

OBSERVATIONS SUR LA TECHNIQUE DE BAUDELAIRE.

I. L'Harmonie.

Le troisième projet de préface publié dans les *Œuvres posthumes* de Baudelaire ¹⁾ constate que la poésie touche non seulement aux mathématiques, mais aussi à la musique. Sans compter le style, c'est sous ce double rapport que la forme des *Fleurs du Mal*, véritable „sorcellerie évocatoire” ²⁾, a été le plus travaillée. Baudelaire est en grand progrès sur les romantiques. Il accuse „la racaille moderne” ³⁾ d'avoir, par paresse, négligé tout ce qui se rapporte à l'expression. Elle n'a pu, en particulier, rendre le vers français plus musical, s'étant bornée à le décomposer sans le renouveler, pour le plaisir de choquer le public. Seuls, quelques prosateurs, parmi lesquels Rousseau et Chateaubriand, ont conçu et exécuté avant elle des œuvres baignées d'une atmosphère vraiment poétique.

Il n'est pas probable que Baudelaire ait connu la musique, ni même qu'il ait été capable d'en juger avec un grand discernement. M. Flottes défend cette manière de voir, M. de Reynold est d'un autre avis ⁴⁾. Dans sa fameuse lettre à Wagner, le poète avoue son ignorance. Cela n'a pas dû l'empêcher d'écouter avec plaisir un opéra ou une symphonie, et de mettre de la musique dans ses vers, en se fiant simplement à son oreille. „La musique creuse le ciel”, dit-il ⁵⁾.

Chacune des „fleurs du mal” donne en effet la sensation d'une mélodie „non encore entendue”. Cependant M. Vivier, qui s'exprime ainsi ⁶⁾, ne montre pas en quoi consiste cette „musique verbale”. Le premier des critiques qui s'en sont occupés, M. Cassagne, fait croire que musique est synonyme d'assonance et d'allitération: il n'explique guère ces phénomènes, assurant qu'ils produisent „des effets complexes que le lecteur sentira de lui-même” ⁷⁾. Après lui, M. Dérieux émet l'avis que Baudelaire est habile à rendre „le grignotement des secondes”, „le chuchotement qui s'étouffe”, et d'autres bruits: dans cet art, il met „l'originalité du poète musicien” ⁸⁾. M. de Reynold suit ses traces ⁹⁾. Mais les exemples d'allitération qu'il donne sont peu probants: il n'est pas très remarquable que le bruit d'une cascade ou celui d'une fuite soient perceptibles dans des vers où les mots „cascade” et „fuite” sont en bonne place. M. Flottes croit que „la musicalité naît essentiellement de l'art des assonances et de celui des coupes” ¹⁰⁾. Enfin M. Vivier considère, lui aussi, l'assonance, l'allitération et l'harmonie imitative comme les éléments les plus remarquables de la musique des vers ¹¹⁾. Quelques-uns de ces critiques, il est vrai, semblent pressentir que, les phénomènes dont ils parlent ne pouvant être constants, beaucoup de vers de Baudelaire sont harmonieux sans eux. M. Cassagne admet ¹²⁾ que „la modulation des voyelles” est une condition de l'harmonie. M. Vivier parle avec bonheur de „la continuité des effets sonores” ¹³⁾. Mais ils s'en tiennent à ces constatations.

Les *Fleurs du Mal* ont cependant suggéré de bonne heure à Théophile Gautier une observation significative: Baudelaire mêle, dans la trame de ses vers, „des fils de soie et d'or à des fils de chanvre rudes et forts” ¹⁴⁾. Evidemment les fils de soie représentent, d'une façon générale, le chant poétique; les fils de chanvre, le prosaïsme. Si Gautier est amené à faire cette distinction en considérant surtout la matière des poèmes, qui pour lui est tantôt fine, tantôt grossière, son jugement s'applique aussi

¹⁾ Paris, 1887, p. 9.

²⁾ Définition de la poésie par Baudelaire. *Œuvres complètes*, Ed. Michel-Lévy, Paris, 1868, t. III, p. 173. Les *Fleurs du Mal* seront citées d'après l'édition E. Raynaud, Paris, 1921.

³⁾ *Œuvres posth.* p. LXXXV.

⁴⁾ P. Flottes, *Baudelaire*, Paris, 1922, p. 208. G. de Reynold, *Charles Baudelaire*, Paris-Genève, 1920, début ch. X.

⁵⁾ *Œuvres posth.*, p. 76 (*Fusées*).

⁶⁾ *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, 1926, p. 158.

⁷⁾ A. Cassagne, *Versification et Métrique de Charles Baudelaire*, Paris, 1906, p. 68.

⁸⁾ H. Dérieux, *Baudelaire*, Bâle, 1917, p. 44.

⁹⁾ *Op. cit.*, ch. 10.

¹⁰⁾ *Op. cit.*, p. 207.

¹¹⁾ Du moins, il y consacre une attention toute particulière. Voir *op. cit.*, p.p. 42-43. Cette partie de l'harmonie des vers de Baudelaire étant suffisamment connue, je ne m'en occuperai pas.

¹²⁾ *Op. cit.*, p. 74.

¹³⁾ *Op. cit.*, II. ch. 1er, p. 333.

¹⁴⁾ *Œuvres complètes*, I, p. 47. (*Notice sur Ch. Baudelaire*).

à leur structure, dont il relève expressément le caractère particulier. Du reste, comment séparer, dans la véritable poésie, le son du sens? Le sens ne saurait être que le prétexte, le son est la cause efficiente du chant poétique, comme il peut être celle du prosaïsme.

