

---

## “À une belle infidèle” : de quelques “liaisons” de Baudelaire (et de leur traduction)

Michela Landi

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/602>

DOI : 10.4000/rief.602

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Michela Landi, « “À une belle infidèle” : de quelques “liaisons” de Baudelaire (et de leur traduction) », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/602> ; DOI : 10.4000/rief.602

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 mai 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

## « À une belle infidèle » : de quelques “liaisons” de Baudelaire (et de leur traduction)

Michela Landi

---

- 1 Face à une tradition scolaire qui, se prévalant des méthodes de l'exégèse biblique, prônait pour l'œuvre littéraire la séparation entre la forme et le contenu – entre l'Esprit et la Lettre du texte –, la critique moderne recommande, comme l'on sait, l'unité ; et cela à partir d'une évidence organique qui puise son paradigme dans la tradition romantique, héritière du sensualisme des Lumières (« la forme, c'est le fond », selon le mot de Victor Hugo). Cependant, une unité inarticulée entre la forme et le contenu – comme Adorno l'a bien vu – ne satisfait plus aux acquis herméneutiques de notre modernité : l'« ère du soupçon », que Stendhal a inaugurée et qui jette un regard désenchanté sur le monde, a produit une fissure dans l'illusion monologique de l'œuvre. Cette conscience, qui est restée souvent circonscrite à l'univers déceptif du roman, doit s'étendre aussi à la poésie, ancien rempart de tous les idéalismes et de toutes les abstractions. En effet, la marque la plus significative de ce qu'on appelle, depuis Baudelaire, la « modernité », c'est bien à notre avis le transfert, dans le domaine apparemment étanche de la poésie lyrique, des ressorts déceptifs du roman réaliste : pensée critique, dédoublement, ironie. Si, comme Baudelaire le dit à propos de Wagner, « tous les grands poètes [...] deviennent naturellement, fatalement critiques »<sup>1</sup>, c'est par la mise en question du discours monologique fondant la tradition lyrique que le poète lui-même dénonce son masque et s'érige polémiqnement, comme le voulait Platon, en « menteur ». L'amour, sujet lyrique par excellence, exploité d'abord par l'aristocratie mondaine puis par la société marchande, devient alors à côté de la musique, cet autre ersatz de religiosité, le ressort privilégié pour la « mise à nu » du mécanisme fictionnel : en maniant savamment une langue, selon le mot même de Baudelaire<sup>2</sup>, la poésie va parasiter des genres à succès pour fournir à l'industrie culturelle de beaux “poncifs”.

- 2 Parmi les grandes idéologies du siècle, c’est surtout la Nature qui est visée. Divinisée par le spinozisme ambiant, elle devient le modèle idéal pour l’ontologie libérale qui, prônant un équilibre “organique” entre des forces hétérogènes, se passe volontiers d’un principe organisateur. Les choses étant abandonnées dans leur état de co-présence chaotique, dont ressortiront comme par miracle la richesse économique et la richesse du sens, l’art se trouve à jouer un rôle réparateur : sa force-travail, semblable à celle de l’ouvrier, consiste à recueillir et rassembler dans l’ombre les morceaux d’une réalité fragmentée pour que l’unité apparaisse, effet même de la grâce ou de l’inspiration, aux yeux émerveillés de l’observateur<sup>3</sup>. Là où l’œuvre (ancien rempart de tous les substantialismes) assurait, par l’anamorphose du travail d’artiste, le mirage d’un “fondu” discursif, réflexe anecdotique de l’œuvre divine, c’est de texte – au sens propre de “texture” – qu’il faudra, à partir de ce moment, parler. C’est, en effet, non plus au niveau de la sémantique, porteuse de tous les mythes de l’artiste, mais au niveau de la syntaxe que se montrera l’effort de l’ouvrier : celui-ci travaille, par voie de soudures, à rendre lisible ce qui n’apparaît désormais que comme un ensemble chaotique d’éléments disparates.
- 3 Parler, finalement, de “contenu”, n’aurait désormais de sens, en littérature, que si l’on entend par ce mot, étymologiquement, la modalité par laquelle un texte est “tenu ensemble” (Benjamin parle de *Gehalt*). Là où l’harmonie du monde, apanage d’un Dieu orchestrateur, récupère son statut artisanal (présent, d’ailleurs, dans l’étymon grec *harmottein* : “tenir ensemble”), ce seront, contre l’ancien prestige théologique des mots-substances, les outils qui primeront : les connecteurs logiques, dont la fonction servile est longuement restée dans l’ombre, vont donner, par le bas, une garantie de lisibilité au monde. Si, par rapport au “fond” (ou “fondement” : *Grund*) élu en ontologie substantielle par les traditions classique et romantique, c’est la question du “support” (*Boden*) que la modernité revendique, bien plus pertinente s’avère être la “teneur” d’un texte, à savoir la question du “comment celui-ci se tient”, constituant, à la disparition de l’œuvre, un ensemble qui doit paraître organique et révéler en même temps, ça et là, ses failles. Là où le “fondu” industriel est la marque anecdotique, superficielle, d’un rêve collectif de perfection technique (ersatz matériel d’une plénitude ontologique perdue), il faudra que des “coutures” révèlent aux initiés, comme c’est le cas pour des objets uniques d’artisanat, une valeur-travail. Par ces marques d’auteur, réservées aux connaisseurs d’art, l’objet poétique répond à ce que Baudelaire a appelée la « distinction ». Ainsi, la « sorcellerie évocatoire » que ce dernier recommande en tant que ressort de l’art moderne est, comme l’est celle du diable logicien qu’il se trouve à imiter, un “art des liens” : il s’agit de créer, selon le modèle détesté et rivalisé des philosophes spiritualistes, une « magie *suggestive*<sup>4</sup> contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même<sup>5</sup>. D’où la centralité provocatrice qu’acquiert la parataxe en tant qu’“ajustement”, souvent non dialectique, d’unités de sens isolées : sèmes à valeur suggestive, correspondant pour la plupart aux sujets topiques du lyrisme romantique (regard, amour, musique, religion, nature). Ainsi, la posture lyrique de Baudelaire, à l’égard de laquelle la tradition herméneutique a été souvent trop condescendante, n’est qu’une posture phatique, d’apparat : chez celui qui a été vite reconnu comme le père du “symbolisme” (où primeraient l’analogie, l’unité et le fondu : *sym-ballein*), ce sont plutôt les côtés “diabolique” et “dialogique” (*dia-ballein*) qui s’avèrent être les plus pertinents ; la magie artiste consistera dans l’art d’agencer, par effet de réparation, ces beaux “objets”, porteurs autonomes d’une poétique sous-jacente de la vanité. Il est à remarquer en effet que ces “poncifs” sont, par voie d’éminence, des sèmes relationnels qui, porteurs d’une

“religiosité” (*religio* : de *religare* ou de *religere*, “relier”) mais privés de leur destination, restent muets, détachés, dissociés dans la « froide majesté » de leur *en-soi* allégorique. Au centre des préoccupations personnelles de Baudelaire est, en effet, le trouble affectif résultant d’un rapport problématique avec ses « congénères »<sup>6</sup>, à quoi s’ajoutent, comme on sait, des troubles organiques : la chaîne de la relation devient ainsi l’axe fantasmatique sur lequel il projette son complexe de castration. Et ce n’est donc pas un hasard si l’amour est le sujet décevant le plus récurrent de sa poésie, en tant que principe socialisé d’une « bonne nature » portant, avec la descendance biologique, une descendance logique : au niveau de cette chaîne où peut avoir lieu un “va-et-vient” affectif (nous renvoyons à ce propos aux études fondamentales de Lacan) un trouble relationnel est signifié et questionné. Si, comme Lévi-Strauss l’a bien montré<sup>7</sup>, des liens très stricts existent entre la syntaxe et la parenté, le sens, d’« obvie »<sup>8</sup> qu’il était, se fait (pour le dire avec Roland Barthes) « obtus » ; et un nouvel enjeu herméneutique se produit justement à partir de cette interdiction psychique, qui réélabore comme signifiant tout ce qui « ne va plus de soi » dans le langage. Le mécanisme, longtemps huilé, se coince et avance par saccades ; prépositions, conjonctions, éléments graphiques à valeur diacritique (tirets, parenthèses) attestent que le préjugé euphorique (classique et romantique) du « bon fonctionnement de la machine », comme le dit Roland Barthes<sup>9</sup>, touche à sa fin. Et si la dislocation du discours mallarméen n’est qu’une provocation lancée contre le préjugé du “fondu” lyrique en tant que garantie provisoire de lisibilité du texte, c’est bien Baudelaire qui lui indique la voie, montrant l’état de crise des potentialités structurantes qui existaient pacifiquement dans le langage.

