



« L'Invitation au voyage » de Baudelaire Une analyse évocative

Hugo Rodriguez*

* Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres
Fonds National de la Recherche Scientifique
(hurodrig@ulb.ac.be)

1. Introduction¹

Lorsqu'on examine les travaux consacrés de près ou de loin à « L'Invitation au voyage » (version en vers, en abrégé IV), on constate que beaucoup d'entre eux se focalisent sur trois aspects : les sources (La Hollande, la chanson, Goethe, Weber, etc.), le rapport à la version éponyme en prose, la comparaison avec les mises en musique (essentiellement celle de Duparc)². Quant au sens du poème, il n'apparaît pas de prime abord comme créant de réels problèmes de compréhension. Baudelaire nous offre l'un des rares moments de son œuvre où il semble s'extraire du Spleen pour atteindre l'Idéal à travers un voyage qu'il entreprend en compagnie de sa bien-aimée. Ce voyage est censé les conduire vers un pays imaginaire, éternel et artificiel, analogue à la femme aimée et émanation directe d'une Hollande que l'on avait coutume, à l'époque, de teinter d'une sorte d'orientalisme bourgeois. La version en prose s'attache à révéler le caractère vain et illusoire de cette contrée paradisiaque par le recours à divers procédés de déconstruction, qu'il s'agisse de la mise à distance ironique ou de l'explicitation trivialisante du contenu.

Si, globalement, une telle glose ne fait pas violence au contenu du poème, elle ne permet pas d'en saisir toutes les subtilités. Cette lacune est, selon nous, imputable au fait que la critique soumet l'IV à un traitement trop fragmenté et trop centré sur les dimensions « périphériques » que nous venons de citer. Or on sait à quel point Baudelaire était capable d'assimiler un grand nombre de références antérieures pour en faire émerger un objet poétique nouveau. Sa capacité synchrétique est en quelque sorte le pendant opératoire de sa théorie des correspondances et de sa conception de la modernité. Par conséquent, une vision trop parcellaire se révèle rapidement biaisante, aussi approfondie que puisse être l'étude de chacune des parcelles en question.

¹ Nous tenons en préambule à remercier Marc Dominicy pour son aide précieuse et les remarques très utiles qu'il nous a fournies.

² Pour une exposé synthétique, mais néanmoins très complet, des sources relatives à l'IV, et de l'exégèse qui lui a été appliquée, on consultera *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal »*, édition diplomatique établie par Claude Pichois et Jacques Dupont, avec la collaboration de Benoît de Cornulier et William T. Bandy, Paris, Champion, 2005, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », t. 1, p. 313-319. Notre analyse sera basée sur cette édition et sur celle de Claude Pichois (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, p. 922-923, 934).

Partant de ce constat, nous nous proposons de réexaminer l'IV à travers une analyse qui, si elle n'a nullement l'ambition d'en épuiser toutes les dimensions, vise néanmoins à esquisser une vue d'ensemble de sa signification et des mécanismes qui la sous-tendent. Après avoir rappelé le substrat biographique dont l'IV tire son origine, nous mettrons en lumière, notamment via un examen détaillé des paramètres métriques, l'influence prépondérante que la chanson a exercée sur le poème. Nous envisagerons ensuite son contenu sémantique et pragmatique, non pas à travers une exégèse comparée de ses multiples sources, mais en suivant pas à pas les composantes de l'acte de discours³ que nous donne à lire Baudelaire, à savoir la requête par laquelle un homme demande à une femme de le suivre pour un certain voyage, vers une certaine destination et dans un certain but.

Nous emprunterons nos outils d'analyse à la théorie de l'évocation poétique élaborée par Marc Dominicy⁴. Celle-ci présente l'avantage majeur de proposer une explication globale des effets spécifiques suscités par la poésie en unissant de manière cohérente les particularités formelles des textes versifiés et les mécanismes cognitifs mobilisés dans le traitement des énoncés du langage. Notre but n'est pas de soumettre les hypothèses en cause à une discussion théorique, mais d'en proposer une application inédite, laquelle pourra ultérieurement servir de support à une évaluation plus large. Le caractère relativement récent de cette théorie (du moins dans sa forme définitive) implique que peu de lecteurs seront sans doute familiarisés avec elle. Par conséquent, nous consacrerons une partie de cet article à présenter de manière générale et synthétique ses principales propositions.

2. La belle aux cheveux d'or

L'IV appartient au cycle des poèmes consacrés à Marie Daubrun (1827-1901, de son vrai nom Marie Bruneau), une jeune actrice parisienne avec qui Baudelaire entretiendra une relation tumultueuse. Devenue sa maîtresse en juin 1854, Marie le quittera dès l'année suivante pour Banville, malgré de brèves retrouvailles en 1859⁵. Baudelaire consacre neuf poèmes à Marie Daubrun : « Le Poison », « Ciel brouillé », « Le Chat » (*Dans ma cervelle se promène...*), « Le Beau Navire », l'IV, « L'Irréparable », « Causerie », « Chant d'automne » et « À une Madone »⁶. Pour la postérité, elle est restée « la femme aux yeux verts » et « la belle aux cheveux d'or ».

Si l'on suppose, d'un point de vue strictement biographique, que le ton idyllique de l'IV correspond, comme l'affirme Claude Pichois, « au plein moment de l'amour de Baudelaire pour

³ Sur la notion d'acte de discours, voir Daniel Vanderveken, « Illocutionary Logic and Discourse Typology », *Revue Internationale de Philosophie*, 2001, n° 216, p. 246-247 ; Marc Dominicy, « La théorie des actes de langage et la poésie », dans Éliane Delente (dir.), *Linguistique du texte poétique (= L'Information Grammaticale*, n° 121), 2009, p. 40-45.

⁴ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Paris, Garnier, 2011, coll. « Classiques ».

⁵ Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Fayard, 2005, p. 423-427. Le caractère relativement flou des dates mentionnées tient aux informations lacunaires dont nous disposons. La vie de Marie Daubrun reste peu connue, et il ne subsiste qu'une seule lettre que Baudelaire aurait adressée à sa maîtresse, si l'on suppose que l'expression « Madame Marie » y désigne effectivement la jeune actrice (voir Charles Baudelaire, *Correspondance*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, p. 180-183). Pour plus d'informations, on se reportera à la notice de Claude Pichois dans *Correspondance*, *op. cit.*, vol. 1, p. 803-806.

⁶ L'inclusion, dans le cycle, de « Chanson d'après-midi », le poème qui suit « À une Madone », demeure controversée. Pour plus d'informations, voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 937-938.

l'actrice »⁷, on peut placer la composition du texte entre la mi-1854 (moment où Marie cède enfin à Baudelaire) et la mi-1855 (moment où le poème est publié dans le numéro du 1^{er} juin de la *Revue des Deux Mondes* et où Marie quitte Baudelaire pour partir en tournée en Italie). Il est difficile d'avancer une date plus précise car nous ne disposons pratiquement d'aucune source fiable à ce sujet, pas même dans la correspondance de Baudelaire, où il n'est jamais fait mention de l'IV. En tous cas, l'IV ne semble pas être le plus ancien poème dans le cycle de Marie Daubrun, puisque « L'Irréparable » a été écrit durant l'année 1853 ou au début de 1854⁸.