Gautier était éloigné lui-même, sans doute, de distinguer clairement les modalités de ces rapports. Son impression était juste, mais il ne pouvait voir le rôle exact tenu par le rythme et par l'harmonie dans l'économie du vers de Baudelaire. A son époque, une distinction entre la poésie „chantée” et la poésie „parlée” était possible, et même réalisée ¹⁾. Seulement, elle était basée sur la différence qui sépare le vers classique „intact” du vers romantique „brisé”. Même plus près de nous, un commentateur a cru que l'assouplissement de l'alexandrin, et spécialement la perte de la division binaire, suffit à caractériser le vers prosaïque. Il cite des exemples, tirés du célèbre recueil ²⁾. Leur rareté éveille déjà quelques doutes.

En réalité, il faudrait entendre par „poésie chantée” non pas une poésie conforme aux règles de la rythmique, mais une poésie harmonieuse, accompagnée d'un courant magnétique parfaitement sensible, et par „poésie parlée”, une poésie dépourvue d'harmonie, où le poète, qui la compose d'éléments purement intellectuels, se démet de sa vraie fonction. Les fils de chanvre n'ont pas dû correspondre, pour Gautier, à quelque déficience du rythme traditionnel, mais à une certaine sécheresse. En effet, lorsque Baudelaire renonce à une expression musicale de son „extase de la vie” pour s'attacher, par un retour qui lui est familier, à traduire son „horreur de la vie” ³⁾, cette horreur s'accommode parfaitement d'un rythme régulier, dont le martèlement, loin de faiblir, s'accroît très souvent. Seule la disposition des sons devient telle, qu'ils cessent d'être bons conducteurs du chant. Si donc le vers est capable de rendre „toute sensation de suavité ou d'amertume”, comme l'affirme la préface déjà citée, c'est surtout grâce à son harmonie plus ou moins grande, qui dépend de la relation de ses parties, et dont une étude attentive peut seule fournir la clef. Dans cette recherche, la matière des poèmes et le premier effet produit sur l'oreille ne forment que des indications provisoires. La matière est complexe: c'est que l'horreur et l'extase, qui constituent les marques, soit du dandy, soit de l'épicurien ou du mystique ⁴⁾, n'ont pas dominé, je crois, de longues périodes de la vie de Baudelaire, mais ont été presque simultanées et en tout cas promptes à se relayer. La sonorité, d'autre part, peut être cachée: parmi les vers qui paraissent secs et durs, les uns le sont en effet, quoique à dessein, d'autres ont un charme irrégulier qui ne touche une sensibilité ordinaire que si elle est guidée.

M. Grammont ⁵⁾ a formulé une théorie de l'harmonie régulière dont les lois semblent rationnelles et dont l'application conduit généralement à des résultats conformes aux impressions d'une oreille exercée. Cette théorie est basée sur le groupement des voyelles dans le vers. Pour M. Grammont, il y a des voyelles qu'il appelle *claires*: i, y, e, ε, ē, ø, dont les deux premières sont aiguës, et des voyelles nommées *graves*: a, α, ā, æ, œ, ɔ, ɔ̄, o, u, dont les trois dernières sont sombres. Des règles assez compliquées qu'il expose, je rappellerai seulement la principale. Les mesures du vers, soit triades, soit diades, se correspondent — et sont génératrices d'harmonie — si elles contiennent chacune une seule voyelle de la même espèce, occupant une place déterminée, l'ordre inverse (i o a, a o i) étant admis aussi bien que l'ordre direct (i o a, i o a), et la voyelle unique n'étant pas nécessairement la même partout (i o a, a e i).

Il n'est pas probable que Baudelaire puisse sortir très brillamment d'une épreuve réduite à ce seul critérium. M. Grammont arrive, pour Racine et Victor Hugo, à une proportion de 42 % de vers harmonieux: c'est un maximum ⁶⁾. Il cite Racine plus

¹⁾ W. Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Paris, 1844, p. 56.

²⁾ M. Cassagne, *op. cit.*, p. 44. Voici un de ces exemples:

Pour entendre un de ces concerts riches de cuivre...

(94)

³⁾ *Œuvres posth.* p. 114 (*Mon cœur mis à nu*).

⁴⁾ Comme j'espère l'établir avec précision dans un prochain article, il y a trois hommes en Baudelaire: l'épicurien, le dandy, le mystique. La critique ne les a pas très exactement identifiés. „L'horreur” est la répugnance du dandy à l'égard des vulgarités de la vie. „L'extase” est due aux joies physiques de l'épicurien ou à l'enthousiasme éveillé par l'imagination du mystique.

⁵⁾ *Les vers français*, Paris, 1904. Consulter surtout le ch. III, p.p. 323-331.

⁶⁾ *Op. cit.*, III, § 4.

de deux cents fois, Victor Hugo plus de quatre cents fois, Baudelaire (comme Corneille) une quinzaine de fois seulement, sans indiquer la proportion des vers admissibles. On peut estimer que Baudelaire reste un peu au-dessous du pourcentage de Racine comme épicurien et comme mystique, et fort au-dessous comme dandy. Mais c'est une impression que le mélange des inspirations ne permet pas de contrôler, comme pour d'autres poètes, par l'analyse d'une ou de deux pages.

