui domine tout l'univers marin, évoque un sentiment d'isolement chez le poète et lui fait prendre conscience de sa solitude au milieu de l'immensité l'océan. Dans cette perspective, la chanson de la mer suggérant l'image de la solitude de Baudelaire, se cristallise à partir des groupes nominaux « vaste mer » et de « sublime berceuse ». L'usage des lexies « vaste » et « sublime » amplifie et figure la solitude du poète comme un être infiniment petit au centre de l'immensité marine.

En dehors de la figuration de la solitude qui parsème l'existence du poète et au fondement de son spleen, la musique sert aussi à matérialiser les rares moments de bonheur qui ont marqué son existence. En effet, face aux pesanteurs de l'existence qui muent la quasi-totalité de la vie de Baudelaire en douleur, il a su trouver auprès de deux femmes des moments de contentement. Ce sont les mulâtresses Jeanne Duval et Madame Sabatier. Ces moments euphoriques sont matérialisés par une figuration axée sur la musique. En effet, en l'encontre des images mortifiantes qui induisent le spleen, Baudelaire s'inspire de l'esthétique poétique de son modèle E. Poe<sup>3</sup>. Pour figurer ses sentiments rappelant ses moments de bonheur, il convoque l'image de femmes ambivalentes émanant de la poésie d'Edgar Poe. A ce propos, Baudelaire écrit : « Et ses femmes, toutes lumineuses et malades, mourant de maux bizarres et parlant avec une voix qui ressemble à une musique, c'est encore lui, ou du moins, par leurs aspirations étranges et leur savoir, par leur mélancolie inguérissable, elle participe à la nature de leur créateur » (C. Baudelaire, 1969, p. 1047).

En effet, l'ambivalence, qui caractérise les femmes chez E. Poe, exhale à la fois la lumière et l'ombre au moyen de la musicalité dans sa poésie. L'imbrication de ces deux réalités antithétiques, comme mode de structuration de l'image féminine chez Poe, tenant lieu de source de douleur et de douceur, est adoptée par Baudelaire. En revanche, chez lui, l'ambivalence de la femme est sous-tendue par la musicalité qui traduit et matérialise un sentiment à deux pendents dont la femme affecte l'homme. La duplicité de la gent féminine est expérimentée par Baudelaire à travers deux femmes. Il s'agit de sa maîtresse Madame Sabatier

<sup>3</sup> Edgar Poe est homme de lettres américain. Son influence demeure importante, aux États-Unis comme dans l'ensemble du monde, non seulement sur la littérature, mais également sur d'autres domaines artistiques tels le cinéma et la musique, ou encore dans des domaines scientifiques. Bien qu'auteur américain, il a d'abord été reconnu et défendu par des auteurs français, Baudelaire et Mallarmé en tête. La critique contemporaine le situe parmi les plus remarquables écrivains de la littérature américaine du XIXe siècle.

symbolisant la douceur et Jeanne Duval qui incarne la douleur ou la meurtrissure de son âme. A cet effet, Baudelaire précise les caractéristiques de ces femmes en écrivant :

[...] il me semble que deux femmes me sont présentées : l'une matrone rustique [...] l'autre, une de ces beautés qui dominent et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et original l'éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche, consciente et reine d'elle-même, - une voix parlant comme un instrument bien accordé [...] (C. Baudelaire, 1969, p. 1049).

Ainsi pour Baudelaire, la femme qui incarne la douceur et lui procure le bien-être est Madame Sabatier. Par sa candeur et sa capacité à apaiser ses émois du poète, il l'affuble d'une voix mélodieuse qui l'assimile à un instrument de musique dans son poème « Tout entière », par l'entremise de ces groupes de vers :

O métamorphose mystique  
De tous mes sens fondus en un !  
Son haleine fait la musique,  
Comme sa voix fait le parfum ! (C. Baudelaire, 1999, p. 89).

