

La Prose Poétique Et Les Types De Phrases Utilisés Par Baudelaire

Dr. Tawfik Aziz Abdullah^()*

*Mme Hanan Hachim Mohammed S'aïd^(**)*

Introduction

La seconde moitié du XIX^e siècle a vu le mouvement romantique entrer dans une phase seconde et, parfois, réactionnaire (on connaît les vitupérations de Baudelaire contre l'Art Social, l'Ecole Païenne, l'Ecole vertueuse). En même temps, ce mouvement a marqué une nouvelle orientation de la poésie, qui a pris, sous l'influence de quelques poètes majeurs, l'aspect d'une revendication métaphysique. A une époque où une conception purement positive et scientifique du monde, appuyée sur le solide (réalisme) de la bourgeoisie triomphante, risque d'asphyxier l'esprit humain, la poésie va jouer un rôle en quelque sorte compensateur : rétablissant la communication avec les puissances obscures de l'homme et du langage, elle va tâcher de retrouver avec leur aide, et en dehors de toute démarche rationnelle, le sens profond de l'univers.

(*) Département de Français - Facultés des Lettres / Université de Mossoul.

(**) Département de Français - Facultés des Lettres / Université de Mossoul.

Il est nécessaire de constater qu' à ces exigences spirituelles, qui sont à la source de tout le mouvement poétique contemporain, correspondent des efforts pour transformer non seulement la vision, mais aussi l'expression poétique. A cela, quoi d'étonnant? L'expression, c'est l'instrument poétique par excellence: instrument à la fois de connaissance et de création. La réalité poétique est inséparable de son expression : Nerval le premier, puis ceux qui l'on s'accorde à voir les (phares) de la nouvelle poésie, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ont senti combien le problème poétique était profondément lié au problème du langage . On est frappé par leur obstination à trouver une langue, à comparer le maniement savant du langage à une sorcellerie évocatoire, à retrouver par la poésie (l'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux) qui permettront le triomphe de l'Esprit.

Alors, il faut donner toute la valeur au fait que ces mêmes poètes sont précisément ceux à qui nous devons les tentatives les plus remarquables, les plus significatives et surtout les plus conscientes dans le sens du poème en prose. Cet effort est pour trouver un langage capable de parler à l'âme, de transmettre le plus intime de l'expérience poétique et, en même temps, d'opérer une action magique et créatrice, d'être non seulement une explication orphique de l'univers, mais une prise de possession de l'univers. Cet effort risque de faire éclater, sous la poussée spirituelle, les cadres

tout faits, de pulvériser les formes usuelles du langage et de la versification; et à tel point quelquefois que cette poésie aux ambitions icariennes débouchera sur le silence et le néant ; silence de Rimbaud (Je ne sais plus parler), silence de Baudelaire aphasique, silence de Mallarmé devant le page qu'envahissent des (blancs) vertigineux. Au cours de cette tentative presque désespérée, on voit le poète, partir du vers régulier, en arriver, le plus souvent, à demander au poème en prose la formule d'une nouvelle poésie inséparable d'une nouvelle poésie; il s'agit de trouver une forme à la fois suffisamment anarchique pour briser les conventions anciennes, les normes d'un monde inacceptable, et suffisamment eurythmique pour que le poète puisse ordonner sa création poétique en un système cosmique et harmonieux.

Le poète refuse les moyens d'incantation trop mécaniques de la poésie mesurée et rimée; il demandera des (charmes) plus subtils aux mots eux-mêmes, à l'harmonie secrète entre le sens et le son, l'idée et le rythme, l'expérience poétique et la langue qui la traduit. Si les poètes de la fin du XIX^e siècle s'attachent avant tout à la (musicalité) du poème, ce n'est pas tellement qu'ils cherchent à charmer l'oreille par la fluidité du langage ou le bercement du rythme, ils s'efforcent surtout de porter à leur plus haut degré les pouvoirs suggestifs de la phrase, la richesse harmonique du poème,

l'impression du mystère et d'infini par la transcendance de l'art, fera à travers le sensible pressentir un monde invisible.