- 4 Stefano Agosti a bien montré comment la comparaison (dont le but est justement celui de relier entre eux des éléments plus ou moins éloignés) constitue, chez Baudelaire, le fondement d’un système signifiant tout à fait nouveau<sup>10</sup> et, notamment, un dispositif visant à questionner l’ontologisme de la nomination. Ce critique reconnaît à juste titre dans la « faille » de la comparaison, faille jamais comblée en ce qu’elle est investie d’un excès ou d’un défaut de sens, la raison épistémologique la plus convaincante du rôle de premier plan joué par Baudelaire dans ce que l’on appelle la « modernité »<sup>11</sup>. Or, le trouble de la comparaison n’est qu’un épiphénomène de cet enjeu majeur, le trouble relationnel, qui investit par métonymie toute la production baudelairienne, et qui se manifeste à partir de deux phénomènes opposés et complémentaires : les fantasmes relationnels et les ruptures traumatiques. Qu’il nous suffise d’évoquer, pour se limiter à l’écriture poétique, d’un côté les images récurrentes de « fêlure » dans *Les Fleurs du mal* (*La cloche fêlée* ; *La fontaine de sang*, *Le raccommodeur de fontaines*) et, plus précisément, les fantasmes de morcellement, de mutilation, d’amputation ou de séparation des membres du corps, souvent évoqués sous l’apparence culturelle d’une ordalie (*Moesta et errabunda*, *Une martyre*, *L’amour et le crâne*) ; de l’autre, le surinvestissement psychique sur des objets de relation et de réparation. Sur le plan du discours, ce phénomène se manifeste à deux niveaux : thématique ou paradigmatique (où les mots-essences, ou substantifs, sont des objets relationnels : cordages, barres, javelots, chaînes, colliers, navires et vaisseaux...) et syntagmatique (par des mots-outils dont la fonction est, justement, d’assurer des liens logiques entre des unités signifiantes).
- 5 Considérons au préalable la fonction autonymique que tous ces signes acquièrent, étant doués d’une “moralité” propre : je les qualifierais d’*hypocritiques* en ce que, affichant l’impossibilité de la synthèse, ils dénoncent la vanité de tout essentialisme. Je les qualifierais, également, de *diaboliques* (au sens étymologique de *dia-ballein*) en ce qu’ils

attestent, en même temps, l’incapacité d’exercer correctement – moralement – leur fonction, et le surinvestissement critique dont ils sont chargés. Nous analyserons la mise en place de cette stratégie à trois niveaux. Le premier niveau, présentatif, exploite des marques graphiques à valeur diacritique : signes de ponctuation<sup>12</sup>, tirets, parenthèses, en tant que signes consacrés à la spatialisation, marquent l’irruption d’éléments dialogiques (et ironiques) dans la monologie lyrique. Si les signes de ponctuation tiennent souvent lieu de transitions logiques implicites, la parenthèse, en tant que “barre verticale”, découpe le discours et y encadre une digression dialogique ; emboîtement qui donne une profondeur “de scène” à cette monologie de surface<sup>13</sup>. De cette ressource métapoétique, très utilisée par Flaubert, puis par Proust, Gautier le « goguenard » était, d’ailleurs, déjà bien conscient<sup>14</sup>. À cela s’ajoute le tiret qui, trouvaille baudelairienne s’il en fut, entrecoupe à l’horizontale le “fondu lyrique” ; en tant que marque modale de rupture ironique il transforme, comme il est dit dans *La fontaine de sang*, « les pavés en îlots »<sup>15</sup>.

- 6 Le deuxième niveau, également présentatif, se déploie sur l’axe syntaxique par le biais des connecteurs logiques (conjonctions et locutions conjonctives) en tant que marques du trouble relationnel dont on a parlé ; le troisième, représentatif (et donc métaphorique), travaille le paradigme par le surinvestissement connotatif de sèmes (verbes, substantifs ou adjectifs) qui thématissent l’acte de construction du texte en tant que “tissage”, “armature”, ou “échafaudage” : qu’il nous suffise d’évoquer à ce sujet *Chant d’automne*, *Un voyage à Cythère*, *Je te donne ces vers*, ou *La Mort des artistes*.
- 7 Soit d’abord le cas du verbe qui, en tant que porteur d’action, est, parmi les catégories grammaticales, le plus favorable au surinvestissement affectif et relationnel. Nous nous bornons à signaler ici les deux catégories aspectuelles se rapportant aux deux phénomènes complémentaires évoqués plus haut : les fantasmes de relation et les ruptures traumatiques. Nous rattachons au premier type les verbes de mouvement (thématisant le passage, le voyage et la déambulation, fantasmés ou empêchés) et les verbes que j’appelle, faute de mieux, “diacritiques” (en ce qu’ils thématissent la rupture). Parmi les verbes de mouvement, une large place est occupée par les verbes “jaculatoires” (*lancer*, *tirer*, etc.) ; et, parmi les verbes diacritiques, priment ceux qu’on pourrait qualifier d’“ordaliques”, en ce qu’ils portent la surdétermination fantasmatique d’une “logique séparatrice” (qu’elle soit intersubjective, humaine ou divine), par laquelle le jugement “tranchant” se traduit dans des actes de mutilation charnelle.
- 8 Cette même distinction peut s’étendre aux substantifs. Parmi les substantifs jaculatoires figurent, par exemple, les flèches, les jets d’eau, les javelots, les lances<sup>16</sup> ; parmi les diacritiques, les barres, les couvercles, et plus précisément, les nombreux instruments ordaliques présents dans les *Fleurs du mal* : instruments assinomantiques (haches, scies, couteaux, lames<sup>17</sup>, poignards, ciseaux), cléidomantiques (clés), coscinomantiques (cribles, tamis, vans), agoniques (duels, luttes, guerres), fatidiques (doigts, aiguilles d’horloge, fuseaux, clepsydres). Il nous reste à mentionner un sème hyperonymique à valeur explétive, évoquant tout simplement le “transport du sens” (*metapherein*) et les figures qui s’y rattachent (métaphore, analogie, allégorie). Celui-ci est exprimé par des verbes génériques de passage (*passer*, *traverser*) et déverbaux correspondants, ou par des substantifs se rapportant au sème du tissage (*fil*, *cordes*) et les verbes dénominaux correspondants (*tresser*, *lier*, etc.). Rappelant au passage la valeur autonymique de l’adjectif chez Baudelaire (en ce qu’il est positionné à côté du nom : *ad-jacere*), nous signalons également quelques épithètes métaconstructives, dont l’adjectif « subtil » qui

évoque, par son acception étymologique (*subtilis* de *sub+tela*) le “fil caché”, qui trame sous la toile, et donc, le travail hypocritique (littéralement “diabolique”) du poète.

- 9 Si toute réflexion sur la traduction suppose, à l’instar de la traduction elle-même, une idée préalable quant à une poétique sous-jacente (ou, autrement dit, quant au comment le texte est fait), idée sur laquelle reposent certains choix stylistiques, il est temps de voir comment les traducteurs se confrontent à ce qu’on vient d’appeler une “hypocritique”, en ce qu’elle questionne, par en-dessous, la continuité monologique du texte et sa lisibilité superficielle.
- 10 Aucun besoin de rappeler que, si Baudelaire est l’un des auteurs les plus traduits de la littérature occidentale, l’Italie est sans doute l’un des pays les plus féconds dans ce domaine, depuis la traduction de Sonzogno parue en 1893, jusqu’à celle d’Antonio Prete (2003)<sup>18</sup>. Ne pouvant pas prendre en examen toutes les traductions existantes, et sans qu’aucun jugement de valeur ne préside au choix des traducteurs, nous analyserons quatre cas, que nous citerons dans l’ordre alphabétique : Bufalino, Frezza, Muscetta, Prete<sup>19</sup>.
- 11 Suivant l’ordre annoncé, examinons d’abord le traitement des marques graphiques et notamment du tiret, dans le poème d’ouverture des *Fleurs du mal*, *Au lecteur*<sup>20</sup>. Précisons, au préalable, que l’épiphonème allocutif : « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » peut être considéré comme l’aveu, *in limine*, de l’intention hypocritique dont on a parlé : l’écrivain, se dédoublant dans son rôle d’acteur (*hypocrites*) dénonce, en situation de parabase, la “posture théâtrale” de l’œuvre : *larvatus prodeo* qui sera constamment entretenu par des marques sémiques et formelles. La double incise a d’ailleurs une évidente valeur proxémique : renforcée par l’effet disruptif des virgules, elle découpe d’entrée de jeu le “fondu” monologique du vers assuré par l’unité discursive, et le dialogue en asyndète se mue en une stichomythie attestant d’elle-même “l’illusion lyrique” des *Fleurs*. Par le rappel proleptique du tiret dans le premier vers de cette même strophe, un espace théâtral est encadré dans le texte ; c’est, en effet, cette dernière strophe qui, après une longue prolepse prédicative, “ouvre le rideau” sur le protagoniste allégorique, dépositaire de l’instance critique (*ennoia*, ou « pensée ») : « C’est l’Ennui ! – l’œil chargé... ».
- 12 Ceci dit, nous constatons que Bufalino (p. 7) et Prete (p. 33) optent pour la solution monologique supprimant, au dernier vers, tous les tirets, remplacés par des virgules. Prete propose une version “impressionniste” du texte, supprimant aussi le point d’exclamation, marque euphorique d’ironie, au profit du point final, assertif et dysphorique en même temps (« la Noia. Un pigro pianto... »). Muscetta supprime le tiret dans le premier vers de la strophe en question, préservant le point exclamatif en tant que ressort dramatique (« è la Noia ! L’occhio gonfio... »). Il garde ainsi le tiret pour le “grand final” gnomique du dernier vers, renforçant sa valeur abrupte et provocatrice. Frezza, qui reconnaît, dans son avant-propos à la traduction, l’harmonie paradoxale des *Fleurs* où l’entassement d’organismes autonomes occasionne une « *turrita bellezza* »<sup>21</sup>, donne en général la priorité à la lettre du texte en respectant, dans ce cas, les marques de rupture.
- 13 Pour ce qui est du traitement de la deuxième incise évoquée, la parenthèse, choisissons, dans l’ordre de succession du recueil, *Remords posthume* et *La Béatrice*<sup>22</sup>. Il s’agit de deux cas différents d’intervention d’auteur dans l’espace théâtral du texte : le premier, portant une faible marque dialogique dans le dédoublement allocutif du sujet (« Car le tombeau toujours comprendra le poète »), entretient l’illusion monologique et lyrique ; le deuxième est un vrai dialogue. Dans *Remords posthume* l’intention hypocritique se