3. Une chanson poétique

3.1 De la métrique prosodique au style métrique de chant

Pour qui veut appréhender l'IV dans son ensemble, la chanson fournit sans nul doute le meilleur point de départ. Elle en conditionne à la fois la structure formelle et les principaux éléments de contenu, à l'instar de ce qu'on peut observer pour de très nombreux poèmes de l'époque, regroupés par Brigitte Buffard-Moret sous l'étiquette de « chanson poétique »⁹. Cette influence se perçoit avant tout sur le plan de la versification. Dans les typologies métriques les plus récentes, on a coutume d'opérer une distinction entre la *métrique prosodique* ou *grammaticale* (dont les équivalences rythmiques sont basées sur les propriétés linguistiques du discours, essentiellement à partir des noyaux vocaliques) et la *métrique isochrone* (dont les équivalences rythmiques sont basées sur la répétition de durées égales, comme cela se passe dans les slogans ou les comptines)¹⁰. On qualifie encore l'une de *métrique littéraire*, et l'autre de *métrique de chant*, en raison de leur ancrage respectif dans la tradition écrite ou dans la tradition orale. À partir de cette distinction, on en opère une seconde entre le *style métrique littéraire* (consistant en ce que le texte, qu'il soit de métrique prosodique ou isochrone, exhibe plusieurs traits culturellement associés à la métrique prosodique/littéraire) et le *style métrique de chant* (consistant en ce que le texte, qu'il soit de métrique prosodique ou isochrone, exhibe plusieurs traits culturellement associés à la métrique isochrone/de chant).

Deux remarques s'imposent à ce stade. D'une part, la reconnaissance d'un style métrique est tributaire du mode de perception du texte : il existe de multiples façons de traiter rythmiquement un texte métrique, en fonction de plusieurs paramètres tels que la lecture mentale, la déclamation orale, le formatage graphique, etc. D'autre part, le critère qui

⁷ *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 928.

⁸ *Ibid.*, p. 931-932. Signalons que Pichois se fonde ici sur sa propre reconstruction de l'affaire plutôt que sur des preuves tangibles.

⁹ Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIX^e siècle : Origine, statut et formes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

¹⁰ Jean-Louis Aroui, « Proposals for Metrical Typology », dans Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms*, Amsterdam, John Benjamins, 2009, p. 1-42. Voir également Benoît de Cornulier, « Style métrique de chant. Exemples chez Baudelaire et Rimbaud », dans Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Garnier, 2009, coll. « Classiques », p. 477-480. Il existe bien entendu d'autres typologies métriques, mais elles sont moins bien adaptées au français et à la tradition orale. Pour une comparaison critique de certaines d'entre elles (dues à John Lotz, Christian Wagenknecht ou Boris Buchštab), on consultera Sebastian Donat, « Metrical Typology : A New Proposal Based on Some Pertinent Models », dans Christoph Küper (dir.), *Current Trends in Metrical Analysis*, Berne, Peter Lang, 2011, coll. « Littera », p. 101-115.

différencie les deux styles métriques n'est plus intrinsèque, comme dans la distinction entre métrique prosodique et métrique isochrone, mais bien extrinsèque, puisque fondé sur l'association entre certaines propriétés métriques et un champ culturel dont elles relèvent prototypiquement. Afin d'illustrer les divers cas de figure possibles, citons « L'Albatros » (métrique prosodique et style métrique littéraire), « Savez-vous planter des choux » (métrique isochrone et style métrique de chant), la majorité des chansons de Brassens (métrique isochrone et style métrique littéraire) et les chansons poétiques (métrique prosodique et style métrique de chant).

L'IV appartient à la catégorie des chansons poétiques. Cette catégorisation se voit confirmée par une note manuscrite figurant sur les épreuves des *Fleurs du mal* (1857), dans laquelle Baudelaire utilise le terme « refrain » pour désigner les distiques de l'IV¹¹, et par la description métrique du poème que nous devons à Benoît de Cornulier¹². Nous nous bornerons ici à synthétiser l'analyse de Cornulier en partant de cinq schémas dont chacun formalise un niveau de la structure métrique :

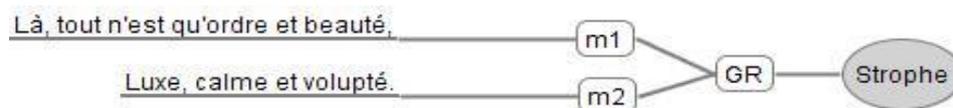
	D-Co	D-Re	
Schéma 1 – distribution métrique	3 ([557 557 557 557]	[77])
Schéma 2 – timbre rimique	3 ([aab ccb dde ffe]	[gg])
Schéma 3 – cadence/genre rimique	3 ([112 112 112 112]	[11])
Schéma 4 – répétitions strophiques	(3 [[.....]	[AB])

Schéma 5 – Structure strophique (exemple des strophes 1 et 2)



¹¹ L'Atelier de Baudelaire, *op. cit.*, t. 1, p. 318 ; t. 3, p. 2315.

¹² Benoît de Cornulier, « Métrique des Fleurs du Mal », dans Max Milner (dir.), *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. L'intériorité de la forme*, Paris, SEDES (Société des Études Romantiques), p. 55-76 ; Benoît de Cornulier « Style métrique de chant », *art. cit.*, p. 481-486.



Conventions de notation¹³

Schémas 1-4

- D-Co : douzains-couplets
- D-Re : distiques-refrains
- 3 : multiplicateur d'équivalences
- () : frontières de domaine d'équivalence
- [] : signe de démarcation interstrophique
- 5 et 7 : type de mètre
- a, b, etc. : timbre rimique
- 1 et 2 : cadence rimique ou genre des rimes (1 = masculine, 2 = féminine)
- Points : vers lexicalement non équivalent à chaque occurrence
- Lettres majuscules : vers lexicalement équivalent à chaque occurrence

Schéma 5

- GGR : groupe de groupes rimiques
- GR : groupe rimique
- m : module
- RP : rime principale de module
- RS : rime secondaire de module

La métrique prosodique, telle que la pratiquait Baudelaire, peut être qualifiée de *syllabique* (eu égard à son organisation basée sur des équivalences en nombre de noyaux vocaliques, donc de syllabes) et de *classique* (eu égard à sa codification et à sa diffusion massive durant une période de temps définie, allant *grosso modo* de Ronsard à Rimbaud)¹⁴. Plus précisément, l'IV se rattache à métrique syllabique classique par les traits suivants :

- *Substrat linguistique des équivalences métriques* : tous les constituants métriques sont basés sur un matériau linguistique (phonèmes, syntagmes, etc.).
- *Périodicité des mètres* : récurrence régulière d'un mètre de base (le pentasyllabe dans les couplets, l'heptasyllabe dans les refrains) qui alterne dans les couplets avec un mètre contrastif (l'heptasyllabe). Voir schéma 1.
- *Périodicité et traditionnalité des modules et des strophes* : l'agencement des vers est périodique (cf. schéma 1) et basé sur des rimes (cf. schéma 2) qui se combinent en modules (complexe pour les couplets, simple pour les refrains), puis en groupes rimiques (sizain aabccb pour les couplets, distique aa pour les refrains), puis en strophes géminées (deux sizains identiques formant un douzain pour les couplets) ou non (un seul distique pour le refrain). Voir schémas 2 et 5.