Il y a sans doute, dans *Les Fleurs du Mal*, des vers parfaits en grand nombre, surtout parmi ceux qui sont d'inspiration épicurienne:

Le secret / douloureux // qui me / faisait / languir ... (12)
æ œ ε u u ε i œ æ ε ā i

Tout servait, / tout paraît // sa /ragi-/ le beauté. (115)
u ε ε u a ε a a i œ o ε

D'autres, non moins nombreux, manquent de toute harmonie régulière:

Un port / reten-/ tissant // où mon â-/ me peut boire ... (24)
œ ɔ œ ā i ā u ɔ a œ θ a

Quand la parole est au dandy, l'absence d'harmonie est presque de règle. Ou bien les mesures en présence n'ont qu'une seule espèce de voyelles, ou bien elles ne se correspondent pas¹⁾:

Le faubourg / secoué // par les lourds / tombereaux ... (93)
œ o u œ u e a ε u ɔ œ o

On entend / ça et là // les cuisi-/ nes siffler ... (98)
ɔ ā ā a e a ε i i œ i e

Comme l'épicurien, le mystique écrit des vers irréprochables:

Je suis belle, / ô mortels // comme un ré-/ ve de pierre ... (17)
œ i ε o ɔ ε ɔ œ ε œ œ ε

Mais dans le suivant, seules la première et la quatrième triade se correspondent:

S'élancer / vers les champs // lumineux / et sereins. (3)
e ā e ε ε ā y i θ e œ ē

Dans celui-ci, seules la deuxième et la troisième diade présentent une harmonie suffisante:

Mes yeux, / mes lar-/ ges yeux // aux clartés / éternelles. (17)
ε θ ε a œ θ o a e e ε ε

Cependant, à entendre certains de ces vers, l'oreille est flattée. Il est raisonnable de se demander si cela ne provient pas de quelque attrait particulier que Baudelaire prête à l'irrégularité même. Pourquoi lui aurait-il été difficile de faire plus de vers harmonieux, s'il l'avait voulu? Dans telle disposition, il ne le voulait point, préférant la discordance. D'autres fois, il peut avoir essayé de plaire par des moyens originaux. Selon lui, „l'irrégularité, c'est-à-dire la surprise, l'inattendu, l'étonnement sont une partie essentielle et caractéristique de la beauté”²⁾. Je crois qu'il ne suffit pas de dire ici, avec M. Raynaud, que le poète „bâtit des féeries”³⁾. Il importe de se rendre compte des procédés auxquels il a recouru⁴⁾.

¹⁾ Je m'en tiens à l'analyse des voyelles. Les consonnes, l'hiatus, d'autres facteurs peuvent contribuer à la dissonance.

²⁾ *Œuvres posth.*, p. 78 (*Fusées*).

³⁾ E. Raynaud, *Charles Baudelaire*, Paris, 1922, p. 299.

⁴⁾ La rhétorique et la sémantique jouent ici un grand rôle, selon quelques critiques. Pourtant, si l'on trouve partout des images surprenantes chez Baudelaire, elles sont parfaitement claires, et fondées sur un emploi naturel des mots. M. Vivier dit qu'un des moyens de séduction du poète est d'employer quelquefois les mots „dans une signification inattendue et nouvelle, tout en restant plausible”. Il en donne malheureusement pour exemple le mot *fatiguer* dans ces vers:

*Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine.* (23)

Cette sorte d'emplois donnerait à la poésie de Baudelaire „une couleur toute personnelle”. (*Op. cit.*, p. 40) Cependant Racine a dit:

*Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.* (*Iphig.* 1, 1)

Les règles de M. Grammont dérivent en somme de deux principes: celui de la concordance entre le rythme et l'harmonie, d'une part; et d'autre part, celui de la correspondance sonore entre les mesures du vers, chantées sur des voyelles d'espèce différente qui le modulent. De ces principes, et surtout du second, Baudelaire s'écarte. Les résultats qu'il obtient par ces écarts mêmes, ou par les compensations dont il les accompagne souvent, constituent principalement „l'harmonie irrégulière” de ses vers ¹⁾.

L'harmonie antirythmique est fréquente dans *Les Fleurs du Mal*. Qu'il s'agisse d'un procédé artificiel ou — ce qui peut se défendre — d'une allure naturelle du poète, une analyse persévérante mènerait ici à une conclusion significative. Un contrôle normal consisterait à diviser le vers en triades ou en diades, pour établir ensuite les correspondances musicales. Avec Baudelaire, c'est souvent l'harmonie qui s'impose d'abord, ne laissant de place qu'à un rythme désaccordé. Le vers suivant présente une harmonie des plus acceptables, si on le divise en triades:

Même quand / elle marche, // on dirait / qu'elle danse. (28)
 $\underline{\varepsilon} \quad \text{œ} \quad \tilde{\text{a}} \quad \underline{\varepsilon} \quad \text{œ} \quad \text{a} \quad \underline{\tilde{\text{a}}} \quad \text{i} \quad \varepsilon \quad \underline{\varepsilon} \quad \text{œ} \quad \tilde{\text{a}}$

Mais cette division est absurde. L'harmonie seule la favorise, aidée, il est vrai, par le parallélisme grammatical de la deuxième et de la quatrième mesure. Dans un autre vers du même poème, le second hémistiche présente une particularité analogue:

Elle se développe // avec in-/ différence. (28)
 $\underline{\text{a}} \quad \varepsilon \quad \tilde{\text{z}} \quad \text{i} \quad \text{e} \quad \underline{\tilde{\text{a}}}$

Le vers suivant comprend logiquement trois diades et deux triades:

Le vin / rend l'œil / plus clair // et l'oreil-/ le plus fine. (118)
 $\text{œ} \quad \tilde{\text{z}} \quad \tilde{\text{a}} \quad \underline{\text{œ}} \quad \text{y} \quad \varepsilon \quad \text{e} \quad \underline{\text{ɔ}} \quad \varepsilon \quad \underline{\text{œ}} \quad \text{y} \quad \text{i}$