manifeste, comme souvent chez Baudelaire, au niveau étymologique : l'étymon, portant souvent la “vraie” lettre du texte, acquiert une fonction déceptive, dénonçant l'apparat idéologique qui surcharge le paradigme de ses nombreuses stratifications conceptuelles. Ici, contre tout préjugé logocentrique fixé par la tradition théologique, l'acception étymologique du verbe *comprendre*, éminemment relationnelle (*cum-prehendo*) établit, par l'idée d'inclusion, un rapport métonymique (contenant-contenu) entre le tombeau et le poète, avec le surcroît d'ironie au sujet de l'“éternité” (« toujours ») à laquelle est voué ce rapport. Ce qui attribuerait en plus, à l'épithète « posthume », la marque d'une conscience critique à jamais entretenue, et véhiculée par le sens étymologique de « remords » (*remordere*) dans son instance cruelle et itérative en même temps. Or, aucun des quatre traducteurs n'a conservé ce verbe et le rapport, passant par la “voix lyrique” (et mettant ainsi en jeu tout son appareil), se fait métaphorique.

- 14 Bufalino retient, dans *Remords posthume* (p. 62-63), la parenthèse, mais la valeur diacritique que Baudelaire attribue à ce signe méta-graphique est atténuée au profit de la considération morale (donc du traitement “classique” réservé à la parenthèse elle-même) et la personnification du tombeau (rendant compte du renversement que la relation “hermétique” permet, dans sa réversibilité logique) normalisée par la *lectio facilior* : « (sempre infatti alla tomba si confida il poeta !) ». Frezza, selon ses vœux de fidélité au discontinu et au “prosaïque” baudelairiens, conserve la parenthèse (p. 76) et l'ordre renversé de la relation (« perché sempre la tomba sa intendere il poeta »), mais en proposant, pour le verbe *comprendre*, l'italien « intendere » (littéralement : “tendre les oreilles pour écouter la voix de Dieu”), il confère à l'énoncé une connotation métaphysique. Muscetta (p. 83) conserve la marque parenthétique et établit un rapport de secrète “connivence” entre les deux termes de la relation (« perché sempre la tomba col poeta s'intende »). Prete (p. 89) conserve également la parenthèse, et la complicité en question est évoquée par une “proximité” analogique (« (sempre la tomba è prossima al poeta) »).
- 15 Pour en venir à *La Béatrice*, et notamment au passage où a lieu la rencontre du sujet avec les démons, Bufalino (p. 220-223) rend explicite, en la thématissant, l'ironie baudelairienne (« à me considérer froidement ils se mirent » devient : « si misero a guatarmi con gelida ironia »), mais, plus bas dans le texte, face à la parenthèse : « J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts / Domine la nuée et le cris des démons) », il supprime le trait graphique correspondant, réduisant ainsi le discours à sa linéarité monologique. Conscient évidemment de cette perte, il la récupère, profitant d'une phrase exclamative (et donc autonome par rapport au discours), quelques vers plus bas. « Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil ! » se mue, en effet, en : « (senza che a un tale crimine tremasse il sole !) lei... ». Mais la valeur de cette parenthétique n'est pas la même : celle de Baudelaire, didascalique, est une sorte d'aparté théâtral ; celle de Bufalino n'est qu'une considération morale. Frezza (p. 163) respecte fidèlement l'énonciation parenthétique et Muscetta (p. 219) fait de même. Semblablement à Bufalino, Prete supprime la parenthèse et la récupère par le biais de la phrase exclamative, mais pour y glisser un jugement moral (« non trema il cielo a tali eventi ? »). Nous voyons par là que Prete tient compte, tout comme Bufalino, de la valeur formelle de la “compensation” dans l'acte traductif, mais pas nécessairement des conséquences connotatives (contextuelles) que celle-ci comporte. Qu'on nous pardonne, au sujet de ce même poème, une brève digression d'ordre sémantique, en ce qu'elle a, à notre avis, des conséquences sur le plan métatextuel : le substantif singulatif « nuage » est remplacé par Baudelaire, à sa deuxième

occurrence thématique, par le synonyme « nuée », qui a une valeur collective. Cette variation de paradigme entraîne un décalage sémantique significatif : par une gradation descendante, le ciel, simplement menaçant, se mue progressivement en son contraire, l'enfer. La posture d'énonciation du sujet, d'abord univoquement située dans l'« idéal » (et signifiée sur le plan proxémique par la distance physique de ce dernier par rapport aux démons), se pluralise par le ressort ironique de la parenthèse et se confond ainsi avec celle des démons. De ces « confuses paroles » atteste, sur le plan sémantique, l'ambiguïté du substantif « nuée » qui, polysémique (it. : “nube”, “nugolo”, “sciame”) dénonce l'impossibilité de distinguer les voix. Cette pluralisation coïncide en effet avec les prérogatives mêmes du diable qui, selon la tradition biblique, est une puissance collective, innombrable et inanalysable, se présentant sous l'espèce d'un « essaim » d'insectes immondes. On assiste en somme, autant sur le plan métagraphique que sur les plans proxémique et sémantique, à une « mise à nu » progressive de l'“illusion monologique”, où la voix lyrique et la voix critique se confondent pour donner lieu à ce que nous pouvons appeler une *parataxe* ontologique ; à savoir, une co-présence parithétique, par ajustement et nivellement, d'entités jadis structurées hiérarchiquement selon des critères métaphysiques, et qui se trouvent, maintenant, sur le même plan axiologique. En d'autres termes, le poète-dieu, instance jugeante et transcendante, est descendu de son piédestal pour se mêler à la voix de la foule ; c'est ce qui arrive aussi, comme nous le verrons plus bas, avec *L'Albatros* ou *Correspondances*. Pour en venir à la traduction des sèmes en question, Bufalino et Prete rendent le substantif « nuée », respectivement, par les verbes métonymiques : « uragano » et « tempesta » ; Frezza et Muscetta, ne tenant pas compte de l'écart sémantique entre « nuage » et « nuée », traduisent ce dernier terme par « nuvola » ; pour ce qui est du nom collectif « troupe », Bufalino adopte un corrélatif étymologique soutenu (« turba ») ; Frezza, le substantif générique « brigata » ; Muscetta et Prete, soulignant la dégradation métaphysique par l'animalisation et la sauvagerie, optent, respectivement, pour « branco » et « orda ».

- 16 Passons maintenant à l'examen des conjonctions ; le texte choisi est, en raison de la fréquence et de la valeur significative de ce phénomène, *Correspondances*. Que ce texte soit, contre toute vulgate scolaire, le moins “symbolique”, voire le plus “diabolique” de Baudelaire, c'est ce que nous essayerons de démontrer dans des travaux à paraître<sup>23</sup>. Disons, pour faire bref, que par le biais des conjonctions copulative (« et ») et comparative (« comme ») le poète confectionne des structures symétriques – parallélismes, dyades, corrélations, comparaisons – qui, en tant que procédés qu'affectionnent les écrivains bourgeois de son temps – dénoncent une attitude courante à l'époque : celle de coupler entre elles des entités disparates. Ce qui passe pour “naturel” n'est, en somme, que l'effet de l'opinion courante, dont les voix « familières » se confondent et se font « écho »<sup>24</sup>. Si la Nature n'est qu'un théâtre, par un pastiche stylistique il est possible de recréer l'équivalent générique (ou analogique) d'un poncif littéraire : avatar, s'il en est, de la sérialité du produit industriel. Rien, d'ailleurs, comme Baudelaire le sait trop bien, n'est plus banal, à son époque, que cette “théorie des correspondances”, exploitée en même temps par le capitalisme et le socialisme ambiants. Sans citer en entier ce poème, connu de tous, nous soulignons, au passage, le rôle mythique joué par le verbe copulatif *être*, par lequel une antithèse logique passe pour une analogie spontanée, dénonçant ainsi la vulgate panthéiste (« la Nature est un temple »). C'est dans les deux strophes centrales du poème que se concentre le phénomène “copulatif” en question ; qu'il nous suffise de mentionner les deux dyades oppositives : *nuit/clarté* et *esprit/sens* qui, souvent assimilées



ou renversées par les sophismes paresseux, sont ici couplées suivant le principe analogique.