Il reste, en tout état de cause, que les moyens employés par le poème en prose, qu'ils soient liés à certaines architectures verbales ou au contraire à leur destruction, doivent toujours tendre à des buts qui dépassent ceux de la prose courante, et ne pas s'opposer aux caractères de gratuité, de mystère, de densité, qui sont propres à la poésie. Pour en revenir à Baudelaire est-il parvenu à donner à sa prose volontairement très libre, et le plus souvent privée de toute ornementation verbale ou musicale? Cette prose si (prose) est-elle aussi poésie?

Discussion

A l'intérieur du poème, la phrase constitue une sorte de microcosme, une cellule organisée faisant partie d'un ensemble plus vaste, et construite suivant des lois analogues : ce sont les mots, avec leurs résonances sonores et visuelles, qui vont tracer une arabesque faite à la fois pour l'oreille et pour l'esprit, et le mouvement de la phrase devra suggérer, faire naître chez le lecteur un certain état d'âme en harmonie avec l'état d'âme d'où est né le poème. Le terme de (musical) employé par Baudelaire ne doit pas s'entendre seulement d'une musique purement verbale, mais aussi des qualités de suggestion et de création propres à la poésie, et qui

sont tout autres que les qualités d'expression demandées à la prose usuelle. Sans ces qualités poétiques, le langage ne saurait devenir une "sorcellerie évocatoire"⁽¹⁾. Seulement, Baudelaire, en s'affranchissant du joug du rythme et de la rime, entend varier le rituel de cette sorcellerie, de manière à ne plus lier la (musicalité) poétique à des recettes purement formelles, mais à des qualités plus intérieures et susceptibles d'engendrer des émotions et des évocations bien plus diverses.

D'après la même définition du poète, nous pouvons s'attendre à trouver dans sa prose une extrême variété de mouvements, répondant à tous les mouvements internes d'une âme moderne et complexe. Trois principaux types de phrases correspondraient aux trois cas qu'il indique: la phrase heurtée, la phrase ondulatoire et la phrase lyrique.

Enfait, de ces trois types, il en est un auquel Baudelaire n'a pas réellement donnée une existence stylistique, c'est le premier. La phrase heurtée, hachée, énergique à laquelle Rimbaud donnera droit de cité en poésie, et qui présente un rythme très particulier, est absente du Spleen de Paris. Lorsque Baudelaire emploie, dans ses Journaux intimes, un style bref, aux raccourcis frappants, c'est toujours pour exprimer des idées, auxquelles il donne volontiers la forme d'aphorismes: "Dieu est un scandale, - un scandale qui rapporte"⁽²⁾. "Beaucoup d'amis, beaucoup de gants"⁽³⁾. Mais lorsqu'il

donne à un thème la forme littéraire, les phrases qu'il emploie sont toujours complètes, claires et bien développées, avec même un certain luxe d'appositions et d'incidentes⁽⁴⁾. Nous croyons d'ailleurs que lorsque Baudelaire parle de prose (heurtée), il ne s'agit pas tant de phrases hachées, ou de ruptures de construction à l'intérieur de la phrase, que de ruptures de ton (d'une phrase à l'autre) produisant l'effet d'un soubresaut ou d'une discordance, et que la prose, au contraire de la poésie, peut accueillir et même rechercher pour leur valeur d'inattendu. Ce terme de soubresaut, Baudelaire l'emploie de façon significative à propos de l'Arbre Noir de Babou, grand poème allégorique dans le style noble, qui se terminait brutalement par une phrase satirique coupante et précise: "Et l'âme du Cyprès signa: Veillot!" Baudelaire avait trouvé très beau tout le morceau, "Sauf le mot Veillot, note criarde, espèce de soubresaut"⁽⁵⁾. Peut-être est-ce pour éviter une dissonance analogue qu'il a (suggère J. Crépet) supprimé l'apostrophe finale qui figurait dans le manuscrit de Assommons les Pauvres: "Qu'en dis-tu, citoyen Proudhon?" Mais il a admis ailleurs des soubresauts expressifs, qui font passer brutalement le lecteur d'un registre à un autre tout différent, et s'accompagnent en général d'un changement dans l'allure de la phrase : ainsi, dans la Chambre Double, le soubresaut qui marque la reprise de conscience et le retour au monde réel se traduit par des phrases courtes et des expressions réalistes: "Voici les meubles,