Or, l'harmonie en décide autrement: elle le divise en quatre triades correspondantes. Il faut reconnaître que son action est assez secrète: mais, comme le dit M. Grammont, „toute harmonie antirythmique se découvre seulement à une oreille délicate et exercée” ²⁾. Je terminerai par un exemple où l'effet obtenu est plus sensible que dans les précédents et tout à fait remarquable. Les deux vers qui le produisent sont séparés, il est vrai, par un autre vers. Ils chantent un paradis parfumé

Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie . . .
 $\text{u} \quad \text{u} \quad / \quad \tilde{\text{œ}} \quad \varepsilon / \quad \text{a} \quad \text{y} \quad // \quad \text{u} \quad \varepsilon \quad / \quad \text{a} \quad \text{u} \quad \text{e} \quad \text{a}$
Où dans la volupté pure le cœur se noie. (65)
 $\text{u} \quad \tilde{\text{a}} \quad \text{a} \quad \text{ɔ} \quad \text{y} \quad \text{e} \quad // \quad \text{œ} \quad \text{œ} \quad \text{œ} \quad \text{œ} \quad \text{a}$

Divisés en diades, ces vers n'ont qu'une harmonie régulière très faible. Mais le premier présente à l'hémistiche un y suivi d'un r, qui le fait traîner. Cet effet de longueur est augmenté par le second vers, dont le premier hémistiche aboutit aussi, conformément au sens, à un y suivi d'un r, évidemment symétrique au premier ³⁾, mais, par une infraction grave au rythme de l'alexandrin, à la septième syllabe seulement, après quoi la personnalité même de l'épicurien se dissout en une lente série de œ brusquement arrêtée.

La transgression des règles est une source d'effets qui sont uniquement de surprise. Baudelaire sait aussi donner à son vers, à défaut d'une harmonie régulière, une harmonie propre. L'étude des moyens dont il se sert pour la réaliser n'ayant pas été

¹⁾ qu'il y a moyen d'étudier, contrairement à l'avis de M. de Reynold, qui dit (*op. cit.*, p. 364): „Ici, l'analyse rencontre ses limites”. Il y a aussi chez Baudelaire une tendance à introduire une certaine cohésion dans la strophe, par des procédés dont la critique ne parle pas, et que M. Grammont ne soumet à aucune règle.

²⁾ *Op. cit.*, p. 358. On ose à peine supposer que les fumées du vin y sont vraiment pour quelque chose.

³⁾ *Amour* et *cœur* sont aussi placés symétriquement, ce qui ajoute à l'effet. Il y a ici une véritable désaffectation du rythme au profit d'une cadence toute musicale.

entamée jusqu'ici, je ne saurais prétendre à les relever tous. Voici les plus importants:

1. Pour décider si, dans une mesure, une voyelle est seule de son espèce, Baudelaire s'octroie plus de liberté en divisant les espèces des claires et des graves en deux catégories chacune. Dans les hémistiches suivants¹⁾, qui doivent être d'une musicalité faible selon le système de M. Grammont, l'harmonie s'obtient, pour les premiers, par l'opposition des aiguës aux autres claires, et pour les derniers, par l'opposition des sombres aux autres graves. Il s'agit d'un simple élargissement de la règle, au profit de la nuance:

les minutes heureuses: \underline{e} i y / $\underline{æ}$ $\underline{œ}$ \underline{a} (38)

réfléchit l'indolence: e e \underline{i} / \underline{e} \underline{o} \underline{a} (53)

sous le noir firmament: \underline{u} $\underline{œ}$ a / \underline{i} a \underline{a} (15)

sous son humble pelouse: u \tilde{o} $\underline{œ}$ / $\underline{æ}$ $\underline{œ}$ \underline{u} (103)

2. Baudelaire fait prédominer systématiquement les claires dans les poèmes mystiques, les graves dans l'expression du spleen. Quand il traduit l'impression que fait sur lui la musique de Wagner²⁾, les mots „lumière”, „lumineux” jouent un grand rôle dans sa description: les voyelles en sont claires. Ces mots reviennent dans *Bénédiction*, dans *Élévation*, poèmes composés sur les mêmes voyelles dans leurs hémistiches les plus frappants: *Soyez béni, mon Dieu, ... Heureux celui qui peut ...* Dans *La Beauté*, les claires dominent à la rime comme à l'hémistiche de certains vers sans harmonie régulière et les régissent entièrement:

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ...*

Il faut voir du reste comment le poète relève tout un vers, et son propre moral, par la présence d'une seule claire au milieu de onze graves:

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde ... (110)

Les graves dominent dans les quatre poèmes intitulés *Spleen*, où des vers comme:

Et de longs corbillards, sans tambour ni musique ... (131)

sont sans harmonie régulière, mais contiennent presque toujours des sombres, dont le timbre a une résonance compensatrice. Dans la troisième strophe de *Chant d'automne*:

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ... (59)

des seize voyelles accentuées, onze sont graves, dont neuf sombres. Il s'agit d'un quatrain qui n'est pas dépourvu d'harmonie régulière. C'est peut-être trop de soin.

3. Baudelaire substitue à l'harmonie régulière une correspondance fondée sur les voyelles accentuées, sur les voyelles nasales ou encore sur le retour des mêmes consonnes.