L'assimilation de la voix de Madame Sabatier à une mélodie (« Son haleine fait la musique ») fait de la douceur un attribut de la gent féminine. Ce qui suppose que sa voix mélodieuse fonctionne comme un baume. Elle soulage le poète quand ce dernier est tourmenté par les meurtrissures de la vie. A cet effet, selon S. Paczynski (1973, p. 8), « Baudelaire se refuse à accepter une voix féminine neutre – elle est musique ou elle n'existe pas ». Pour lui, la voix de la femme ne peut fonctionner que comme un sanctuaire ou tout âme en peine, capte son timbre pour dissiper les moments dysphoriques qui minent son existence. Ainsi, en prospectant la fonction de la musique dans l'écriture poétique de Baudelaire, il convient de noter que la mélodie chez lui, peut servir à figurer dans son imaginaire des sentiments comme la mélancolie, la solitude et la douceur.

## Conclusion

La musique, dans la poésie de Baudelaire, entremêle le timbre des mots et des instruments de musique qui de manière insidieuse, selon sa technique, sert à inférer la mélodie dans ses vers. La musicalité, dans son expression poétique, d'une part, se perçoit à travers le traitement qu'il fait des sonorités émanant du champ lexical en rapport avec l'univers de la musique et, d'autre part, par le traitement qu'il fait des sonorités des phonèmes structurant certains mots mobilisés dans ses poèmes. La figuration des sentiments, dans son langage poétique, procède par les sonorités émises par certains éléments naturels comme le vent ou le bruit provenant des mouvements des vagues marines. Baudelaire mobilise les effets de la musique pour figurer les sentiments comme la mélancolie, la solitude, la douleur ou la douceur.

## Bibliographie

- AQUIEN Michel, 1993, *Dictionnaire de poétique*, Coll. « Les Usuels de Poche », Paris, Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE Charles, 1968, *Œuvres complètes*, Edition établie et annotée par Y. G. Le Dantec, révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, coll. « Bibliothèque de "La Pléiade" », Paris, Editions Gallimard.
- BAUDELAIRE Charles, 1999, *Les Fleurs du Mal*, coll. « Les Classiques de Poche », Paris, Librairie Générale de France.
- BAUDELAIRE Charles, 2013, *Naissance de la Musique Moderne: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, (Édition, annotations et postface par Christophe Salaün), Paris, Mille et une Nuits.
- BECKER Sander, 2012, *Debussy et son goût de la poésie : la représentation musicale des figures de style de Baudelaire*, RELIEF, Volume 6, (1), p. 136-161 <http://www.revue-relief.org>, (12.07.2020).
- CASSAGNE Albert, 1982, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Paris-Genève, Slatkine Reprints.
- DUBOIS Jean, René Lagane, 1989, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Librairie Larousse.
- EIGELDINGER Marc, 1951, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière.
- ESTANG Flore, [https://www.musicologie.org/publire/m/naissance\\_de\\_la\\_musique\\_moderne](https://www.musicologie.org/publire/m/naissance_de_la_musique_moderne), (24.09.2020).
- FONTANIER Pierre, 1977, *Les figures du discours*, coll. « Champs essais », Paris, Flammarion.
- FRÄNKEL Margherita, 1975, *Le code dantesque dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud*, Paris, A-G Nizet.
- JOUBERT Jean-Louis, 1997, *La poésie*, Tunis, Cérès Editions.
- LITTRÉ Emile, 1963, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Editions Universitaires.
- MALLARMÉ Stéphane, 1945, *Œuvres complètes*, poésie et prose, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, Présenté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard.
- PACZYNSKI Stanislas, 2014, *Baudelaire et la musique*, Thèse pour le doctorat du 3ème cycle Présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.
- PEYROUTET Claude, 2014, *Style et rhétorique*, Coll. « Repère », Paris, Nathan.
- POE Edgar, 1969, *Œuvres en prose*, Traduction par Charles Baudelaire – Edition établie et annotée par Y.G. Le Dantec, coll. Bibliothèque de " La Pléiade ", Editions Gallimard.
- RAVOUX Rallo Élisabeth, 1997, « Les poètes du spleen, "Valse mélancolique et langoureux vertige !" », *Littératures*, Numéro 37, p.209-220, <https://doi.org/10.3406/litts.1997.1757>, (24.09.2020).