sots, poudreux, écornés: la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière; les manuscrits, raturés ou incomplets; l'almanach où le crayon a marqué des dates sinistres!"⁽⁶⁾. Bien entendu, la rupture de ton et de style pourra engendrer des effets comiques très voulus, où la surprise provoquera mécaniquement un rire assez (satanique): effet particulièrement frappant dans *La Soupe et les Nuages*, Poème très court, qui commence par une phrase longue et poétique : "Ma petite folle bien-aimée me donnait à diner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger, je contemplais les merveilleuses constructions de l'impalpable" et qui se termine sur une vigoureuse dissonance, une phrase brève et grossière : Allez-vous bientôt manger votre soupe, S... B... de marchand de nuages?⁽⁷⁾. C'est par une dissonance du même ordre (retombée brutale du rêve dans la réalité) que se termine aussi le poème sur *Les Yeux des Pauvres*⁽⁸⁾.

Nous sentons très bien que l'introduction de ces (notes criardes), pour parler comme Baudelaire, est liée à ce ton de sarcasme corrosif, ton essentiellement moderne puisqu'il représente la revanche de l'esprit sur un mode vulgaire et matériel. De telles dissonances pourtant, pour expressives qu'elles soient, ne contredisent-elles pas à la "grande loi d'harmonie générale" posée par Baudelaire lui-même et qui devrait, en poésie comme en

peinture, repandre sur toutes les teintes du tableau l'unité d'une "atmosphère dominante?"⁽⁹⁾. Dans la Chambre Double, ou le contraste entre les deux parties symétriques reste poétique parcequ'il est conforme à l'idée même de la pièce, et que le réalisme n'empêche pas un certain lyrisme, on est frappé pourtant par l'effet discordant que produit, dans la première partie, au milieu d'une harmonie de teintes douces et fondues⁽¹⁰⁾, l'emploi du terme (mirettes) pour désigner les yeux de la bien-aimée, "l'Idole, la souveraine des rêves". L'effet (voulu peut-être) est celui d'une fausse note : s' imagine-t-on un instant Baudelaire parlant de mirettes dans Le Flambeau vivant? Le désir de (moderniser) conduit, ici, Baudelaire à commettre une erreur esthétique.

En vérité, Baudelaire a entrevu la possibilité de faire entrer dans la poésie les rythmes heurtés et les disharmonies de l'époque et de la conscience modernes, se montrant ainsi très en avance sur son temps; mais nous devons penser que son domaine, à lui, était bien plutôt cette contrée littéraire "où tout est ordre et beauté", si violemment que l'existence ait ébranlé son être, son art n'est pas fait pour admettre les heurts et les contrastes violents: les brutales dissonances, les effets de choc dont Rimbaud, puis les écrivains du XX^e siècle tireront un tel parti, détonnent trop brutalement dans la prose baudelairienne onduoyante et limpide.

Les efforts les plus valables de Baudelaire ont consisté à adapter sa prose aux (ondulations de la rêverie) d'une part, aux (mouvements lyriques) de l'âme d'autre part: dans ces deux cas, en effet, il s'agit de dispositions d'esprit propices à la poésie et à ce qu'il a appelé la musicalité: il suffit que le galbe des phrases soit en correspondance avec le mouvement intérieur d'où elles naissent, et qu'elles ont pour fonction de recréer.