Mouls par le travail // et tourmentés par l'âge ... (108)

est un vers sans harmonie, mais le „besoin de monotonie” dont le poète parle dans son troisième projet de préface l'a conduit à terminer chaque hémistiche par deux a, qui révèlent l'acharnement des forces hostiles. Dans certains hémistiches séparés, l'absence d'harmonie est compensée, d'une manière analogue, par l'identité souvent complète des accentuées:

Qui comme eux sont frileux ... i \underline{o} \underline{a} / \tilde{o} i \underline{a} (68)

Tout cela ne vaut pas ... u $\underline{œ}$ \underline{a} / $\underline{æ}$ o \underline{a} (110)

La nasale mériterait une étude spéciale. Voici quelques exemples des correspondances diverses qui peuvent s'établir, grâce à elle:

un parfait angle droit $\underline{œ}$ a \underline{e} / \tilde{a} $\underline{œ}$ a (93)

les sanglots, les ennuis \underline{e} \tilde{a} o / \underline{e} \tilde{a} i (47)

le bourdon se lamente $\underline{œ}$ u \tilde{a} / $\underline{œ}$ a \tilde{a} (78)

ton front pâle embelli \tilde{o} \tilde{o} \underline{a} / \tilde{a} \underline{e} i (101)

¹⁾ Lorsque, dans mes exemples, je cite un hémistiche au lieu d'un vers, c'est que l'autre hémistiche peut être négligé sans inconvénient.

²⁾ *Œuvres complètes*, III, p. 216.

les grands lacs transparents ε \tilde{a} a / \tilde{a} \underline{a} \tilde{a} (115)

le vin de son triomphe œ \tilde{e} / œ \tilde{o} / i \tilde{o} (115)

dans leur splendeur entière \tilde{a} œ / \tilde{a} œ / \tilde{a} ε (1)

Aucune de ces combinaisons n'est harmonieuse selon la règle. Mais la nasale imprime en toute position, que ce soit par reproduction ou par opposition, une direction à l'hémistiche, accentuant simplement le rythme (comme dans le premier exemple, où s'exprime le dandy) ou produisant une harmonie particulière fort sensible.

L'identité des consonnes dans certaines mesures d'un vers sans harmonie peut en augmenter la cohésion, indépendamment des intentions imitatives dont elles témoignent parfois. Voici un redoublement de deux consonnes avant les accents principaux :

Le regard singulier d'une femme galante... (110)

Dans le second hémistiche du vers suivant, il y a redoublement du *j* et de deux explosives :

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe. (59)

Enfin, dans un vers de *La Chevelure*, où cinq diades sont égales (composées de voyelles de même espèce), ce qui est très peu musical, ce sont des consonnes de même catégorie qui ouvrent les premières et les dernières syllabes de chaque hémistiche :

De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts... (24)

4. Baudelaire subordonne la correspondance musicale des mesures à la correspondance logique ou musicale des hémistiches. Dans un vers comme :

Que ton sein / m'était doux, // que ton cœur / m'était bon! (38)

œ \tilde{o} \tilde{e} e ε \underline{u} œ \tilde{o} œ e ε \tilde{o}

la correspondance des triades 2 et 4 (qui sont les plus importantes) est parfaite. Celle des triades 1 et 3 ne l'est pas, mais cela tient à une seule voyelle, justement celle (du mot cœur) qui assure une construction symétrique des hémistiches.

L'opposition musicale des hémistiches est encore plus fréquente, au détriment de l'harmonie régulière. Dans des vers nombreux, le poète s'élève d'un noir bas-fond vers un ciel pur, passe de la tristesse à la joie, par l'emploi successif d'une série de voyelles graves et d'une série de claires :

Où tout ce que l'on aime / est digne d'être aimé... (65)

Comme le sable morne / et l'azur des déserts... (28)

Les cocotiers absents / de la superbe Afrique... (92)

Ils marchent devant moi, / ces yeux pleins de lumière... (45)

Dans d'autres cas, l'opposition des hémistiches se présente en sens inverse :

Je veux creuser moi-même / une fosse profonde... (75)

Plaisirs, ne tentez plus / un cœur sombre et boudeur... (83)

Et fuyez l'infini / que vous portez en vous... (115)

Des rires effrénés / mêlés au sombre pleur... (114)

En subordonnant la mesure à l'hémistiche, Baudelaire bornait encore au vers son souci d'harmonie et de cohésion. Mais alors que les règles tracées par M. Grammont ne vont pas au delà, il est clair tout d'abord qu'il doit y avoir une harmonie strophique et même une harmonie générale. Baudelaire les connaît : il lui arrive de sacrifier, sous le rapport musical, le vers aux exigences de la strophe et peut-être la strophe à celles du poème. Par ses idées et par ses images, il ne réussit pas toujours à donner à ses compositions l'unité qu'ont, par exemple, celles de Paul Valéry. Pour la leur procurer, il a recours à l'orchestration. L'impression d'ensemble lui est plus précieuse que la perfection du détail, lorsque ces deux intérêts s'affrontent¹⁾. Pour la rendre bonne, il se sert de moyens dont quelques-uns ont été suffisamment étudiés, par exemple l'usage des refrains²⁾ ou le maintien du ton confidentiel, ironique ou sentencieux choisi dès le premier vers³⁾. Je relèverai seulement, parmi celles de ses ressources qui n'ont pas encore été signalées, quelques-unes des plus utiles à l'harmonie.

¹⁾ Du reste, il aime à les concilier, et y réussit souvent.

²⁾ R. Vivier, *op. cit.*, I, ch. 1er. p. 49. A. Cassagne, *op. cit.*, p. 79.

³⁾ R. Vivier, *op. cit.*, ch. 1er, p. 32.