¹³ Voir Benoît de Cornulier, *Art Poétique : Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 235-280 pour un glossaire détaillé de la terminologie et des notions que nous employons.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9-10, 23-24, 272-273.

- *Périodicité et traditionnalité des rimes* : respect des contraintes de saturation rimique, de couleur rimique et d'alternance en genre (sauf aux transitions entre refrain et couplet). Voir schéma 3.
- *Formatage métrique* : signalement graphique des constituants métriques (majuscule pour le vers, alinéa pour la strophe). Voir schéma 5.
- *Langue des vers et fiction graphique* : respect des conventions de syllabation des vers écrits et d'interprétation phonique du vers écrit (hiatus, élision métrique, synérèse-diérèse, etc.).

Dans ce cadre très généralement respectueux de la métrique prosodique classique, plusieurs traits spécifiques donnent à l'IV un style métrique de chant :

- *Absence de l'alternance en genre aux transitions entre refrain et couplet* : ce trait permet de maintenir une distribution stable des genres rimiques dans tous les couplets et permet donc qu'une seule et même séquence mélodique soit associée à chacun d'entre eux.
- *Mètres impairs* : heptasyllabes et pentasyllabes ne sont pas « musicaux » parce qu'ils sont impairs mais parce qu'ils sont courts. Cependant, leur assimilation ancienne à la chanson incite un lecteur acculturé à y reconnaître un trait de style métrique de chant¹⁵.
- *Alternance interstrophique des mètres de base* : voir schéma 1. Cette alternance, qui renforce la distinction couplet-refrain est atténuée par la présence de l'heptasyllabe dans les deux types de strophes. Ce contraste modéré montre bien que nous sommes face à un poème en style métrique de chant mais relevant d'une métrique prosodique écrite, et non face à un poème spécifiquement écrit pour être chanté, à l'inverse du « Jet d'eau »¹⁶.
- *Module 5/5/7 avec clausule par allongement* : le mètre contrastif en position de clausule d'un module est plus long que le mètre de base, ce qui donne 5/5/7 au lieu de 7/7/5. Ce point pose problème : en effet, Cornulier¹⁷ affirme que la clausule par allongement relève du style métrique de chant tandis que Buffard-Moret soutient l'inverse¹⁸. Suite aux travaux de Martinon¹⁹, on sait que les modules de sizain avec clausule par allongement (dits « sizains symétriques à forme imparfaite », tels que 8/8/12, 8/8/10, 5/5/7, 3/3/7, etc.) sont beaucoup plus rares en métrique française que leurs équivalents avec clausule par abrègement (dits « sizains symétriques à forme parfaite », tels que 12/12/8, 12/12/6, 10/10/6, 10/10/5, etc.). À l'intérieur de cet ensemble restreint, on observe une quantité élevée de chansons, dont une de Pierre Dupont (« Je veux battre les noix ») que Baudelaire devait connaître puisqu'elle appartenait au recueil des *Chants et chansons* dont il avait rédigé la notice introductive. Le module 5/5/7 géminé en sizain est une combinaison très rare pour laquelle Benoît de Cornulier et Graham Robb ont relevé trois prédécesseurs très probablement connus de Baudelaire : une chanson de Gustave

¹⁵ *Ibid.*, p. 71-72. Voir aussi Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique*, *op. cit.*, p. 56-62 et surtout Benoît de Cornulier « Métrique des Fleurs du Mal », *art. cit.* Pour une approche plus historique, voir Jean-Michel Gouvard, *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, coll. « Premier cycle », p. 100-102, 105-108.

¹⁶ *Cœuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 1137-1138.

¹⁷ Benoît de Cornulier, « Style métrique de chant », *art. cit.*, p. 481. Cette hypothèse lui est inspirée par Philippe Martinon, *Les strophes*, Paris, Champion, 1912, p. 249.

¹⁸ Brigitte Buffard-Moret, « Chanson populaire et chanson poétique, un même style ? », dans Jean-Michel Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, coll. « Texte et langue », p. 60.

¹⁹ Philippe Martinon, *Les strophes*, *op. cit.*, p. 544-551.

Nadaud intitulée « Le Quartier latin », « La Petite Pleureuse à sa mère » de Marceline Desbordes-Valmore et « Berceuse » d'Auguste de Châtillon (voir la fin de l'article pour une reproduction plus complète des poèmes)²⁰ :

<i>Nadaud (1849)</i>	<i>Desbordes-Valmore (1849)</i>	<i>Châtillon (1855)</i>
5 Les maisons sont hautes,	On m'appelle enfant,	Enfant, si tu dors,
5 Où perchent les hôtes	Et l'on me défend	Les anges alors
7 De ce paradis fangeux ;	De pleurer quand bon me semble ;	T'apporteront mille choses :
5 C'est que la jeunesse	On dit que les fleurs	Des petits oiseaux,
5 Est l'aimable hôtesse	Sèchent bien des pleurs ;	Des petits agneaux,
7 Qui rit et monte avec eux.	Moi, je mêle tout ensemble !	Des lis, des lilas, des roses ;

Nadaud et Desbordes-Valmore emploient ce sizain comme une strophe indépendante. Chez Nadaud, il alterne avec un sizain à même schéma rimique, mais uniquement composé d'heptasyllabes. Dans la version de 1849, Desbordes-Valmore l'utilise, quant à elle, au sein d'une configuration plus complexe : on le trouve soit précédé, soit suivi d'un distique en alexandrins à rimes plates. Cette succession de paires « sizain + distique » est interrompue une seule fois, après la première occurrence, par un quatrain de décasyllabes 4+6, ce qui aboutit au schéma strophique suivant : (AB) + C + (BA) + (AB) (A = sizain, B = distique, C = quatrain). La rime initiale des sizains est féminine chez Nadaud, mais masculine chez Desbordes-Valmore ; ce dernier trait, joint au fait que Desbordes-Valmore recourt deux fois au même matériel rimique féminin que Baudelaire dans son premier sizain, crée un lien formel étroit entre « La Petite Pleureuse à sa mère » et l'IV. Cependant, seule la « Berceuse » de Châtillon est un équivalent métrique de notre poème, car on y trouve un couplet composé de deux sizains où les genres rimiques se distribuent de la même manière, un refrain de deux heptasyllabes à rime masculine et, par conséquent, la même non-alternance en genre à la transition entre refrain et couplet.

On constate aisément que les textes de Desbordes-Valmore, Châtillon et Baudelaire partagent une inspiration commune : la romance moderne, un genre qui avait fréquemment recours à la thématique du voyage et de l'exotisme²¹. Cette affinité se vérifie également par le fait que l'IV et

²⁰ Benoît de Cornulier, « Métrique des *Fleurs du mal* », art. cit., p. 74, note 10. Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, coll. « Critiques », p. 262-263. Pour le détail des dates de parution, voir *L'Atelier de Baudelaire, op. cit.*, t. 1, p. 313-314. La chanson de Nadaud a été publiée dans le *Recueil de chansons* paru chez Garnier-Frères en 1849. La même année, Desbordes-Valmore a publié la première version de son poème dans *Les Anges de la famille*, chez l'éditeur Alphonse Desesserts. Une seconde version, qui diffère substantiellement tant sur le plan de la métrique que sur celui du contenu, a été publiée en 1860, à titre posthume, dans les *Poésies inédites* (Genève, Jules Fick). Pour un détail des variantes, voir Marceline Desbordes-Valmore, *Œuvres poétiques*, édition de Marc Bertrand, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 557-558 et 759. Pour notre analyse, seule compte la version de 1849, qui manifeste une plus grande proximité métrique avec l'IV. Enfin, la « Berceuse » de Châtillon provient du recueil *Chant et Poésie* paru chez E. Dentu en 1855.