C'est dans la création d'une phrase souple, ondoyante, et pour ainsi dire sinueuse, que Baudelaire nous fait le mieux sentir combien la phrase poétique diffère de la phrase oratoire: plutôt qu'à la grande période architecturale, bien équilibrée, symétrique, d'un Bossuet par exemple, ou qu'aux structures ternaires de Hugo, cette phrase à méandres ferait songer à celle dont Sainte-Beuve avait usé dans *Volupté*. Si l'on se rappelle combien Baudelaire, tout jeune, avait subi fortement les charmes "De ce livre si cher aux âmes engourdies" et combien, en particulier, l'avaient fait rêver "Les longs enlacements des phrases symboliques"⁽¹¹⁾, nous pourrions penser avec quelque vraisemblance qu'il s'est, plus ou moins consciemment, approprié ce style (style de la volupté, de la langueur et de la rêverie) lorsque cela convenait à ses desseins artistiques⁽¹²⁾. La phrase longue, qui chemine lentement à travers de multiples incidentes, et se prolonge encore au moment où l'on croit qu'elle va finir⁽¹³⁾, convient particulièrement bien aux paresseuses évocations:

ainsi dans *Le Port*, où le mouvement de la phrase et les (ondulations) de la rêverie semblent imiter "L'éternel bercement des houles enivrantes" quand Baudelaire écrit, par exemple: "... il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager et de s'enrichir"⁽¹⁴⁾. Nous remarquerons dans cette phrase: les arabesques dessinées autour de l'idée principale: (Il y a une sorte de plaisir à contempler tous ces mouvements) par les incidentes; la fréquence des groupements binaires; l'élargissement apporté à la phrase, en conclusion, par un groupement ternaire.

Il faut ajouter que dans beaucoup de cas, Baudelaire use largement de ce que nous pouvons appeler la (coupe engambante) qui consiste à faire porter l'accent final d'un groupe sur une syllabe qui précède un (e) muet: Cet (e) se trouve alors intégré au groupe suivant, d'où un effet de courbe, de vague onduleuse: "L'(e) muet, bref de nature, creuse le rythme", écrit très bien Morier à ce sujet⁽¹⁵⁾. Plus les terminaisons féminines seront nombreuses, plus le rythme, en général, sera balancé:

"Cependant Dorothee,/forte et fiè/re comme le soleil, s'avan/ce dans la rue déserte,/seu/le vivante à cette heu/re sous l'immense azur,/et faisant sur la lumière/une tache éclatante et noire"⁽¹⁶⁾.

Remarquons-le, quelques virgules de plus eussent suffi à détruire le rythme non seulement (grammatical) mais musical de la phrase, si Baudelaire avait écrit par exemple : "s'avance, dans la rue déserte" et "seule vivante, à cette heure ..." ⁽¹⁷⁾. C'est à propos de la Belle Dorothée précisément que le poète écrivait au directeur de la Revue Nationale, qui avait osé apporter à son texte (d'extraordinaires changements):

"Je vous avais dit : Supprimez tout un morceau, si, une virgule vous déplaît, mais ne supprimez pas la virgule, elle a sa raison d'être".

Et il ajoute, ce qui nous prouve l'importance qu'il attachait à la construction des phrases:

"J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre imprimerie est parfaitement fini" ⁽¹⁸⁾.

Assez souvent, les phrases de ce type sont encore ralenties par l'emploi du tiret qui suspend leur marche: "Oui, c'est dans cette atmosphère qu'il ferait bon vivre,— là-bas, où les heures plus lentes contiennent plus de pensées" ⁽¹⁹⁾ ou par des points de suspension, véritables points d'orgue qui rendent sensibles les pauses d'une rêveuse évocation:

"Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j'ai oublié les nom ..., dans l'atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable..., dans la case, un puissant parfum de rose et de musc..., plus loin, derrière notre petit domaine, des bouts de mâts balancés par la houle..."⁽²⁰⁾.