- 17 La copule, dans sa valeur anecdotique, peut aussi fonctionner isolément en tant que ressort “suspensif” ou “prétéritif”. Au v. 11, le rôle proleptique que lui confère le contre-rejet est renforcé par le tiret (« – Et d’autres... »), dans le but d’obtenir un effet théâtral : elle annonce une science mystique qui, selon la vulgate des illuminés à la Éliphas Lévi, doit être tue et réservée aux initiés ; mais elle ne fait qu’évoquer un poncif langagier : « etc. » (*et caetera desunt ; et caetera desiderantur*). Sur le plan prosodique, ce « et » polysyndétique dilate le rythme du vers pour préparer la fausse attente scénique : elle fonctionne, autrement dit, comme un « rideau » (selon l’expression que Barthes utilise à propos des *Maximes* de La Rochefoucauld)<sup>25</sup>, celui-ci s’ouvrant alors sur une « fausse pointe ». En cela Baudelaire s’avère fidèle – par rivalité mimétique – à ce que Gautier avait écrit en prose, dans *Mademoiselle de Maupin*, chef d’œuvre d’ironie métatextuelle :

le dernier vers surtout eût été particulièrement admirable et eût renfermé deux concetti au moins par syllabe ; car le venin du scorpion est dans sa queue, et le mérite du sonnet dans son dernier vers<sup>26</sup>.

- 18 Pour ce qui est de la comparaison, sa valeur de “rempart” logique contre le pouvoir chaotique des analogismes est assurée par la conjonction députée à ce rôle ; mais l’insistance anaphorique (« Comme de longs échos... » ; « vaste comme la nuit et comme la clarté » ; « frais comme des chairs d’enfants » ; « doux comme les hautbois, verts comme les prairies ») dénonce d’elle-même la banalisation de sa fonction, qui est celle de fonder, par une série de corrélations convenues, une “théorie des correspondances” comme le font, par exemple, Hugo, Saint-Simon, Fourier. Pour en venir aux traducteurs, on remarque que Bufalino (p. 19) normalise l’insistance anaphorique des conjonctions en renonçant, dans la deuxième strophe, à la coupe à l’hémistiche qui structure le parallélisme syntaxique (« Come echi lontani e lunghi, che un profondo / e misterioso accordo all’unisono induce, / coro grandioso come la tenebra e la luce... »). En même temps, il opte pour une “lyrisation” du discours, utilisant, au lieu des formes impersonnelles, le « je » ou le « tu » rhétorique, ce qui vanifie la posture ironique de Baudelaire, jouée sur l’ambiguïté entre les perceptions subjective (synesthésique) et objective (la *scala naturae* fondant le principe théologique des correspondances). Il supprime en plus, au v. 11, l’“effet-rideau”, transformant le polysyndète en un simple asyndète (« altri, corrotti... »). Cette signalisation est néanmoins partiellement récupérée à l’avant-dernier vers par une énumération didascalique (« E sono il belzoino... »), qui tient lieu de comparaison implicite. Frezza (p. 53) respecte en entier ce que l’on peut appeler l’“échafaudage” baudelairien ; elle renchérit, dans la deuxième strophe, sur la fonction portée par la conjonction comparative en remplaçant la qualité (« come ») par la quantité (« quanto ») : « vasta quanto la notte e quanto la luce ». Muscetta (p. 43) conserve la construction du texte original ; cependant, pour des raisons de variété ou de prosodie, il remplace, au v. 7, la conjonction copulative par la virgule (« vasta come la luce, come l’oscurità ») et transforme ainsi le polysyndète en asyndète énumératif. Il fait de même au v. 11, tout en gardant le tiret (« – altri corrotti, ricchi, trionfanti »), mais il compense cette perte d’information par l’introduction d’un “rideau” au v. 5 (« E quasi echi remoti... »). L’italien « come », ici remplacé pour les mêmes raisons de variété par le latinisme « quasi » cher à la poésie italienne, rehausse le ton et renchérit sur l’effet lyrique. Le choix de Prete (p. 43) est intéressant, en ce qu’il garde presque en entier le “déploiement” baudelairien. Il remplace au v. 1 la conjonction de subordination (« où de vivants piliers... ») par la conjonction de coordination (« e ha colonne venti ») ; l’effet de

“parataxe” baudelairien est ici renforcé. Dans d’autres cas le traducteur introduit par catalyse, dans le but de reconstruire le parallélisme syntaxique, la conjonction (« e foreste di simboli attraversa », au v. 3). Au v. 6 l’inversion, due vraisemblablement à des raisons rimiques, vient également renforcer l’effet de rupture joué par la conjonction (« in una tenebrosa unità e immensa »); pour des raisons de variété, cependant, il remplace, au v. 10, la conjonction comparative « come » (« verts comme les prairies ») par la locution correspondante (« simili a prati verdi ») réduisant ainsi l’effet d’insistance anaphorique. Pour ce qui est du v. 11 (« – Et d’autres... »), dont la valeur proleptique produit une sorte de ressac rythmique (situé dans la troisième strophe comme un contre-rejet, ce vers est syntaxiquement et logiquement rattaché à la suivante), on constate que la marque ironique véhiculée par un tel ressort prosodique disparaît à cause de la suppression du tiret et de la conjonction tenant lieu de “rideau” (« altri conosco... »): choix qui s’inscrit dans l’optique d’une normalisation et conservation de l’unité lyrique. À l’instar de Bufalino, Prete récupère, au v. 13, la conjonction (« e sono... »), ce qui rétablit en partie l’“effet-rideau”. Mais cette “ouverture de scène” a lieu au détriment du rôle dramatique que la conjonction même joue en fin de vers (« et l’encens »), car elle se voit remplacée, pour d’évidentes raisons métriques, par une virgule dans une suite énumérative serrée en asyndète : « e sono il benzoino, l’ambra, il muschio, l’incenso ». À remarquer aussi, chez Prete, la conversion systématique de la posture impersonnelle (« il est... ») en posture lyrique (« so » et « conosco »).

- 19 Pour en venir maintenant à l’analyse des sèmes concernant (sur le plan de l’action, de la prédication, ou de la nomination) l’idée de relation, examinons d’abord le sème “projectif” se rattachant à l’acte fantasmatisé de la “jaculation”. Dans *La Mort des artistes*, ce sème est présent par des substantifs et des verbes, et notamment, aux v. 3-4 :

Pour piquer dans le but, de mystique nature,  
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?

- 20 Ce distique est sans doute à rattacher à *Correspondances* par son ironie à l’égard de la “fausse mysticité” de la nature ; plus précisément, il vise le spinozisme, en ce que Dieu étant immanent à son œuvre, le javelot n’a pas de destination précise (*telos*). Donc la relation, autant que la “religion”, ne sont plus possibles<sup>27</sup>. Bufalino (p. 247) propose : « Per colpire il bersaglio, di mistica natura / quanti dardi, o faretra, mi toccherà sciupare ? », traduction qui centre, pour ainsi dire, son objectif. Frezza (p. 178) et Muscetta (p. 239) font de même, leur choix tombant sur le verbe synonymique : « sprecare » (p. 178) ; mais Prete (p. 267) se détache de cette interprétation littérale : « Quante frecce, o faretra, bisogna ancor che scagli ? », nous menant plutôt dans la voie d’une quête spirituelle. Il n’y a eu que Frezza pour utiliser le substantif littéral « giavellotti » : instrument qui, par le fait d’être lancé directement par la main du guerrier, est beaucoup plus marqué sur le plan réel de l’action que « dardi » (Bufalino) ou « frecce » (Muscetta, Prete) : ces derniers substantifs ayant été, entre autres, largement exploités par la tradition livresque. Encore, sur le plan du signifiant « javelot » subsume, par le rappel étymologique au lat. *jacio*, l’acte sexuel, l’acte militaire et l’acte religieux (*jaculum*, prière lancée vers Dieu) en tant qu’actes virils manqués.
- 21 En ce qui concerne le sème “ordalique” portant, en même temps, l’idée morale de “jugement” et le fantasme charnel du “tranchement” de membres, nous analyserons, dans *De profundis clamavi*, ce vers :

Tant l’écheveau du temps lentement se dévide !