²¹ La chanson de Nadaud y renvoie également, mais de manière ironique. L'habitude s'était en effet établie de désigner le quartier étudiant de Paris au moyen de l'expression « pays latin », censée évoquer la vie de bohème, propice à l'évasion amoureuse, que les futures élites du pays menaient en attendant leur inexorable embourgeoisement ; voir Balzac (*Le Père Goriot, Illusions perdues*), Hugo (*Les Misérables*), Banville (*Les Cariatides*, « Les Baisers de pierre », vers 591, 779 et 936), Sue (*Les Mystères de Paris*) et bien d'autres.

la « Berceuse » de Châtillon ont été mises en musique – le second poème par Pauline Viardot²² et le premier par de nombreux compositeurs, dont Henri Duparc, Emmanuel Chabrier et Léo Ferré. Bref, tous ces éléments tendent à confirmer l'hypothèse de Cornulier et à infirmer celle de Buffard-Moret sur l'appartenance effective du module 5/5/7 au style métrique de chant.

- *Groupes (de groupes) rimiques géminés* : voir schéma 5. En métrique française classique, les groupes (de groupes) rimiques sont plus rarement géminés, comme dans le dizain classique (abab ccd eed)²³.
- *Distiques en stance (= séparés graphiquement)* : voir schéma 4 et 5. En métrique française classique, les stances ont tendance à être formées par des modules complexes²⁴.
- *Polystrophie partielle* : voir schémas 3 et 4. Hormis le cas des formes fixes comme le sonnet, la polystrophie est typique du style métrique de chant²⁵, en particulier l'alternance entre une strophe variable (le couplet) et une strophe répétée (le refrain). Dans le cas de l'IV, on peut envisager une monostrophie à un niveau supérieur étant donné le non-respect de l'alternance en genres rimiques entre refrain et couplet, ce qui donne naissance à des « super-strophes » constituées d'un couplet et du refrain qui le suit²⁶.
- *Caractère ternaire de l'organisation strophique* : les trois paires de couplets-refrains (= les trois « super-strophes ») confèrent à l'IV un caractère ternaire typique du style métrique de chant²⁷. La binarité de l'organisation intrastrophique n'atténue pas ce trait car, bien souvent, les mélodies de chanson possèdent une structure binaire.

3.2 Configuration cognitive du concept de chanson chez Baudelaire

À ce stade, il apparaît clairement que l'IV n'est ni un texte de métrique littéraire classique, ni un texte originellement destiné à la mise en musique, mais bien un texte de métrique classique exhibant un style métrique de chant, c'est-à-dire un certain nombre de traits formels plus ou moins saillants associés aux textes de métrique isochrone ayant vocation à être chantés. La question qui se pose à présent est de savoir pourquoi Baudelaire a opté pour cette orientation stylistique, ce qui nécessite de comprendre ce que la chanson signifiait pour lui. Nous allons tenter de fournir une réponse à l'aide d'outils empruntés aux sciences cognitives.

Considérons qu'il existe, dans l'esprit de Baudelaire, un concept CHANSON. En tant qu'entité mentale porteuse d'un contenu informatif, ce concept est stocké dans la mémoire sémantique (sémantico-encyclopédique chez Dominicy) et il est de nature représentationnelle en ce sens qu'il constitue la représentation mentale d'une certaine catégorie d'objets du monde. À l'instar de Dan Sperber et Deirdre Wilson, Dominicy assigne deux « entrées » au concept²⁸. *L'entrée*

²² Christin Heitmann, *Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV)*, 2012, Hochschule für Musik und Theater Hamburg [<http://www.pauline-viardot.de/9Werk.php?werk=159>, date de consultation : 22/12/2013]. La mélodie porte le numéro 1119 du catalogue.

²³ Benoît de Cornulier, « Style métrique de chant », *art. cit.*, p. 481-483.

²⁴ *Ibid.*, p. 481-482.

²⁵ *Ibid.*, p. 482.

²⁶ *Ibid.*, p. 485-486.

²⁷ *Ibid.*, p. 486 et Benoît de Cornulier « Métrique des *Fleurs du mal* », *art. cit.*, p. 58-59.

²⁸ Dan Sperber et Deirdre Wilson, *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989, p. 135-145 ; Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 234-237.

sémantique contient l'ensemble des règles d'association entre ce concept et d'autres concepts stockés en mémoire, telles que [CHANSON → CONTIENT DE LA MUSIQUE], [CHANSON → FORME BRÈVE], [CHANSON → RELÈVE DE LA CULTURE POPULAIRE], [CHANSON → POSSÈDE UNE STRUCTURE COUPLET-REFRAIN], etc. Ces règles fonctionnent, à l'intérieur de l'esprit, comme des opérateurs de catégorisation conceptuelle car chaque association d'un concept A (CHANSON) avec un concept B (FORME BRÈVE) aboutit à ce que les objets instanciant le concept A appartiennent à la catégorie définie par le concept B (les chansons appartiennent à la catégorie des formes brèves). L'entrée encyclopédique, quant à elle, contient l'ensemble des *croyances* dans lesquelles le concept figure, comme par exemple LA CHANSON EST UNE FORME BRÈVE, UNE ROMANCE EST UNE CHANSON, LE PEUPLE APPRÉCIE BEAUCOUP LES CHANSONS, LE CHANT DES OUVRIERS EST UNE CHANSON IMPORTANTE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE DUPONT, etc.

L'entrée sémantique et l'entrée encyclopédique se distinguent l'une de l'autre par leur caractère respectivement modulaire et non modulaire, en accord avec le sens donné à la notion de modularité de l'esprit par Jerry Fodor²⁹. La modularité de l'entrée sémantique tient au fait qu'elle fonctionne comme un « module » cognitif encapsulé, au contenu informatif cloisonné et insensible aux croyances où peut figurer le concept en cause. Prenons l'exemple de *La Chanson de Mignon* extraite du *Wilhelm Meister* de Goethe, l'une des sources principales de l'IV. Si les règles d'association (1a-b) figurent dans un esprit, la modularité empêchera que les croyances (2a) et (2b) entraînent la suppression de la règle (1b). À l'inverse, les entrées encyclopédiques, en tant qu'elles ne sont pas modulaires, sont traitées de manière computationnelle et inférentielle. Un lecteur de Goethe pourra donc former dans son esprit, par simple déduction, la croyance (2c) sur base des croyances (2a-b).