1. Baudelaire indique parfois, au commencement d'une strophe ou d'un poème, les voyelles qui domineront. Cela est vrai surtout pour *æ* et pour les voyelles claires ou graves en général. Voici des exemples dont je ne cite que le premier vers ¹⁾:

Je l'adore à l'égal de la voûte nocturne... (25)

Comme le sable morne et l'azur des déserts... (28)

Derrière les ennuis et les vastes chagrins... (3)

C'est un cri répété par mille sentinelles... (6)

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle... (81)

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes... (115)

2. Baudelaire utilise parfois toute une strophe pour aboutir à un vers musical. Dans la suivante, les trois premiers vers sont très peu harmonieux. Le deuxième est particulièrement désagréable à cause des consonnes: par contraste, le quatrième qui rime avec lui, est aussi harmonieux que possible.

Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,

Des creusets / qu'un métal // refroidi / pailleta...

ε ø ε œ e a œ a i a œ a

Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes

Pour celui / que l'austère // Infortune / allaita! (94)

u œ i œ o ε ẽ ɔ y a ε a

3. Baudelaire se sert souvent de rimes léonines, on l'a constaté ²⁾. Mais par des assonances et des allitérations, il obtient le même effet de cohésion. Ce sont des moyens qui, destinés à cet usage, n'ont point retenu l'attention, alors qu'ils ont été si remarqués au point de vue de l'harmonie imitative. Il me paraît probable qu'en y recourant, le poète s'est inspiré de Racine. Voici des exemples d'assonances de liaison quadruples, empruntées aux tragédies de ce dernier:

Britannicus mourant excitera le zèle

De ses amis tout prêts à prendre sa querelle. (Brit. IV, 3)

Partez; à vos honneurs j'apporte trop d'obstacles.

Vous-même, dégagez la foi de vos oracles. (Iphig. V, 2)

Et voici des trouvailles de Baudelaire:

Le bourdon se lamente et la bûche enfumée

Accompagne en fausset la pendule enrhumée. (78)

Et d'énormes quinquets projetant leurs lueurs...

... Qui viennent gaspiller leurs sanglantes sueurs. (99)

... Exhale le vertige, et les danseurs prudents...

... Le sourire éternel de tes trente-deux dents. (100)

L'allitération aussi est employée par Racine comme un moyen de liaison ³⁾:

Cependant sur son lit il demeure penché:

D'aucun étonnement il ne paraît touché. (Brit. V, 5)

Hélène à ses parents dans Sparte dérobée,

Salamine témoin des pleurs de Périclès. (Phèdre, I, 1)

Mais alors que chez Racine, il s'agit de vers ou du moins d'hémistiches harmonieux, chez Baudelaire, l'allitération semble moins naturelle: elle se présente surtout dans des vers sans autre harmonie:

Devant ce noir tableau plein d'épouvantement

Q. monstruosité pleurant leur vêtement! (5)

Et quand Octobre souffle, émondeur de vieux arbres,

Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres... (103)

¹⁾ Je ne puis que renvoyer aux strophes entières pour l'étude des „orchestrations” que je signale.

²⁾ A. Cassagne, *op. cit.*, I, p.p. 11-12. Mais ni M. Cassagne, ni ses successeurs n'ont signalé ce fait, que les vers de Baudelaire manquent parfois d'harmonie régulière parce que les nécessités de la rime viennent rompre un système presque achevé:

Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. (17)

Car je cherche le vide et le noir et le nu. (82)

³⁾ Je considère aussi comme allitération l'emploi systématique de consonnes de même classe (explosives, fricatives, liquides).

4. Un poème de Baudelaire forme un système musical. Indépendamment des caractéristiques de son vers et de sa strophe, le poète a construit chacun de ses morceaux dans un état d'âme particulier, qui en a déterminé l'allure et la coloration. Les éléments de l'orchestration qu'il met en œuvre sont d'une variété et d'une complication infinies. Ils sembleraient, du reste, si l'on prétendait les identifier, correspondre à des impressions purement personnelles. Voici toutefois une indication qui, je crois, présente une valeur objective. Elle concerne les poèmes où s'exprime la grandeur, le sublime, la plus haute volupté, la plus profonde mélancolie. Dans ces poèmes, le dernier vers de chaque strophe se termine souvent par une voyelle brève, tandis qu'à la sixième syllabe (parfois à une syllabe voisine), il y a une voyelle extrêmement longue. Dans la première strophe, la brève et la longue peuvent échanger leurs places; dans la dernière, elles le font presque toujours. Si l'on peut dire que la voyelle longue exprime la passion ou l'enthousiasme, tandis que la brève traduit un fait ou une pensée, il semble que Baudelaire s'abandonne à des effusions aussitôt refrénées, sauf à la fin, où il donne libre cours à son inspiration.

Les poèmes XV, XVII, XVIII, XXIV, XXXIX, LXXXI sont, entre autres, construits assez nettement d'après ce procédé¹⁾. Voici le dernier vers de chacun des cinq quatrains de *Spleen* (LXXXI):

... Et nous verse un jour noir / plus triste que les nuits;
 ... Et se cognant la tête / à des plafonds pourris;
 ... Vient tendre ses filets / autour de nos cerveaux,
 ... Qui se mettent à geindre / opiniâtrément.
 ... Sur mon crâne incliné / plante son drapeau noir.

Il semble parfois que si l'épicurien ou le mystique, qui apparaissent dans les poèmes ainsi organisés, cèdent la place au dandy, la sécheresse extérieure où celui-ci est tenu empêche qu'il y ait des voyelles longues même à l'hémistiche du dernier vers des strophes: c'est le cas dans *Les petites Vieilles*. Mais cette particularité n'est que douteusement confirmée par d'autres exemples.