Très frappant est aussi le procédé, cher à Baudelaire des (reprises) de termes qui prolongent la phrase, qui la font repartir en spirale:

"Le monde stupéfié s'affaisse lentement et fait la sieste,/une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement"⁽²¹⁾.

"... Ceux-là qui aiment la mer, / la mer immense, tumultueuse et verte ..." ⁽²²⁾.

"... je plongeais dans vos yeux si beau et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le caprice et inspirés par la lune..." ⁽²³⁾.

Ce procédé de reprises, qui crée à la fois une incantation et un rythme, et permet à la phrase de repartir avec une ampleur nouvelle,

est beaucoup plus musical que logique, et nous le trouvons déjà dans les Fleurs du Mal⁽²⁴⁾; il est différent du refrain, que nous allons étudier à propos de la phrase lyrique.

Lorsque des sinuosités de la rêverie, nous passons à l'élan lyrique (de la "vaporisations" à la "centralisation" du moi, si l'on veut)⁽²⁵⁾, un certain dynamisme intérieur intervient pour organiser la phrase de manière plus vigoureuse, l'orienter en un mouvement ascendant: les fins de phrase, au lieu de retomber mollement, ou de venir mourir par vague, qui se recouvrent, marquent au contraire un crescendo d'énergie et souvent s'élancent en cri: "Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi!"⁽²⁶⁾. Le dernier paragraphe du Thyrsé accumule dans sa partie ascendante, qui n'a pas moins de huit lignes, toute une série de circonstanciées, pour laisser à la fin la principale s'épanouir en fusée: "... je vous salue en l'immortalité!"⁽²⁷⁾.

Il y a un crescendo analogue, mais portant cette fois sur tout un poème, dans le Tir et le Cimetière, où l'élan intérieur se développe à partir d'un début prosaïque, en phrases courtes, pour élargir progressivement le rythme jusqu'à l'explosion finale, en amples apostrophes, de la prospée de la mort. Il faut ajouter que le retour obsédant des mots (la Mort) en fin de phrase, à trois reprises, produit le même effet de refrain sinistre, résonnant comme un glas, que le Nevermore d'E. Poe dans le célèbre Corbeau⁽²⁸⁾.

Rythmes, sons et images ("Les ardents parfums de la Mort", "Combien tout est néant excepté la Mort") se conjuguent ici pour donner à cette méditation un mouvement lyrique saisissant-plus saisissent peut-être quand nous songeons que Baudelaire parvenait aux rivages obscurs de la mort, justement, à l'époque où il reprenait ainsi son cri de la Mort des Pauvres: ("C'est la Mort qui console, hélas! Et qui fait vivre").

Il est évident que très souvent, l'ampleur de l'élan lyrique le rapproche, et parfois dangereusement, du grand mouvement de l'éloquence oratoire. C'est ce qui se passe dans la courte pièce Enivrez-vous, où le poète s'adresse au lecteur (c'est déjà significatif) dans un large mouvement à la Hugo, et non sans rhétorique:

"Et si quelque fois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre⁽²⁹⁾, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle⁽³⁰⁾, demandez quelle heure il est; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge⁽³¹⁾ vous répondront: (Il est l'heure de s'enivrer!...)"⁽³²⁾.

Inutile d'insister sur ce qu'une telle construction a d'artificiel; nous le sentirons mieux si nous lui opposons les symétries au contraire pleinement significatives et l'éloquence, combien émouvante! Du grand mouvement lyrique qui termine A une heure du matin:

"Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Ames de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde; et vous. S'eigneur mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise"⁽³³⁾.