- 22 Il s’agit encore une fois d’un monostique final dont la marque conclusive et “tranchante” est renforcée par le point d’exclamation, qui isole et condense, dans la “pointe”, la valeur gnomique du texte entier. Le verbe pronominal *se dévider*, étymologiquement proche de *deviser*, est polysémique en ce qu’il porte en même temps le sens de *raconter* et le sens de *découper* (*dividere*). Ainsi, la métaphore générique du “tissage” subsume d’un côté le “débit” (posture lyrique et monologique, placée sous le signe de la continuité et de la paresse) et, de l’autre, la “coupure” et le “déversement” (posture jugeante et mortifère) ; dualité qui a, évidemment, des implications métadiscursives. On remarquera que les deux sèmes sont également présents sur le plan phonosymbolique par la coexistence de deux marques phonémiques : la marque dentale sourde /t/ qui, suivie ou précédée d’un son nasal, se rattache à l’idée de Temps sous le double signe du martèlement et du ralentissement (« tant », « temps », « lentement »), et la marque fricative sonore /v/ (« écheveau », « dévide ») qui indique, dans sa représentation graphique tout comme dans sa solution phonique, la friction et la “bifurcation”. Bufalino (p. 59) opte pour la continuité monologique et discursive en privilégiant le sème *déverser* ; de plus, il remplace l’effet “tranchant” du point d’exclamation par une aposiopèse, qui valorise le débit paresseux et rêveur (« che può felice immergersi in un torpore ottuso, / così pigro del tempo si sgomitola il fuso... »). La solution proposée par Frezza (p. 74) : « la matassa del tempo così lenta si dipana ! » récupère le point d’exclamation et, par le choix de l’it. « dipanare », préserve le double sens de « dévider ». Muscetta (p. 79) ne se détache pas de cette solution (« così lenta / vedo che si dipana la matassa del tempo ! ») mais, en élargissant le vers par un contre-rejet, il insiste sur le retardement discursif et la paresse. Prete (p. 85) récupère, par la co-présence de deux marques phonémiques, /t/ et /s/ (l’une indiquant le martèlement, l’autre l’écoulement et la friction), le phonosymbolisme baudelairien (« tanto lento il suo fuso il tempo svolge »), mais il normalise le sens de « dévider » par l’italien « svolgere ».
- 23 L’épreuve ordalique en tant que surdétermination de l’épreuve critique a, chez Baudelaire, son objet d’élection dans le « cœur » ; cet organe, en tant que métaphore figée (ou catachrèse) de l’amour, devient en effet l’axe sémique autour duquel pivotent tant de poncifs lyriques. Cette épreuve est thématifiée, par exemple, dans *Chant d’automne* (où le cœur, comme un précipité allégorique, est « un bloc dur et glacé ») ou dans l’incipit de *Moesta et errabunda*. Dans le vers : « Dis-moi, ton cœur, parfois, s’envole-t-il, Agathe ? » il est possible en effet d’entendre « agathe » soit en corrélatif figé (allégorique) de l’organe en question auquel il se rattache par métonymie, soit dans le sens de “pierre ordalique”, avec référence étymologique à *agathon* : “le bien”<sup>28</sup>. Dans *La Béatrice* le verbe *aiguiser* dans son double sens (physique et critique) marque, par la préposition circonstancielle « sur », l’hésitation entretenue, au fil de l’épée, entre la mort et la vie :
- Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,  
J’aiguisais lentement sur mon cœur le poignard<sup>29</sup>
- 24 Les trois premiers traducteurs proposent, de ce distique, une solution littérale, conservant la valeur circonstancielle de la préposition (Bufalino, p. 221 : « e pian piano la lama della mente / affilavo sul cuore » ; Muscetta, p. 219 : « lentamente / la lama del pensiero sul mio cuore affilando » ; Frezza, p. 162 : « affilavo lentamente sul mio cuore il pugnale »), alors que Prete (p. 245) propose, pour des raisons prosodiques, un laconique « affilavo la lama del pensiero », supprimant en entier le complément circonstanciel. Tous les traducteurs optent pour le sens propre du verbe *aiguiser*, privilégiant l’action physique

(métaphorique) d’“affûter” au détriment de la connotation autonymique se référant à l’acte critique.

- 25 Pour ce qui est des images concernant la “relation métaphorique” ou le “transport du sens”, lisons le distique d’*Un voyage à Cythère*, où le cœur est, encore une fois, l’équivalent métonymique de la subjectivité à l’épreuve du jugement :

Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux  
Et planait librement à l’entour des cordages

- 26 Le voyage en tant que métaphore sémiologique d’une initiation à la conscience critique (*ennoia*) est représenté par un navire traversant la mer ; le substantif collectif « cordage » est, ici, entendu en tant que corrélatif d’un système de relations logiques dont les fils sont à “démêler”. Le sujet se déplace, entre temps, “à l’entour” de ce système, ignorant son “intérieur”. La prise de conscience coïncide en effet avec le but du voyage : l’île de tous les rêves est un échafaud (autre métaphore sémiologique de l’“échafaudage”, ou “armature” logique, où le sujet lui-même est pris). La version de Bufalino (p. 223) : « Liberamente in cielo il mio cuor si librava / fra i cordami planando, gaio come un uccello » insiste (par un jeu paronymique) sur l’idée de liberté signifiée par la légèreté aérienne ; cependant, par le choix de la préposition généralisante « fra », il ne tient pas compte de l’“extériorité” du sujet par rapport à l’espace complexe de la conscience ; celle de Frezza (p. 163) : « Come un uccello il mio cuore volteggiava gioioso / planando sui cordami nel suo libero volo » récupère cette extériorité mais néglige, par la préposition « sui », le mouvement circulaire exprimé par la locution prépositive « à l’entour de », dont la valeur circonstancielle est très marquée. Très appropriés s’avèrent être par contre, au niveau du choix des prépositions ou locutions correspondantes, les choix respectifs de Muscetta (p. 219 : « Come un uccello il cuore aleggiava gioioso / e libero dattorno ai cordami planava ») et de Prete (p. 247 : « Volteggiava il mio cuore come uccello gioioso, / e libero planava intorno a corde e vele »). Pour en venir à la traduction du substantif collectif « cordages », si le choix de Bufalino, Frezza et Muscetta s’arrête sur « cordami », plus libre est la traduction de Prete. Le rajout d’un élément catalytique (« vele ») fomant une dyade synonymique avec le substantif générique « cordes » (à plus faible connotation sémantique) confère au texte une valeur impressionniste et explicative en même temps.

- 27 Une métaphore sémiologique analogue à celle qu’on vient d’analyser, et très courante dans la tradition scolastique médiévale, est celle de la « forêt de symboles », en tant que représentation du combat herméneutique que l’homme entretient avec Dieu dans le but de s’approprier le mystère de la création. Combat souvent évoqué par Baudelaire sous l’espèce du « duel ordalique » (*L’homme et la mer, Duellum*). Voyons maintenant le premier quatrain de *Correspondances* :

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
L’homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l’observent avec des regards familiers.

- 28 Pour ne s’arrêter ici qu’aux aspects pertinents à notre analyse, à savoir la figuration du “transport du sens” par des mots-outils ou des sèmes à valeur métareprésentative, on constate le statut ambigu, vaguement pléonastique, du pronom adverbial circonstanciel : « y », qui peut se rattacher soit au sujet bien connu du poème (la « Nature ») soit à la locution appositive détachée : « forêt de symboles ». Toujours est-il que l’idée de “transversalité” se trouve renforcée, sur le plan connotatif, par la duplication des connecteurs logiques (« y passer à travers ») ; ce pléonisme, et anacoluthie suspect,