La „poésie parlée”, celle qui, contrairement à la „poésie chantée”, n'a de musicalité ni régulière ni irrégulière et qui, chez Baudelaire, est surtout celle des poèmes modernes où le „dandy” simule l'indifférence pour cacher son amertume, ne donne lieu, comme il s'entend, à aucune observation spéciale relative à l'harmonie. Cependant, dans la poésie même harmonieuse, il se rencontre des phénomènes d'un genre très particulier, qui consistent en des „vides” représentés par des voyelles de sonorité faible. Alors que ce sont surtout les voyelles accentuées qui conduisent le courant musical, les syllabes faibles — et avant tout celles qui contiennent l'e muet — peuvent posséder la vertu de le suspendre et — chose curieuse! — c'est tantôt pour le renforcer, tantôt pour l'atténuer dans les syllabes voisines. Il faut les considérer comme une „poésie parlée” intermittente, d'un effet remarquable.

René Ghil, dont les indications sur la musicalité des sons du langage présentent tant d'intérêt, était déjà d'avis que l'e muet constitue „un précieux élément instrumental”, capable de „donner une valeur pleine” aux sonorités qui l'entourent, ou de les „éteindre”²⁾, ce qui ne l'empêche point d'avoir une existence propre: il doit être prononcé comme un æ, qui en poésie ne saurait se perdre. M. Grammont exige même qu'il soit, „dans l'intérieur du vers, une voyelle absolument pleine”. Cependant, il accorde que „le eu et le a sont les voyelles qui emploient le moins de souffle”³⁾. Par conséquent, leur sonorité devient aisément inférieure à celle des autres voyelles.

Ces considérations prennent une valeur particulière quand il s'agit des vers de Baudelaire. La critique ne semble pas s'être aperçue du rôle que les voyelles faibles, et spécialement l'e muet, jouent dans l'harmonie des *Fleurs du Mal*. Alors que les poètes antérieurs les distribuaient presque toujours sans intention, il y a chez Baudelaire, dans la plupart des cas, un effet d'interruption ou de retardement, produit par une

¹⁾ Ailleurs, Baudelaire s'en sert à l'occasion, comme dans cette fin de quatrain des *Chats*:

*L'Erêbe les eût pris pour ses coursiers funèbres
 S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.*

(69)

Un retour régulier du phénomène intéresse aussi le rythme.

²⁾ René Ghil, *Œuvre*, Ed. Nouvelle Revue, 1904, p. 65.

³⁾ *Op. cit.*, II, p. 194.

inattention voulue, qui cache quelque dessein. Le lecteur attend la continuation du chant, le poète bat la mesure presque sans chanter. Cette suspension excite la surprise, est perçue comme un signal, et concentre toute l'attention de l'oreille sur les syllabes avoisinantes.

Lorsque les vers sont voluptueux, de cette volupté douce et tempérée si familière à Baudelaire, le „signal” assourdit souvent la sonorité des autres voyelles. Dans un vers, par exemple, où le poète, étourdi par le spectacle du monde, rentre en lui-même pour suivre un rêve consolateur, et dit:

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment... (98)

la pensée exige une sorte de désaffectation des sens, toutes les voyelles sont graves et produisent une impression assourdie que les e muets, par les silences qu'ils organisent, permettent à l'oreille de mieux percevoir. Il arrive aussi qu'au contraire, les voyelles voisines des e muets en reçoivent un grand éclat, lorsque le plaisir éprouvé par l'épicurien réside dans une sensation extérieure. Dans un vers comme:

Je vois un port rempli de voiles et de mâts... (23)

l'effort des yeux, gêné par les feux du soleil, procure une joie vive, quoique confuse. A partir de la sixième syllabe, l'alternance des claires et des graves marque bien cet effet, et d'autant mieux qu'elles sont séparées par des e muets, sans lesquels leur harmonie serait moins accusée et moins conforme à l'intermittence de la vision. Il y a dans ce vers une vérité dynamique d'une grande valeur, que le second tercet du sonnet où il figure évoque aussi. Une analyse plus complète de certains poèmes de volupté (XXV, XXVIII, XLVIII, str. 3) où les e muets abondent fournirait l'occasion de faire voir les effets inouïs de feutrage ou de plénitude que Baudelaire est parvenu à tirer de leur emploi¹⁾.

Lorsque la parole est au dandy, et que l'harmonie est faible, comme dans ce vers:

Des lèvres sans couleur, des mâchoires sans dent, (99)

l'intervention des e muets ne procure aucune résonance musicale et n'adoucit rien: au contraire, elle exacerbe la sensation du vide absolu et semble un ricanement qui seul donne au vers son sens, parce que le sens logique étant répugnant pour le poète, il a groupé les voyelles de manière à ne pas intéresser l'oreille. Le vers suivant, qui est de la même inspiration, présente cinq fois la voyelle *œ*, quatre fois l'e muet: à condition qu'on les prononce distinctement, le second hémistiche en est littéralement „décharné”:

Pour tirer un souris de ce jeune squelette... (80)

Le mystique use moins du procédé. Comme ses vers sont d'une plénitude remarquable, il serait plutôt fâcheux qu'il y eût de véritables arrêts du courant magnétique. Aussi je crois que quand l'âme du poète s'élance

Vers les vastes cieux enchantés, (Suppl. 15)

les e muets deviennent des voyelles presque aussi sonores que les autres, et par une prononciation qui doit être un peu emphatique, semblent sortir des lèvres d'un visionnaire.