Conclusion:

Après avoir présenté les trois types de phrases dans la prose poétique de Baudelaire, il semble possible de dire que le poème en prose est la forme de la poésie moderne, aux ambitions métaphysique ; de ces ambitions lui viendront son dynamisme, ses élans parfois forcenés, certains échecs aussi et sa grandeur. Chaque

poème est ainsi la transcription d'un tourment non tellement personnel à Baudelaire qu'inhérent à la condition d'homme: c'est de là que ces poèmes symboliques tirent leur résonance profonde et leur force poétique. Mais, ce ne sont pas seulement les expressions et les images qui vont varier suivant le ton adopté dans chaque poème. Le rêve de Baudelaire était d'adapter sa prose aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. Baudelaire a réussi à créer une prose poétique et musicale pour épouser les mouvements de l'être intérieur, et gardant en même temps l'efficacité poétique, la (magie suggestive) du vers.

Il faut affirmer que la technique de Baudelaire en ce qui concerne d'une part la structure des poèmes est l'arabesque dessinée par les divers éléments; d'autre part, est la diversité des tons employés et leurs rapports avec le dessin de la phrase, cette étude peut être éclairée, assez souvent, par des comparaisons soit avec la prose, soit avec les vers; alors, il est nécessaire de tenir compte de l'élément personnel.

Enfin, nous pouvons aussi conclure trois principaux types de phrases dans la prose poétique Baudelairienne:

- a.) Un type de phrase heurtée, correspondant, par différents moyens (brisures de rythme, raccourcis d'expression-ruptures de ton ou dissonance) aux soubresauts de la conscience, et donc souvent à un certain ton d'ironie ou de sarcasme;
- b.) Un type de phrase ondulatoire, si l'on peut ainsi s'exprimer, c'est-à-dire de phrase longue et sinueuse, présentant les mêmes méandres que la rêverie;
- c.) Un type de phrase lyrique, ascendante et dynamique, s'accordant avec des sentiments intenses, des élans joyeux ou douloureux.

Notes et Variantes:

- (1) ((Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire)) (article sur Théophile Gautier, Œuvres, t. II, P. 471).
- (2) Fusées (Œuvres, t. II., P. 636).
- (3) Eod.loc., P. 630. La phrase serait même obscure si elle n'était commentée par celle du poème en prose A une heure du matin: "Avoir distribué des poignées de mains (...) et cela sans avoir pris la précaution d'acheter des gants" (Œuvres, t. I., P. 417).
- (4) On comparera avec profit, à cet égard, le schéma du Galant Tireur qui se trouve dans Fusées (t. II., P. 635), et le poème développé du Spleen de Paris (t. I., P. 481).

- (5) Cité par J. Crépet, dans son édition, Notes, P. 345.
- (6) La Chambre Double, P. 410.
- (7) La Soupe et les Nuages (Œuvres, t.I., P. 481).
- (8) Eod. Loc., P. 449. Ici, la rupture de ton est rendue plus frappante du fait que la phrase prosaïque ("Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères!") succède à une phrase harmonieuse et balancée, que prolonge encore un effet de reprise ("je plongeais dans vos yeux si beau et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le caprice et inspirés par la lune...").
- (9) Salon de 1859, t.II, P. 231 ; cf. Supra, P. 113.
- (10) "Ici, tout à la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie", écrit Baudelaire (La Chambre Double, Œuvres, t.I., P. 409).
- (11) "Tous imberbes alors ..." (Poème de 1844, dédié à Sainte-Beuve, Œuvres, t.I., P. 226).
- (12) Ce chapitre était écrit quand a paru, dans les mélanges Bonnerot (P.189-195), une étude de Ch. Bruneau sur Une création de Sainte-Beuve: La phrase (molle) de Volupté, qui fait ressortir les effets dus aux parenthèses, aux tirets, aux points de suspension, et

l'étalement rythmique de la phrase dans volupté, autant de procédés dont Baudelaire a pu faire son profit.