- (1) (a) [CHANSON → ART DU PEUPLE]
- (b) [CHANSON → EXPRESSION DU SOCIALISME]
- (2) (a) LA CHANSON DE MIGNON EST UNE CHANSON
- (b) LA CHANSON DE MIGNON N'EST PAS L'EXPRESSION DU SOCIALISME
- (c) TOUTE CHANSON N'EST PAS L'EXPRESSION DU SOCIALISME

Les entrées sémantiques décrivent, en quelque sorte, les « essences » des choses³⁰. Leur modularité explique pourquoi notre système de catégorisation ne change pas continuellement, et pourquoi il est si difficile de le faire changer. Quand une croyance telle que (2c) échoue à remettre en cause une règle d'association telle que (1b), la catégorie correspondant au concept regroupe ses exemplaires en termes de « prototypie » : parce qu'elle n'est pas l'expression du socialisme, *La Chanson de Mignon* ne sera pas une chanson « prototypique ». Cependant, lorsque l'environnement historico-culturel renforce massivement la stéréotypie de certaines croyances, une mutation peut affecter l'entrée sémantique. C'est ce qui s'est produit avec *Le Temps des Cerises*, dont on oublie souvent qu'il s'agit à l'origine d'une romance : via l'introduction de la croyance (3c), elle-même due à une série de facteurs écologiques que reflètent les croyances

²⁹ Marc Dominicy, « Les stéréotypes et la contagion des idées », *Langue française*, n° 123, 1999, p. 114-117. Pour une synthèse sur la modularité adaptée à la théorie de l'évocation et à l'une de ses sources théoriques principales (les travaux de Dan Sperber), on consultera, Dan Sperber, « Unité et diversité des cultures », dans Jean-François Dortier (dir.), *Le cerveau et la pensée*, Paris, Sciences Humaines Éditions, 2011, p. 202-212.

³⁰ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 241.

mentionnées sous (4), cette romance de facture classique (3a-b) a amorcé sa réorientation définitive et automatique vers l'hymne révolutionnaire (3d)³¹.

- (3) (a) (*avant et pendant la Commune*) [LE TEMPS DES CERISES → ROMANCE]
- (b) (*avant et pendant la Commune*) LE TEMPS DES CERISES EST UNE ROMANCE
- (c) (*pendant la Commune*) LE TEMPS DES CERISES EST UNE CHANSON RÉVOLUTIONNAIRE
- (d) (*après la Commune*) [LE TEMPS DES CERISES → CHANSON RÉVOLUTIONNAIRE]
- (4) (a) JEAN-BAPTISTE CLÉMENT EST UN AUTEUR SOCIALISTE
- (b) LA ROMANCE PARLE D'AMOUR
- (c) L'AMOUR EST PORTEUR D'ESPOIR
- (d) LA RÉVOLUTION EST PORTEUSE D'ESPOIR
- (e) LES CERISES SONT DE COULEUR ROUGE
- (f) LE SANG EST DE COULEUR ROUGE
- (g) LA COMMUNE RÉVOLUTIONNAIRE A ÉTÉ ÉCRASÉE DANS LE SANG

Nous pouvons assigner à chaque concept (par exemple, CHANSON) un « champ » constitué de tous les concepts auxquels il se trouve associé par une règle sémantique (par exemple ROMANCE → CHANSON, LE TEMPS DES CERISES → CHANSON, etc.). Les concepts se regroupent ainsi à l'intérieur de taxinomies hiérarchiques encodées dans la mémoire sémantico-encyclopédique. On peut supposer, par exemple, que l'esprit de Baudelaire contenait un champ défini par le concept chanson, et qui incluait, entre autres, les concepts ROMANCE, CHANSON À BOIRE, CHANSON DE PIERRE DUPONT, LE CHANT DES OUVRIERS, LE ROI D'YVETOT, etc. À côté de ce champ figure, toujours dans la mémoire sémantico-encyclopédique, le réseau des croyances où apparaît le concept en cause. Il arrive, bien évidemment, que des informations similaires soient encodées dans l'entrée sémantique et dans l'entrée encyclopédique³².

Dans l'esprit du Baudelaire de 1855, le concept CHANSON définissait un champ relativement vaste, constitué de plusieurs sous-champs et qui pouvait activer un réseau de croyances particulièrement riche. En effet, le poète possédait, en la matière, des connaissances très étendues et une pratique de longue date. Au début des années 1840, il avait passé de nombreuses soirées avec Banville, Dupont et le peintre Émile Deroy à chanter des chansons et à réciter des poèmes aux tons variés (sentimental, bucolique, érotique, satirique, politique, etc.) ; plus généralement, il tenait en très haute estime tout ce qui se rapportait de près ou de loin à la chanson, allant jusqu'à faire entrer dans le champ de ce concept des productions aussi diverses que les œuvres de Ronsard et de la Pléiade, la romance, les chansons poétiques de Gautier, Nerval, Musset ou Desbordes-Valmore, les créations des chansonniers contemporains (Pierre

³¹ Les listes (3) et (4) ne livrent que l'aperçu d'un processus de transformation dont la description complète nécessiterait la prise en compte de nombreuses données historiques et culturelles supplémentaires, ainsi qu'une conceptualisation plus fine des relations causales, à substrat métaphorique ou non, qui s'instaurent entre les croyances.

³² Marc Dominicy, « Les stéréotypes et la contagion des idées », *art. cit.*, p. 107-108, 116-117. Voir aussi *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 235 et 262.

Dupont, Gustave Nadaud, etc.), mais aussi les airs populaires qui animaient goguettes et bals publics³³.

Pour comprendre comment Baudelaire a mobilisé le champ et le réseau de la chanson afin d'élaborer l'IV, il faut, d'un point de vue cognitif, identifier les principales catégorisations ou croyances qu'il entretenait à ce sujet. Étant donné qu'il n'est pas possible d'analyser ici l'ensemble de ces éléments (le sujet a déjà été traité, mais reste loin d'être épuisé)³⁴, nous avons sélectionné les croyances les plus pertinentes pour une compréhension de l'IV et nous leur avons adjoint un commentaire explicatif :

- (5) (a) LA POÉSIE EST UN ART UNITAIRE ENGLOBANT L'ÉCRIT ET L'ORAL, LE SAVANT ET LE POPULAIRE. Se fondant sur la double dichotomie écrit-oral et savant-populaire, Victor Hugo séparait nettement la poésie de la chanson. Cette vision de la chanson comme art du peuple servait ses ambitions à la fois esthétiques et sociales. Le poète pouvait alors revendiquer une démarche consistant à explorer des univers esthétiques nouveaux mais « mal » exploités, propices à un réinvestissement marqué par le sceau du génie (rappelons-nous la rivalité admirative de Hugo pour Béranger). Le renvoi à la chanson lui permettait de toucher un public plus large et de doter son œuvre d'un ancrage dans l'art populaire qui devait faciliter la diffusion de ses idées politiques (voir *Les Châtiments*, en particulier « L'Art et le Peuple »)³⁵. À l'opposé de Hugo et toujours en référence à la correspondance des arts, Baudelaire adopte, dès sa jeunesse, une vision unitaire, moniste de la poésie en ne la séparant pas de la chanson. S'il juge certains chansonniers mauvais (Béranger, par exemple), c'est en se fondant sur les critères mêmes qu'il applique aux poètes, notamment les qualités ou les défauts formels³⁶. Il n'hésite d'ailleurs pas à qualifier plusieurs fois Pierre Dupont de « poète » et, au moment d'apprécier une chanson, il se refuse à séparer le texte de la musique, prouvant par là l'importance qu'il accorde à l'oralité du genre comme facteur de poéticité³⁷.
- (b) LA CHANSON EST UNE INCARNATION DE L'HARMONIE UNIVERSELLE ET DES CORRESPONDANCES. La pensée baudelairienne attribue cette qualité à la chanson à cause des innovations formelles et esthétiques qu'elle exhibe (sa modernité), de sa dimension multimédiale (qui allie l'unité aux correspondances) et de son caractère populaire, donc englobant (qui lui confère l'universalité)³⁸. Une fois n'est pas coutume, Baudelaire rejoint ici Rousseau dans sa vision du chant comme fondement du langage, de la poésie et de la musique. Bien que le premier ancre la mélodie dans une Nature a-civilisée et que le second la situe dans un Éden d'avant

³³ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire, op. cit.*, p. 254-259. Voir aussi Brigitte Buffard-Moret, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 140/2, 2008, p. 21-25.