Le rôle de la voyelle faible est encore plus clair quand elle est redoublée et qu'elle domine dans une mesure entière du vers, qui est généralement, dans les hémistiches divisés en diades, la deuxième ou la cinquième²⁾. Lorsque ces deux diades à la fois

¹⁾ Quelquefois seulement, on peut observer des effets très particuliers. Dans ce vers:

Heureux / celui qui peut, / d'une ai- / le vigoureuse... (3)

il semble que l'e muet représente le moment où l'aile d'un oiseau qui s'élève selon la verticale se relève après un premier battement, pour prendre un essor plus ample.

²⁾ Les voyelles ne sauraient être, pour l'étude de l'harmonie, groupées „que par deux ou par trois”. (M. Grammont, *op. cit.*, III, p. 327). Tout hémistiche est divisé en deux triades ou en trois diades. Une triade composée uniquement de voyelles faibles n'existe pas. Les diades seules (2+2+2+2+2+2 syllabes par alexandrin, se réduisant, quant au rythme, à 2+4+2+4 syllabes, avec possibilité d'inversion) doivent retenir ici l'attention. Un effet secondaire, très fréquent, de la diade faible est visible dans:

Car il ne sera fait que de pure lumière... (1)
a i / œ œ / a œ / / œ œ y / œ y œ

Le premier hémistiche n'est conforme aux lois de l'harmonie (il faut dans chaque diade des voyelles d'espèce différente) que s'il est fait abstraction de la mesure faible.

sont ainsi confisquées, et que le tiers du vers „se parle”, comme dans les exemples qui vont suivre, les effets obtenus sont tout à fait significatifs.

Il va sans dire qu'aucun poète ne saurait éviter les diades faibles. Mais elles sont assez rares chez les classiques et chez les romantiques. De plus, chez eux, on n'y perçoit guère plus d'intention que dans les e muets séparés:

Sans dou-| te la | douleur || vous dic-| te ce | langage. (Brit. II, 6)

A pei-| ne nous | sortions || des por-| tes de | Trézène . . . (Phèdre V, 6)

Il serait téméraire de trouver des marques de virtuosité dans des vers si naturellement construits. L'harmonie des classiques n'est pas artificielle, mais inhérente à leur langue, aussi parfaite que leur pensée. Les romantiques sont plus suspects, étant moins réalistes. Les poètes qui, au point de vue du sens, ménagent des vides à la fin de *La Fiancée du Timbalier* et de *Moïse* ne pourraient-ils pas avoir éprouvé le besoin d'arranger des surprises analogues dans la forme versifiée? Pourtant, dans des vers comme:

Vaillan-| te on la | saccage || et là-| che on la | rançonne, (Masferrer)

L'eau mon-| te à ses | genoux || et trap-| pe son | épaule, (*La Bouteille à la Mer*)

le parallélisme du contenu des deux hémistiches, qui entraîne des analogies de mots, est peut-être la cause des mesures faibles. Ce vers de Musset est déjà plus inquiétant:

Mon ai-| le me | soulève || au souf-| fle du | printemps. (*La Nuit de Mai*)

Ici, les mesures faibles semblent interrompre le courant musical: elles représentent de véritables „soupirs” faisant refluer toute la force suggestive du chant vers les syllabes énergiques qui précèdent et qui suivent.

Baudelaire est passé maître dans la recherche voulue de ces effets. Il les prémédite et les multiplie. Dans certains poèmes, on en trouve un grand nombre (C, CXIV). Il y a, dans *Les Fleurs du Mal*, des dizaines de vers comprenant deux mesures-tampons. En voici des exemples:

1. Inspiration épicurienne.

Les cho-| ses où | le son || se mê-| le à la | lumière. (20)

Tu po-| ses dou-| cement || ton corps | sur u-| ne natte. (Suppl. 10)

2. Inspiration de „l'horreur”.

Mon chat | sur le | carreau || cherchant | une | litière . . . (78)

Qu'impor-| te le | parfum, || l'habit | ou la | toilette? (100)

3. Inspiration mystique.

Ses ai-| les de | géant || l'empê-| chent de | marcher. (2)

O va-| se de | tristesse, || ô gran-| de ta-| citurne! (25)

Accentuation très nette ou assourdissement sensible des autres résonances dans le premier cas, prosaïsme saisissant ou plénitude imposante dans les deux autres, c'est à ces effets que vise et qu'aboutit un usage des voyelles faibles si habilement adapté au rythme. Le „soupir” musical possède encore une autre vertu, lorsqu'il représente vraiment la „poésie parlée”: il intellectualise l'inspiration. Il semble que l'imagination, au lieu d'être entraînée par l'harmonie des sons, se trouve un instant libérée, et s'occupe, pendant cette pause brève, à considérer le contenu psychologique du vers. Il faut faire justice au génie du poète: par un jeu subtil, il tient en éveil non seulement l'oreille, mais l'esprit.

Comme la disposition des voyelles accentuées et leur correspondance, celle des voyelles faibles et leur vacuité musicale peuvent intéresser la strophe aussi bien que le vers. C'est surtout dans les poèmes de la seconde inspiration que l'emploi fait par Baudelaire de l'e muet obtient son succès le plus large. Non seulement les diades „sèches”, symétriquement placées, sont parfois un utile complément d'autres vers en triades, dont le rythme anapestique semble annoncer la même insensibilité, mais certaines strophes dépourvues d'éléments musicaux et bourrées d'e muets ne semblent faites que pour y aboutir:

Pour dire vrai, je crains que ta coquetterie

Ne trouve pas un prix digne de tes efforts;

Qui, de ces cœurs mortels, entend la raillerie?

Les char-| mes de | l'horreur || n'eni-| vent que | les forts.

(100)

La Haye.

B. J. H. M. TIMMERMANS.