- (13) On trouvera dans l'étude de Guisan sur les poèmes en prose de Baudelaire (qui, par ailleurs, accorde une place qu'il croit excessive aux symétries de la prose baudelairienne) plusieurs fines remarques sur l'impression "de légèreté et de glissement" que donne souvent la prose du Spleen de Paris, et sur son mouvement de "dérive amorcée" (Prose et Poésie Chez Baudelaire, tiré à part de Etude de Lettres (paginé 87-107), Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, P. 103 et 105). Sur la "sinuosité" baudelairienne, en lira les curieuses réflexions de J.P. Richard, dans Poésie et profondeur.
- (14) Le Port (Œuvres, t.I., P. 476).
- (15) Le rythme du vers-libre symboliste, Genève, 1943, tome I, Chap. 3: L'(E) muet et sa place dans le rythme. Morier montre très bien qu'inversement la coupe féminine, ou syncope (Placée après l'(e) muet), est dure et heurtée, comme souvent chez Verhaeren: "De poings houleux/et de luttes/exaspérées" (voir t.I., P. 122).
- (16) T.I ,P. 446. Et, au paragraphe suivant: "Elle s'avance,/ balançant/ mollement/ son tor/ se si mince / sur ses han/ches si larges". Que l'on essaie de dire: "Son Corps si mince", et tout le balancement du "beau navire" disparaît.

- (17) Cressot (le style et ses techniques, P.U.F. 1947) étudie cette phrase et montre l'importance de la ponctuation, mais en s'occupant seulement du de compte des éléments de la phrase (P.226).
- (18) Voir l'éd. Crépet, Notes, P. 235. Les raisons des changements apportés à la Belle Dorothée n'étaient d'ailleurs nullement d'ordre esthétique: voir infra, P. 137.
- (19) L'invitation au voyage, t.I., P. 432.
- (20) Les Projets, P. 445.
- (21) La Belle Dorothée, P. 446.
- (22) Les Bienfaits de la Lune, P. 473.
- (23) Les yeux des Pauvres, P. 449.
- (24) "Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous! Taisez-vous, ignorante, âme toujours ravie!" (cité par Cassagne, la versification de Baudelaire, P. 113, qui fait remarquer à ce sujet qu'on trouve aussi chez Poe de nombreuses reprises d'expression).
- (25) "De la vaporisation et de la centralisation du moi. Tout est là" (Mon Cœur mis a nu, Œuvres, t, II, P. 642).
- (26) Le Confiteor de l'Artiste, t.I., P. 408.

- (27) Le Thyse (A Franz Liszt), P. 468. Je rappelle à cette occasion que, suivant Baudelaire, la phrase poétique peut imiter "La ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ..." etc. (Œuvres, t.I., P. 583); il semble que ce soit plus plausible encore de la phrase de prose Poétique.
- (28) Poe a lui-même expliqué, on le sait, qu'il a choisi très volontairement ce refrain en raison de sa sonorité (La Genèse d'un Poème). Explication sincère ou mystification, on ne sait trop.
- (29) Groupement ternaire, chaque groups étant lui-même bipartite.
- (30) Enumération double: cinq noms, suivis de cinq verbes qui reprennent en les élargissant les termes précédents.
- (31) Reprise des termes précédents.
- (32) Enivrez-vous, P. 468.
- (33) A une heure du matin, P. 418.