³⁴ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire, op. cit.*, p. 243-278 et 420-425 ; Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique, op. cit.*, p. 289-300.

³⁵ Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique, op. cit.*, p. 217-220.

³⁶ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire, op. cit.*, p. 248.

³⁷ Voir les deux notices sur Pierre Dupont dans *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 26-27, 35, 175.

³⁸ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire, op. cit.*, p. 247.

la Chute mais pleinement civilisé, tous deux sont habités par la nostalgie d'un paradis originel dont le chant représente l'une des traces les plus prégnantes³⁹.

- (c) LA CHANSON, EN PARTICULIER LA ROMANCE MODERNE, EXPRIME FRÉQUEMMENT L'ÉVASION AMOUREUSE. Apparue au XVIII^e siècle, la romance jouissait d'une immense popularité à l'époque de Baudelaire, jusqu'à devenir un moyen stéréotypique d'expression amoureuse. En outre, sa proximité formelle avec la poésie écrite la rendait facilement utilisable. Si, à l'origine, elle restait cantonnée dans un registre bucolique ou sentimental souvent teinté de mièvrerie, elle s'est largement diversifiée au XIX^e siècle, pour donner plus tard naissance à la mélodie. L'une des voies empruntées consiste à allier le désir amoureux et l'exotisme (orientalisant ou non). Le rêve et/ou la nostalgie d'un ailleurs paradisiaque, l'attrance pour une contrée mystérieuse, une atmosphère de pureté originelle, l'affranchissement vis-à-vis des contraintes sociales et matérielles en matière amoureuse, seront autant de modalités permettant de motiver un exotisme massivement investi par les écrivains romantiques, dont les poèmes inspirés par la romance connaîtront un surcroît de popularité via leurs mises en musique, notamment celles dues à Hippolyte Monpou (*Le Lever*, *L'Andalouse* et *Madrid* de Musset, *Sara la baigneuse*, *La Captive* et *Gastibelza* de Hugo, *Les Champs* de Béranger et *La Chanson de Mignon*)⁴⁰.

4. L'évocation poétique : principes généraux

À ce stade, si nous voulons jeter un pont entre le recours au style métrique de chant, les croyances entretenues par Baudelaire sur la chanson, et la signification qu'il a voulu produire en nous donnant à lire un acte de discours, nous devons faire appel au processus d'évocation poétique tel que l'a conceptualisé Marc Dominicy. Avant toute chose, il faut préciser que Dominicy s'appuie sur des fondements ontologiques et épistémologiques précis. Sur la base d'une vision moniste du réel et de la science, il s'inscrit dans la conception classique de la cognition humaine, que l'on désigne couramment sous l'expression de « théorie de l'esprit » et qui consiste à accorder une autonomie fonctionnelle effective, mais pas absolue, au niveau cognitif par rapport à son substrat neural, en postulant l'existence de la modularité cérébrale et d'entités mentales de type représentationnel, c'est-à-dire porteuses d'une intentionnalité⁴¹. Partant de là, nous sommes à même de comprendre certaines notions-clés de sa théorie, préalablement à toute définition de l'évocation :

- *Percept*. Un percept est une représentation mentale non propositionnelle, c'est-à-dire non soumise à des modes psychologiques tels que la croyance, le désir ou l'intention.

³⁹ Marc Eigeldinger, « Baudelaire juge de Jean-Jacques », *Études baudelairiennes*, vol. 9, 1981, p. 28-30 ; Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, édition de Catherine Kintzler, Paris, Garnier-Flammarion, 1993 [1781], p. 42-46, 102-107.

⁴⁰ Paul Scudo, « Esquisse d'une histoire de la romance », dans *Critique et littérature musicale*, Paris, Hachette, 1856, p. 322-354 ; David Tunley, *Salons, Singers and Songs : A Background to Romantic French Song, 1830-1870*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 72-88.

⁴¹ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 9, 244-245. Voir aussi Jean-François Dortier, « Qu'est-ce que la philosophie de l'esprit ? », dans Jean-François Dortier (dir.), *Le cerveau et la pensée*, op. cit., p. 151-160. Pour une approche plus critique, voir Pascal Engel, « La cognition est-elle représentation ? », dans le même ouvrage aux pages 161-171.

Parce qu'il instancie un concept, le percept livre la traduction mentale d'un stimulus perceptuel. Son apparition peut être causée par une simple perception/proprioception, mais également par une hallucination ou par une stimulation cérébrale. La traduction du stimulus en percept s'opère, dans l'esprit du sujet, par l'aspectualisation, qui est un processus psychologique modulaire, automatique et invincible⁴². L'aspectualisation range donc le percept à l'intérieur d'un champ conceptuel : elle nous fait « voir » le stimulus sous un certain « aspect », en tant qu'instanciation d'un concept. Par exemple, si je perçois une chaise, l'aspectualisation m'obligera à « voir » cet objet sous un certain aspect, en l'occurrence à le catégoriser en tant que chaise parce que le percept correspondant est une instanciation du concept CHAISE.

- *Percept – concept (in)analysé*. Le fonctionnement normal de l'esprit nécessite que les contenus mentaux soient « analysés ». Or – les recherches évolutionnistes tendent à le confirmer – le mode d'analyse cognitive le plus courant, et partant le type de rapport au monde le plus fondamental, est la catégorisation à l'intérieur d'une taxinomie⁴³. Pour qu'un percept ou un concept soit « analysé », il faut qu'il s'intègre dans un champ conceptuel cognitivement accessible et qu'il y ait contraste avec les autres percepts/concepts de même rang⁴⁴. Si je perçois deux odeurs, et que l'aspectualisation livre à mon esprit deux percepts simplement rattachés, par instanciation, au concept ODEUR, les deux percepts en cause resteront « inanalysés ». Si mon concept CHAISE et mon concept TABLE sont simplement rattachés, par hiérarchisation taxinomique, au concept MEUBLE, ces deux concepts resteront « inanalysés ». À ce titre, la perception des équivalences instaurées par l'organisation métrique d'un poème livre des percepts inanalysés, dans la mesure où ces équivalences ne sont pas catégorisables par le module chargé de traiter *on line* les énoncés linguistiques normaux.
- *Croyance intuitive – croyance réflexive*. Si, jusqu'à présent, nous n'avions pas opéré de distinction parmi les croyances, il devient nécessaire de le faire. On dira qu'une croyance est *intuitive* si tous ses concepts sont analysés (son traitement devient dès lors quasi-automatique, d'où le qualificatif d'« intuitive »). À l'inverse, une croyance sera *réflexive* lorsqu'elle contiendra au moins un concept inanalysé (son traitement appelle un effort cognitif plus important, d'où le qualificatif de « réflexive »). Supposons, par exemple, que je connaisse bien la *La Chanson de Mignon* et *Le Temps des cerises*, que l'entrée sémantique du concept CHANSON DE MIGNON renferme les règles [CHANSON DE MIGNON → CHANSON] et [CHANSON DE MIGNON → ROMANCE] mais non la règle [CHANSON DE MIGNON → CHANSON RÉVOLUTIONNAIRE], tandis que l'entrée sémantique du concept LE TEMPS DES CERISES renferme les règles [LE TEMPS DES CERISES → CHANSON] et [LE TEMPS DES CERISES → CHANSON RÉVOLUTIONNAIRE] mais non la règle [LE TEMPS DES CERISES → ROMANCE] ; supposons, de surcroît que je ne connaisse rien du *Chant des ouvriers* si ce n'est, par son titre, qu'il s'agit d'une chanson, de sorte que l'entrée sémantique de ce concept ne renferme que la règle [CHANT DES OUVRIERS → CHANSON]. Les concepts CHANSON DE MIGNON et LE TEMPS DES CERISES seront alors analysés dans le champ cognitif accessible défini par le concept CHANSON, tandis que le concept CHANT

⁴² Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 218-222.