fonctionne, nous semble-t-il, comme un indicateur ironique du discours "familier", qui tend à la duplication d'éléments circonstanciels à valeur explétive. Pastichant en plus les expressions familières : *à travers bois*, *à travers champs*, Baudelaire raille la tradition chansonnière, avec ses poncifs bucoliques. Il faut remarquer aussi, dans le même champ sémantique, le registre populaire de la périphrase verbale : « laisser sortir ». Finalement, le statut impersonnel de l'"opinion courante" se confirme dans le choix du sujet anonyme : « l'homme » (avatar étymologique de la *vox populi* : « L'on »). Bufalino (p. 19) propose, conformément à la tradition critique dominante, une interprétation idéaliste qui, ne tenant pas compte de la stratification des registres, adhère à l'effet suggestif de la "sorcellerie" baudelairienne : le rehaussement de ton est évident tant au niveau du paradigme (par le choix de substantifs se rapportant à un registre soutenu) qu'au niveau du syntagme (par l'inversion syntaxique, absente chez Baudelaire, si l'on excepte l'antéposition de « confuses » au v. 2) : « *oscuri murmuri si lasciano sfuggire : / tu, smarrito entro selve di simboli, seguire...ti senti* ». Encore, le choix de la forme passive atteste l'attitude réceptive (mystique) du sujet par rapport au message théophanique de la Nature, là où Baudelaire avait mis l'accent sur le rôle actif du sujet, évoquant en même temps le "combat herméneutique" entre l'homme et la nature divinisée. Frezza (p. 53), insensible à la magie suggestive, propose un simple calque mot à mot : « *lasciano a volte uscire confuse parole ; / l'uomo vi passa attraverso foreste di simboli / che l'osservano con sguardi familiari* ». Muscetta (p. 43), tenté par la surface oraculaire du discours baudelairien, opte pour l'inversion syntaxique : « *È la Natura un tempio : vi lasciano spirare / i viventi pilastri talor confusi accenti ; / passa l'uomo tra selve di simboli, che intenti...* ». Il est évident que le verbe « spirare » va dans la direction de l'idéalisme théophanique hugolien (*spiritus flat ubi vult*), si souvent raillé par Baudelaire. Et, de surcroît, il normalise, au troisième vers, l'ambiguïté syntaxique dont on a parlé, renonçant au traitement autonymique des mots-outils tel que l'exigerait, à notre avis, le poète. Très convaincante, par contre, la version de Prete (p. 43) qui, toute libre qu'elle est, ne manque pas de centrer notre objectif (si l'on exclut le rehaussement de ton dans le choix des verbes : « mormorar » et « riversano ») : « *La Natura è un tempio, e ha colonne viventi / che un mormorar confuso di parole riversano : / l'uomo va, e foreste di simboli attraversa...* ». La marque disjonctive baudelairienne est restituée, au v. 1 et au v. 3, par l'accumulation polysyndétique, à quoi s'ajoute la césure marquée à l'hémistiche (« va, e... »). Encore, la métaphore sémiologique dominante, à savoir le "transport du sens", est disséminée dans le texte par le biais d'un phonosymbolisme recherché (allitération de la fricative labiodentale sonore /v/) et d'un jeu étymologique construit autour du morphème « vers » (lat. *versus*, dans les deux sens dérivés de substantif et d'adverbe) ; morphème cher, comme on le sait, à Baudelaire, de par sa prégnance sémiologique indiquant la transversalité et la réversibilité.

- 29 Un dernier aspect à traiter concerne l'adjectif « subtil », épithète à valeur autonymique que Baudelaire utilise, comme on l'a dit, dans le sens de l'italien « *subdolo* » pour évoquer le tissage, avec ses propres « fils »<sup>30</sup>, de morceaux empruntés à d'autres auteurs (Hermès est, comme on le sait, le voleur mythique, et, en même temps, l'homme astucieux par antonomase ; celui qui cache et confond tous les sentiers...). Nous allons analyser deux occurrences de cet adjectif ; l'une dans *Semper eadem* :

La Mort nous tient souvent par des liens subtils !,  
l'autre dans La Mort des artistes :

Nous userons notre âme en de subtils complots

- 30 Pour ce dernier cas, il est à remarquer que le substantif « complot » est sémantiquement très proche de *lien*, en ce que son étymologie (*complicare*) porte l'idée de “lier ensemble” (d'où l'anglais : *plot* pour “trame”). Ce pléonasme est donc une tautologie masquée. Bufalino traduit le premier vers cité (p. 75) par : « alla Morte legati siamo invisibilmente » ; et le deuxième (p. 247) par : « dovrem sforzarci a tendere le trappole più rare ». Par l'adverbe « invisibilmente » le sens de « subtil » est, malgré la transposition métaphorique, conservé ; cependant, une normalisation a lieu avec la perte de la personnification allégorique, qui produit une image usée, ou catachrèse (“le fil du destin”), à valeur sémiologique nulle. Une ultérieure banalisation par abstraction est repérable dans le choix de « *sforzare* » pour le verbe « user » (qui se rattache par voie métonymique à l'idée de “tissu”), à quoi s'ajoute le choix précieux de l'adjectif rare pour « subtil », qui confère au texte une connotation impressionniste. Frezza propose, pour le premier cas (p. 82) : « la Morte con fili sottili ci tiene a volte allacciati » ; et, pour le deuxième : « consumeremo l'anima in sottili complotti », ce qui, sans flatter l'oreille du lecteur, correspond à la lettre du texte. Muscetta (p. 93) rend le premier des deux vers cités par : « ci tien la Morte con nodi sottili » : un hendécasyllabe qui unit admirablement le savoir prosodique et la fidélité du sens. Pour le deuxième exemple (p. 239), Muscetta rejoint la proposition de Frezza (« consumeremo l'anima in sottili complotti »). Prete propose, pour le vers de *Semper eadem* (p. 101), une traduction belle et infidèle (« è la Morte che spesso nei suoi fili ci impiglia »), en ce qu'à l'ellipse de l'adjectif en question s'ajoute, pour des raisons d'efficacité prosodique, la perte de la valeur sémiologique (méta-constructive) transmise par le verbe « tenir ». Pour le vers tiré de *La Mort des artistes* : « Sciuperemo la mente in complotti sapienti » (p. 267) le même traducteur choisit un verbe générique et abstrait (évoquant surtout la “dissipation”), tandis que « sapienti » ne garde que le sens courant (métaphorique, intellectuel) de « subtils », évoquant assez de loin l'*amor intellectualis diaboli* baudelairien, autrement évoqué, comme on l'a vu, par le substantif programmatique « Ennui » (*ennoia* ou « conscience dans le Mal »).
- 31 Si la traduction est, à côté de la critique, une science herméneutique, elle se doit, croyons-nous, d'affranchir Baudelaire du préjugé substantialiste qui, depuis toujours, l'enveloppe, pour faire de la science d'Hermès et de son digne épigone, non pas une science mystique mais, bien au contraire, une science méthodique. Fidèles à l'héritage théologique de l'exégèse biblique – la Lettre tue, l'Esprit vivifie – nous associons vite la lettre à la mort du sens et, de crainte d'apercevoir, derrière l'apparat transcendant et généralisant de la poésie lyrique, un « squelette laboureur »<sup>31</sup>, nous le condamnons à son destin servile : qu'il travaille bien dissimulé dans les plis du texte afin que le miracle de l'inspiration, tout comme le miracle économique, puisse s'accomplir. L'ancienne expression de Gilles Ménage, « belle infidèle » est, finalement, une belle métaphore de la persistance d'une tradition de lecture mimétique de l'œuvre de Baudelaire qui, adhérant souvent à la surface lisse du texte reste, selon le titre choisi par le poète lui-même, *semper eadem*, s'enivrant d'un mensonge (et l'italique a ici comme ailleurs une valeur déceptive par trop méconnue) :
- Cessez donc de chercher, ô belle curieuse !  
Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous !  
[...]  
Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,  
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,  
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !<sup>32</sup>

- 32 La meilleure critique étant, à son dire, un poème<sup>33</sup>, Baudelaire travaille, ici, « à l'ombre » de Gautier :

Mes cils te feront de l'ombre !  
 Ensemble nos dormirons  
 Sous mes cheveux, tente sombre.  
 Fuyons ! Fuyons !

- 33 Ces vers, cités dans l'un des deux essais paradoxaux que le poète des *Fleurs du mal* consacre au « maître impeccable », sont élus en tant que modèle convenu du « ton absolu du sentiment »<sup>34</sup> qu'on peut reproduire à loisir par l'usage savant d'une langue...
- 34 Pendant que le roman nous montrait, avec son réalisme cruel, la voie du soupçon, nous avons cru – avec la complicité de quelques poètes intéressés à entretenir leur prestige – que la poésie, se situant hors du temps, pouvait continuer à prodiguer sa belle lumière rêveuse, et nous avons longuement sommeillé à l'ombre de ce phare ; nous avons souvent, répondant à l'injonction ironique de Baudelaire, cessé de chercher. Il revient aux critiques et aux traducteurs de porter à la surface le long travail – souvent, il est vrai, bien prosaïque – par lequel les poètes bâtissent, à côté des romanciers, leurs fictions. Au fond de l'Inconnu, en somme, pour trouver, désormais, du Nouveau.

## **Post-scriptum : Une proposition « indécente » ? Pour un nouvel *Albatros***

- 35 À titre d'exemple, et pour relancer le débat herméneutique, je propose moi-même un spécimen de traduction. Je choisis *L'Albatros*, l'un des poèmes les plus "révérés" par la tradition scolaire en ce qu'il constitue, par ses dichotomies, le rempart de l'idéalisme romantique. Son message rassurant a, d'ailleurs, un vaillant complice dans le marché éditorial qui exploite comme le poète l'avait bien vu, les mythes collectifs, et continue à nous faire avaler, jusque dans les couvertures, un Baudelaire morbide et décadent. Cependant, l'intention d'auteur est, ici comme souvent ailleurs, de désacraliser la fonction du poète (et ses représentants, *scil.* Hugo) en tant que mythe bourgeois, par la construction d'un "poncif" qui dénonce, en filigrane, la muse vénale du poète à succès. Ce texte, dans son apparente « candeur » romantique, cacherait, donc, les fils pour un retissage "hypocritique" dont je relève ici-même le défi<sup>35</sup> :

Sovente per diporto, gente d'equipaggio  
 Adotta vasti albatrì, volatili dei mari  
 che seguono, indolenti compagni di viaggio  
 La nave che glissa sopra gorgi amari  
 Sulla ribalta deposti, sui pancali  
 I bei re dell'azzurro, maldestri ed oltraggiosi  
 Striscian pietosamente le grandi, bianche ali  
 Accanto trascinandosi quei remi neghittosi.  
 Quant'è goffo e vigliacco il viaggiatore alato !  
 E, bello tempo addietro, com'è farsesco e sciocco !  
 Chi con la pipa corta gli ha stuzzicato il becco,  
 Chi mima, malfermo, colui che si è posato.  
 Al re della caligine rassomigli o Poeta  
 Avvezzo ai mille venti l'Arciere deridi  
 Sul suolo in esilio tra strepiti e gridi  
 Gigante nell'ali, non giungi alla mèta.