Bibliographie

- Baudelaire (Ch.): Les fleurs du mal, Didier, 1961.
- Baudelaire (Ch.): Les fleurs du mal, librairie Générale Française, 1972.
- Baudelaire (Ch.): Œuvres Complètes, t.III, éd. Conard, texte établi et annoté par J. CREPET.
- Baudelaire (Ch.): Œuvres, t.I., éd. De la Pléiade, texte établi et annoté par Y. – G. LE Dantec.
- Baudelaire (Ch.): Petits Poèmes en prose, t. IV des Œuvres complètes, précédé d'une notice par Th. Gauthier, Michel Lévy, 1869.
- Blin (G.): Introduction aux Petits Poèmes en prose de Baudelaire, Fontaine, 1946.
- Bornecque (J.H.) : Les poèmes en prose de Baudelaire (L'Information Littéraire, 1953).
- Coléno (A): Les Portes d'ivoire (Nerval, Baudelaire, Rimbaude, Mallarmé), Plon, 1948.
- Daniel (R.): Introduction aux Petits Poèmes en Prose, Belles-Lettres, 1934.
- Dérieux (H.): Baudelaire, Sternengasse, 1917.
- Ferran (A.): L'esthétique de Baudelaire, Hachette, 1933.
- Gnisan (G.): Prose et Poésie chez Baudelaire, Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948.

- Jouve (P.J.): Le Spleen de Paris, Mercure de France, 1954.
- Lalou (E.): Vers une alchimie lyrique (Sainte-Beuve, Bertrand, Nerval, Baudelaire), Les Arts et le Livre, 1927.
- Lemonnier (L.): Enquêtes sur Baudelaire, Crès, 1929.
- Michaud (G.): Message du Symbolisme, Nizet, t.I., 1947.
- Peyve (H.): Connaissance de Baudelaire, Corti, 1951.
- Pommier (J.): La mystique de Baudelaire, Belle-Lettres, 1932.
- Ratermanis (J.P.): Etude sur le style de Baudelaire d'après "Les Fleurs du mal" et les "Petits Poèmes en Prose", éd. Arts et Sciences, Bade, 1949.
- Richard (J.P.): Poésie et Profondeur, éd. du Seuil, (Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud), 1955.
- RUFF (M.): L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, Colin, 1955.
- Schoer (G.): "Petits Poèmes en Prose" Von Baudelaire, Iena, 1935.
- Thibaudet (A.): Ch. Baudelaire. A Propos du centenaire (Revue de Paris), 1921.
- Vivier (R.): L'originalité de Baudelaire, Bruxelles, Academié Royale, 1926.

ملخص

النثر الشعري وأنواع الجمل المستخدمة من قبل الشاعر بودليير

أ.م.د. توفيق عزيز عبد الله^(*)

و م.م. حنان هاشم محمد سعيد^(**)

يسلط هذا البحث الضوء على دراسة النثر الشعري وأنواع الجمل المستخدمة من قبل الشاعر الفرنسي (بودليير). لذا يعتبر هذا الشاعر هو أحد رواد النثر الشعري في القرن التاسع عشر، إذ شهد النصف الثاني من هذا القرن دخول الحركة الرومانسية في مرحلة ثانية الذي يمكن أن نسميها بالمرحلة التجديدية، بنفس الوقت، سجلت هذه الحركة توجه جديد في ميدان الشعر النثري الذي تناول الصورة الفلسفية لما وراء الطبيعة تحت تأثير بعض الشعراء العظام من هذا القرن. فيمكن القول بأن القصيدة المكتوبة بالنثر هي شكل من أشكال الشعر الحديث والطموحات الفلسفية لما وراء الطبيعة. فكان حلم بودليير هو بتطابق أو بتكيف نثره الشعري مع الحركات الغنائية للروح، وتموجات الهواجس والاهام او حلم اليقظة، والقفرة الفجائية للوعي. فمن هذا المنطلق نجح بودليير في إنشاء نثر شعري وإيقاعي وذلك بأقرانه بحركات التكوين الداخلي محافظاً بنفس الوقت على المؤثر الشعري والقوة الإيحائية للبيت الشعري.

وأخيراً، استنتجنا أيضاً من خلال هذا البحث ثلاثة أنواع رئيسية من الجمل المستخدمة في النثر الشعري البودلييري: الجملة المتنافرة، والجملة المموجة، والجملة الغنائية.

(*) قسم اللغة الفرنسية – كلية الآداب / جامعة الموصل.

(**) قسم اللغة الفرنسية – كلية الآداب / جامعة الموصل.