⁴³ Jean-Marie Klinkenberg, « Les systèmes catégoriels et leur évolution », dans *L'Évolution aujourd'hui : À la croisée de la biologie et des sciences humaines*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2009, p. 251-274.

⁴⁴ On suppose que chaque concept relève d'un champ conceptuel *par défaut* en vertu du cloisonnement informatif de son entrée sémantique : par exemple, ROMANCE relèvera par défaut du champ défini par le concept CHANSON ; voir Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 200-201, 232-237.

DES OUVRIERS sera inanalysé dans ce même champ. Par conséquent, les croyances *LA CHANSON DE MIGNON EST UNE CHANSON* et *LE TEMPS DES CERISES EST UNE CHANSON* seront intuitives, tandis que la croyance "*LE CHANT DES OUVRIERS*" EST UNE CHANSON sera réflexive (le caractère inanalysé d'un concept figurant à l'intérieur d'une croyance est noté par des guillemets arrondis)⁴⁵.

- *Stéréotypie des croyances.* Cette notion qualifie de nouveau un phénomène de catégorisation, qui s'applique cette fois-ci aux croyances. La stéréotypie classe les croyances selon leur indice de saillance sociale et culturelle au sein d'un environnement défini. Chaque entrée encyclopédique de concept voit donc ses croyances ordonnées en fonction de leur degré de stéréotypie⁴⁶.
- *Vérité sémantique – vérité représentationnelle.* Partant d'un rejet du dualisme et du relativisme, Dominicy estime que, s'il n'y a qu'un seul monde réel, il existe deux types de vérité – sémantique et représentationnelle⁴⁷. Cette distinction cruciale se laisse illustrer par l'exemple suivant. Supposons que Charles adore Marie et que Gustave abhorre Julie ; alors :
 - (6) (a) Si je dis « Charles adore Marie » en voulant signifier que Charles adore Marie, mon énoncé est sémantiquement vrai (puisque Charles adore Marie) et représentationnellement vrai (mon usage est en accord avec le cadre sémiotique et historico-culturel du français standard, tel que censément utilisé dans ce contexte, et selon cet usage, la phrase « Charles adore Marie » est vraie).
 - (b) Si je dis « Charles abhorre Marie » en voulant signifier que Charles adore Marie, mon énoncé est sémantiquement vrai (puisque Charles adore Marie) et représentationnellement faux (mon usage n'est pas en accord avec le cadre sémiotique et historico-culturel du français standard, tel que censément utilisé dans ce contexte, et selon cet usage, la phrase « Charles abhorre Marie » est fausse).
 - (c) Si je dis « Gustave abhorre Julie » en voulant signifier que Charles abhorre Marie, mon énoncé est sémantiquement faux (puisque Charles adore Marie) et représentationnellement vrai (mon usage n'est pas en accord avec le cadre sémiotique et historico-culturel du français standard, tel que censément utilisé dans ce contexte, mais selon cet usage, la phrase « Gustave abhorre Julie » est vraie).
 - (d) Si je dis « Gustave adore Julie » en voulant signifier que Charles abhorre Marie, mon énoncé est à la fois sémantiquement faux (puisque Charles adore Marie) et représentationnellement faux (mon usage n'est pas en accord avec le cadre sémiotique et historico-culturel du français standard, tel que censément utilisé dans ce contexte, et selon cet usage, la phrase « Gustave adore Julie » est fausse).

On voit que la vérité sémantique d'un énoncé dépend à la fois de l'intention significative du locuteur (ou du scripteur) et de l'état du monde, tandis que sa vérité représentationnelle dépend

⁴⁵ *Ibid.*, p. 226-237.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 260-267 ; Florence de Chalonge (2004), « Stéréotype », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 585-586.

⁴⁷ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 147-157 ; Marc Dominicy, « Langage, interprétation, théorie. Fondements d'une épistémologie moniste et faillibiliste », dans Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse du discours : Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine Érudition, 2005, p. 231-258.

à la fois de l'état du monde et du cadre sémiotique et historico-culturel du langage, tel que celui-ci est censément utilisé dans le contexte en cause. Il s'ensuit que la distinction entre les deux vérités ne peut se faire à propos de la phrase, prise en tant qu'entité abstraite qui n'est prononcée (ou écrite) par personne. Pour ce qui concerne l'énoncé, les dimensions sémantique et représentationnelle ne se réduisent pas l'une à l'autre en l'absence de toute fausseté sémantique ou représentationnelle. Dans une situation où Gustave abhorre Julie, je puis dire « Gustave abhorre Julie » ou « Gustave n'adore pas Julie » en voulant signifier, à chaque fois, que Gustave abhorre Julie ; les deux énoncés seront sémantiquement vrais et représentationnellement vrais (les phrases « Gustave abhorre Julie » et « Gustave n'adore pas Julie » étant vraies selon l'usage, censément utilisé dans le contexte en cause, du cadre sémiotique et historico-culturel du français standard). Mais ils ne représenteront pas le monde de la même manière et, suivant que j'opte pour le premier ou pour le second, le « fait » existera soit que Gustave abhorre Julie, soit que Gustave n'adore pas Julie⁴⁸.

Sur base de ces notions, on définira l'évocation poétique comme un mécanisme cognitif déclenché intentionnellement par le poète et dont l'objectif est de produire un effet spécifique (appelé « effet poétique » par Dominicy) dans l'esprit du sujet qui perçoit le poème en tant que tel, par lecture ou audition. Son support est la double organisation du poème et son fonctionnement consiste à focaliser l'attention du sujet sur la vérité (ou fausseté) représentationnelle au détriment de la vérité (ou fausseté) sémantique, qui est donnée pour acquise⁴⁹. Le traitement symbolique par évocation diffère en cela du traitement *on line* du langage, fondé sur la « convocation », et dans lequel, pour autant que les contraintes sémantico-pragmatiques ordinaires du discours soient respectées (syntaxe, référence, cohérence, etc.), l'esprit analyse les percepts et les concepts issus de la perception des énoncés linguistiques en les associant avec les entrées correspondantes dont il dispose dans sa mémoire sémantico-encyclopédique. Cette analyse « intuitive » porte essentiellement sur la vérité sémantique des énoncés et débouche le plus souvent sur des croyances intuitives⁵⁰. En cela, le traitement *on line* du langage accorde peu d'importance à la forme même des énoncés, à l'inverse du traitement symbolique par évocation.