36 Dans la première strophe, au v. 2, je traduis le verbe générique (et ambigu) « prendre » par « adotta » afin de renverser d'entrée de jeu la perspective : c'est l'albatros “domestiqué”, vil palmipède qui, comme un oiseau de basse-cour, descend vers les marins, et non pas les marins qui capturent l'oiseau. Au v. 4, je traduis la préposition « sur » par « sopra », dans le but de renchérir sur la “superficialité” du poète qui, au prix d'une gloire séculaire, accepte de se compromettre en se laissant coudoyer par la foule servile (par « équipage », terme qui désigne couramment à l'époque les domestiques<sup>36</sup>, on pourrait entendre, par métonymie, la foule des critiques complaisants). C'est donc bien lui le capitaine d'occasion pour qui cet « équipage » travaille... D'ailleurs, Baudelaire parle ironiquement, à propos des nations industrialisées participant à l'Exposition de 1855, de « vastes animaux dont l'organisme est adéquat à leur milieu »<sup>37</sup> : zoocratie et industrie, comme il le dit ailleurs, vont de pair. Il reste que par cette compromission ces deux catégories, jadis séparées et hiérarchisées, sont mises sur un même plan : co-présence forcée, nivellement, parataxe ontologique, comme il arrive dans la juxtaposition syntaxique de sèmes souvent incongrus<sup>38</sup>. En même temps, le texte apparaît à ce public comme la surface lisse de la mer sur laquelle « on glisse », la lisibilité tenant lieu de vérité ; ce “fondu” superficiel, ou autrement ce « style coulant cher au bourgeois », selon l'expression baudelairienne<sup>39</sup>, est, d'ailleurs, la prérogative de l'art industriel, qui entretient le rêve collectif par des objets (littéraires ou commerciaux) facilement reproductibles, et sans faille. Dans la deuxième strophe j'ai valorisé ce que je considère comme la métaphore sémiologique dominante (ou archi-sème) des *Fleurs* : à savoir, la “théâtralité” de l'écriture, telle qu'elle est anticipée au v. 1 par le verbe « amuser »<sup>40</sup> ; évoquée subrepticement par le substantif « planches » et rappelée, respectivement, au v. 10 par l'adjectif « comique » et au v. 12 par le verbe « mimer ». Le substantif « ribalta » nous convient en ce qu'il appartient, en même temps, au lexique de la marine et à celui du théâtre. Je prends l'adjectif « honteux », sémantiquement ambigu, selon sa valeur “objective” (se rapportant à l'instance jugeante) et je traduis : « oltraggiosi ». J'aurais pu choisir, avec plus d'effet, le substantif « osceni » (le terme français correspondant « obscènes » ayant été utilisé par Baudelaire dans *La Béatrice*)<sup>41</sup>, avec référence étymologique à la scène que ces « créatures monstrueuses » occupent impudemment, insinuant en même temps l'existence d'un décor dédoublé : théâtral et métatextuel. Par contre, je ne viens pas entièrement à bout de la traduction de « brûle-gueule », nom composé lexicalisé dont je perçois la pertinence littérale (la gueule brûlée ou obstruée est une métaphore récurrente chez Baudelaire ; il suffit de penser à *Spleen IV* ou *Le monstre*, pour se limiter à la poésie). Je suis en même temps persuadée que Baudelaire est en train de créer un “poncif”, qui est celui du marin dans son appareil convenu, selon la tradition des « bousingots » mise à l'honneur par Gautier<sup>42</sup>. Je me résigne à restituer ce nom composé par l'hyperonyme référentiel « pipa », étant donné que l'italien ne donne pour cet objet qu'une locution : « pipa da marinaio ». Je la qualifie de « corta » en ce qu'il s'agit en effet d'une pipe courte, faisant partie de l'apparat en question et dont le fourneau est tout près de la bouche. Ce déterminant confère à l'objet une connotation parodique et, en même temps, polémique : si les différentes parties de la pipe, objet que Baudelaire sans doute connaît par expérience directe, ont des dénominations anthropomorphes rappelant par métonymie tant l'homme que l'oiseau (*tête, bec, lèvres*), cette diminution physique en vient à évoquer une variante en usage parmi le peuple : la pipe au tuyau court est, en effet, l'apanage des classes pauvres, alors que celle au tuyau long est une marque distinctive des classes riches. Indiquant, sur le plan proxémique, un rapprochement “obscène” entre les deux termes, jadis séparés et hiérarchisés, de la relation sociale, le



tuyau en tant que tige est ici un outil métatextuel de médiation abrégée (pas si éloigné de la *similitudo brevior*) et, en tout cas, la métaphore sémiologique d'un “couplage” forcé entre l'oiseau et le marin (ou, autrement, entre la foule et le poète). Ce qui, évidemment, désacralise la “fonction du poète” qui est en même temps, comme Baudelaire le dit dans son éloge paradoxal de Victor Hugo<sup>43</sup>, mystique et populacière. Pour ce qui est des « ailes », elles se muent en “protubérances” monstrueuses : marque charnelle du péché, qu'on retrouve souvent chez Baudelaire. Je traduis au v. 13 l'épithète d'excellence « prince des nuées » par « re della caligine » en ce que je vois, derrière l'image convenue de Dieu (dont le Poète est le représentant sur terre), une antiphrase analogue à celle qu'on vient de rencontrer dans *La Béatrice*. D'ailleurs, l'ambiguïté – souvent encouragée par Baudelaire lui-même, qui reproduit, comme on l'a dit, certains tics stylistiques de l'époque, notamment la juxtaposition de sèmes oppositifs réversibles : « Enfer ou ciel qu'importe... » – est encore une fois assurée par la polysémie de « nuées » (« nugolo », o « sciamè ») ; *dominus muscarum* étant l'un des appellatifs bibliques de Belzébuth. En même temps, ces « nuées » évoquent un esprit en proie au “brouillage” (*caligo mentis*, selon la même tradition ; voir, par exemple, *Ciel brouillé*). La confusion hermétique des contraires qui a souvent lieu dans le siècle de Baudelaire est ici évoquée par le biais d'une double marque chromatique (blanc-noir) présente comme un stigmate (*albus-atros*) dans le nom et dans le plumage de l'oiseau (on peut remarquer que le deuxième de ces deux qualificatifs est souvent rappelé par l'adjectif homophone : « atroce » qui qualifie par extension, comme l'on sait, *Les Fleurs du mal*)<sup>44</sup>. Ce « prince de nuées », portant l'enfer et le ciel ainsi banalement rapprochés, n'est, en somme, que le poète “véral”, ce prince des « multitudes viles » (*Recueillement*) qui, sous l'esclavage de l'opinion, n'hésite pas à marcher au milieu de la foule ; celle-ci l'arrête pour le célébrer lui empêchant, justement, d'avancer. Or, c'est par l'épithète convenue de « poète en marche » (selon l'image évoquée par le poète lui-même dans *Fonction du poète*) que Baudelaire désigne Hugo.

- 37 Une toute dernière notation concerne, au v. 14, le substantif « tempête » qui signifie, au figuré, “mauvais traitement”, “trouble”, “malheur”, “calamité” autant que : “bruit”, “vacarme”, “agitation”. Mais, si on veut aller plus loin, *tempestus* ou *tempestivus* ne manquent pas d'évoquer un certain opportunisme : la capacité d'arriver dans le bon lieu, au bon moment, parmi les bonnes “fréquentations”. Et le verbe « hanter » choisi par Baudelaire doit donc nous mettre sur nos gardes, tout comme la référence à l'exil qui rendit célèbre son illustre contemporain au « vaste front »<sup>45</sup>.

---

## NOTES

1. Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1975, p. 793.
2. « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire » : Id., *Théophile Gautier I*, Ibid., p. 118.
3. Voir, par exemple, *Le raccommodeur de fontaines*, dans *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, 1974, p. 216.
4. Nous insistons sur la connotation ironique de cet adjectif.

5. Ch. Baudelaire, *L'art philosophique*, dans *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 599.
6. Cf. *Les petites vieilles* : « Ruine, ô ma famille ! – Ô cerveaux congénères ! », dans *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 89.
7. Cf. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.
8. R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, dans *Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 55.
9. Id., « Le bruissement de la langue », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 99-100.
10. S. Agosti, « Strutture della comparazione nelle *Fleurs du Mal* », dans *Cinque analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 13-42.
11. *Ibid.*, p. 42.
12. Célèbres sont les gloses de Baudelaire dans les épreuves d'imprimerie des *Fleurs du mal*, qui attestent une hantise de la ponctuation. Dans les épreuves de *Au lecteur* pour l'édition de 1857, v. 32, nous lisons : « Je tiens absolument à cette virgule ». Assez connues sont les bizarreries orthographiques de Gautier, et notamment l'emploi « goguenard » de la virgule.
13. Je renvoie à mon étude (en cours de publication) : *Una cattiva infinità. Parentesi e parabasi nella letteratura francese moderna*, dans *Infinito, opera interrotta e modernità*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press.
14. « [...] un mot amène une phrase ; les parenthèses sont grosses d'autres petites parenthèses qui, elles-mêmes, en ont d'autres dans le ventre toutes prêtes à accoucher. [...] Dès que je prends la plume, il se fait dans mon cerveau un bourdonnement et un bruissement... ». Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1834), Paris, Gallimard, 1973, p. 292. Sur le rapport de « rivalité mimétique » qui lie Baudelaire à Gautier, cf. M. Landi, *La critique ou la vie. Baudelaire essayiste*, dans *L'essai au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de P. Glaudes et B. Lyon-Caen, Paris, Garnier-Classiques, 2014, p. 95-109.
15. Ch. Baudelaire, *La fontaine de sang*, dans *Les Fleurs du mal*, cit., p. 115.
16. Il n'est peut-être pas insignifiant que le terme « javelot », d'origine gauloise, se croise, dans l'étymologisme fantasmatique de Baudelaire, avec le latin *jacere*, évoquant en même temps la pratique religieuse des « jaculatoires », et, par une allusion paronomastique, le nom même de Yahveh.
17. Le terme « lame » désigne également les cartes des tarots remises à l'honneur au XIX<sup>e</sup> siècle, après leur succès sous la Révolution, par l'occultiste Éliphas Lévi.
18. On compte en Italie, depuis l'œuvre de Sonzogno, une quarantaine de traductions des *Fleurs du mal*. Voir, à ce sujet, G. Bogliolo, *I « fiori » trapiantati. Cento anni di traduzioni italiane de « Les fleurs du mal »*, dans *Charles Baudelaire*, Roma, Bulzoni, « Quaderni del Novecento francese », 1996. La dernière traduction parue est, à notre connaissance, celle de Francesca Del Moro (Firenze, Le Càriti, 2010), qui parvient à cette entreprise après avoir consacré sa thèse de doctorat à l'Université de Bologne aux traductions italiennes de Baudelaire. Nous signalons également la récente publication de la traduction intégrale de Giorgio Caproni, avec l'introduction et le commentaire de L. Pietromarchi (Venise, Marsilio, 2008).
19. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*. Traduzione di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983 ; traduzione di L. Frezza, introduzione di G. Macchia, Milano, Rizzoli, 1998 (première édition, avec avant-propos de L. Frezza : 1980) ; traduzione di C. Muscetta, presentazione di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2005 (première édition : Bari, Laterza, 1984) ; traduzione e cura di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 2003. Nous citerons directement dans le texte, après chaque exemple, le numéro de page de ces éditions.
20. On mentionnera aussi, à ce sujet, *Bénédiction* et *La Béatrice*. Nous renonçons dorénavant à citer, pour chaque poème, l'édition originale. Nous nous rapportons en tout cas, pour l'établissement du texte, à l'édition de la « Pléiade ».
21. L. Frezza, avant-propos à *I fiori del male*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 34-35.

22. Dans *La Béatrice*, se rattachant à plusieurs égards à *Bénédiction*, l'antiphrase présente dans le titre est encore plus évidente si l'on tient compte que le poème est situé dans la section : « Les Fleurs du mal », dont le texte d'ouverture est, justement, *La Destruction*. Ainsi Mallarmé écrira, dans la fameuse lettre à Lefébure du 17 mai 1867 : « La destruction fut ma Béatrice ».
23. Cf. M. Landi, *Baudelaire, Wagner et le paradoxe des « Correspondances »* (Paris, Hermann) et *L'arte di Ermete. Baudelaire ironista* (Firenze University Press). Quelques anticipations de ces travaux à paraître ont déjà été fournies dans des conférences et des articles.
24. N'oublions pas que ce substantif, péjoratif en ce qu'il évoque le « oui-dire » de l'opinion courante, est un titre couramment choisi par les journaux.
25. « [Le] passage du discours à la pointe est d'ordinaire signalé par une humble conjonction : *et* ; ce *et* n'ajoute rien, contrairement à sa fonction habituelle ; il *ouvre*, il est le rideau qui se retire et découvre la scène des mots ». R. Barthes, *La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maximes »*, dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil [1953], 1972, p. 79.
26. T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cit., p. 303.
27. Voir aussi, à ce sujet, le poème *Le Jet d'eau : fantasme*, à notre avis, d'impuissance « éjaculatoire ».
28. Une variante ordalique, attribuée aux anciens grecs, consiste dans la mise en équilibre d'une sphère d'agate sur la lame d'une hache ; la direction que prend la pierre est utilisée pour le jugement.
29. Cf. Shakespeare, *Henri IV*, acte IV, scène IV : « Tu as caché dans tes pensées mille poignards que tu as aiguisés sur ton cœur de pierre ».
30. Cf. le vers de *Au lecteur* : « C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent ! » (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 5).
31. Id., *Le squelette laboureur*, *ibid.*, p. 93.
32. Id., *Semper eadem*, *ibid.*, p. 41.
33. « [...] le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie » : Id., *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, II, cit., p. 418.
34. Ce texte, cité par Baudelaire dans son essai sur Gautier (*Théophile Gautier II*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 150), est tiré de *La fuite* (cf. *ibid.*, p. 1149). Il s'agit d'un dialogue entre Kadidja et Ahmed. Aux mots de Kadidja, ici cités, Ahmed répond par ce quatrain : « Si le mirage illusoire / Nous cachait le vrai chemin, / Sans vivres, sans eau pour boire, / Tous deux nous mourrions demain ».
35. Aucun besoin, croyons-nous, de citer le texte original, auquel pourtant nous renvoyons dans notre analyse.
36. Voir, par exemple, *Onuphrius* de Gautier : « On sortait du bal [...] ; on jurait, on appelait les équipages ». Th. Gautier, *Onuphrius*, dans *Les Jeunes France et autres récits humoristiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 2013, p. 100.
37. Ch. Baudelaire, *Exposition Universelle de 1855-Beaux arts*, dans *Œuvres complètes* II, cit., p. 575.
38. La référence à Apollon (évoqué ici par son épithète d'éminence : « Archer ») revient, en antiphrase, dans le poème en prose : *Perte d'auréole*, où le représentant mythologique de l'Idéal se retrouve par hasard dans un quartier populaire. Id., *Perte d'auréole (Le Spleen de Paris)*, dans *Œuvres complètes*, I, cit., p. 352.
39. Id., *Mon cœur mis à nu*, XVI, *ibid.*, p. 686.
40. L'acception d'« amuser » dans le sens de « faire patienter » le public au théâtre s'était diffusée au XIX<sup>e</sup> siècle, surtout par l'expression : « Amuser l'entr'acte » (distraindre le spectateur quand le rideau a été baissé).
41. « Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène, / [...] La reine de mon cœur au regard non pareil... » : Ch. Baudelaire, *La Béatrice*, dans *Les Fleurs du mal*, cit., p. 116.
42. Les Jeunes France ou « bousingots » (dont le terme désigne, par métonymie, les marins), se présentaient justement, dans leur camaraderie grivoise, selon l'image convenue : « le poing sur la

hanche, la pipe à la gueule [...] un jurement à la bouche ». Cf. Th. Gautier, *Le Bol de punch*, dans *Les Jeunes France*, cit., p. 244. Rappelons aussi que dans *La Salamandre* d'E. Sue les matelots sont, dans leur brutalité, au centre de l'action.

43. Sur le rapport paradoxal entre Baudelaire et Hugo, cf. M. Landi, *Sul « portrait fatal » : il 'Victor Hugo' di Baudelaire*, dans A. Fabris/W. Jung (dir.), *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, V & R Unipress-Bonn University Press, 2012, p. 333-352.

44. Voir la lettre à Narcisse Ancelle du 18 février 1866 : « Faut-il vous dire [...] que dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine ? ». Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1973, p. 610.

45. Ce trait physique, reconnu par Victor Hugo lui-même comme la marque distinctive du poète (voir, par exemple : *L'aurore s'allume...* dans *Les chants du crépuscule*), est ridiculisée autant par les caricaturistes que par les écrivains (cf. Th. Gautier, *Celle-ci et celle-là*, dans *Les Jeunes France*, cit., p. 130).

---

## INDEX

**Mots-clés** : Baudelaire (Charles), traduction, *Fleurs du mal*, Albatros