On peut donc voir le déclenchement intentionnel de l'évocation comme un mécanisme *métacommunicatif* : même si un énoncé évocatif communique, par convocation, un contenu sémantiquement vrai ou faux, l'évocation mettra à mal, dans des proportions variables, le traitement *on line* en focalisant l'attention du récepteur sur la manière de communiquer, c'est-à-dire sur la vérité ou fausseté représentationnelle. C'est ce qui explique que, tout en étant intentionnellement suscitée, la signification évocative soit naturelle au sens de Paul Grice (c'est-à-dire mobilise un lien de cause à effet sans qu'une intention communicative correspondante doive être reconnue⁵¹) plutôt que non-naturelle (au sens où la signification transmise procéderait de la reconnaissance d'une intention communicative correspondante). En outre, la stratégie du poète est *opportuniste* : celui-ci met volontairement à mal l'organisation linguistique et son traitement *on line* afin d'orienter le récepteur vers un sens intentionnellement visé, mais qui n'est l'objet d'aucune intention communicative susceptible d'être reconnue⁵².

⁴⁸ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 154-157.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 211-214, 243-245, 269-270. Pour les caractéristiques de l'effet poétique, voir p. 107-131.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 262-267.

⁵¹ *Ibid.*, p. 223. Voir Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, p. 213-223.

⁵² Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 256-260.

Étant donné la double organisation du discours poétique, l'évocation poétique comprendra deux volets⁵³ :

- *L'évocation perceptuelle*. Elle prend pour input les percepts inanalysés de l'organisation métrique et peut livrer comme output une croyance (intuitive ou réflexive) dont le contenu consiste en l'instauration d'un lien de signification naturelle entre le percept inanalysé (l'effet) et la remémoration d'un contenu (conceptuellement, mais non propositionnellement) encodé dans la mémoire épisodique (la cause) ; ce contenu épisodique est alors l'empreinte d'une expérience perceptuelle passée. Néanmoins, une telle mobilisation n'est pas obligatoire car l'imagerie mentale peut forger une expérience perceptuelle nouvelle qui ne soit pas issue d'une perception effective stockée en mémoire épisodique, et qui soit liée dans les mêmes termes au percept inanalysé. Dans les deux cas, la croyance prendra la forme suivante : LES PROPRIÉTÉS ASPECTUELLES DU PERCEPT P POURRAIENT SIGNIFIER_N (POURRAIENT ÊTRE CAUSÉES PAR LE FAIT) QUE JE PERÇOIS [CONTENU ÉPISODIQUE OU CONTENU D'UNE EXPÉRIENCE PERCEPTUELLE OBTENUE PAR IMAGERIE MENTALE]. Dans le premier cas, on aura par exemple affaire à des lecteurs qui ont déjà été confrontés à des textes métriques analogues ; dans le second, à des lecteurs qui ne possèdent pas une telle expérience. Toutefois, pour que l'organisation métrique subisse un traitement évocatif, sa seule présence dans le message n'est pas suffisante. Il faut également que le lecteur perçoive, via sa reconnaissance des équivalences métriques, l'intention explicite du poète de susciter l'évocation ; un pont est ainsi jeté entre la dimension épistémologiquement objective du texte (son organisation métrique) et sa dimension ontologiquement subjective (liée à l'intention évocatrice de son producteur)⁵⁴. S'il n'en va ainsi, l'organisation métrique créera d'autres effets, par exemple mnémotechniques (comme dans les traités scientifiques en vers), persuasifs (comme dans les slogans) ou purement sonores (comme dans les *tralala* et autres *miron-ton miron-taine* des chansons)⁵⁵.
- *L'évocation conceptuelle*. Elle prend pour input une croyance réflexive éventuellement produite par le traitement *on line* de l'organisation linguistique et livre comme output au moins une croyance (intuitive ou réflexive) dont le contenu consiste de nouveau en l'instauration d'un lien de signification naturelle-causale ; mais ce lien s'établit maintenant entre la croyance réflexive et une croyance dérivable à partir de l'entrée encyclopédique d'au moins un concept inanalysé présent dans cette croyance réflexive. Les croyances issues des entrées encyclopédiques sont sélectionnées en fonction de leur capacité à entretenir un lien de signification naturelle-causale avec la croyance-input, mais aussi en fonction de leur degré de stéréotypie. La croyance-output prendra ainsi la forme suivante : LE FAIT QUE [CROYANCE RÉFLEXIVE INITIALE] POURRAIT SIGNIFIER_N (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT QUE) [CROYANCE SÉLECTIONNÉE]. Quel que soit le résultat de l'évocation conceptuelle, il aboutira toujours à un renforcement des croyances stéréotypées et du réseau qui les unit, ou à l'émergence de croyances nouvelles mais qui paraîtront stéréotypées. C'est ce qui explique que le poème, bien que nouveau pour un sujet récepteur, lui semble montrer des choses qu'il connaît déjà⁵⁶.

53 *Ibid.*, p. 245-253.

54 *Ibid.*, p. 33-35, 68-71.

55 *Ibid.*, p. 79-84.

56 *Ibid.*, p. 267.

Les processus évocatifs peuvent être *récurifs* (l'output d'une évocation, par exemple perceptuelle, peut devenir l'input d'une nouvelle évocation, par exemple conceptuelle), et donc potentiellement *inachevés* (rien n'oblige à ce que les percepts/concepts inanalysés reçoivent une lecture définitive en termes de croyances). Ils sont aussi *co-occurrents* (l'évocation perceptuelle et l'évocation conceptuelle fonctionnent « en tandem ») quoique *autonomes* (rien n'oblige à ce que l'évocation perceptuelle s'accompagne nécessairement d'une évocation conceptuelle, et vice-versa). Enfin, ils sont *non contraignants* sur leurs inputs (il est impossible de forger une sorte de grammaire de l'évocation, autrement dit de prédire *a priori* les objets sur lesquels elle s'exercera) et *non exclusifs* (l'évocation coexiste avec d'autres moyens signifiants relevant de processus convocatifs parfois très élaborés, tels que la métaphore, la métonymie, l'ironie, l'implication, etc.)⁵⁷.

5. Un acte de discours invitant au voyage

5.1 Lieux et protagonistes

Entrons à présent dans les différentes composantes de l'acte de discours que nous donne à lire Baudelaire, en dégagant les processus évocatifs qu'elles déclenchent. Nous avons vu que la cause première ou, en tout cas, que l'une des causes premières qui ont présidé à l'écriture de l'IV, est d'ordre biographique – la relation avec Marie Daubrun. Certains moments d'un bonheur particulier ont pu provoquer chez Baudelaire le désir de les transposer littérairement. Mais, bien vite, l'artiste et le penseur se joignent à l'amoureux et la simple célébration de la femme aimée devient prétexte à exprimer l'élévation vers un Idéal esthétique et métaphysique que l'on retrouve dans les figures classiques, et éminemment baudelairiennes, de la Muse, de la Madone ou de la Béatrice. À cet égard, une croyance intuitive telle que (7), qui correspond à cette instrumentalisation artistique d'un épisode biographique précis, possède un degré de stéréotypie extrêmement élevé.

(7) LA FEMME EST L'INCARNATION IMMANENTE ET TRANSCENDANTE DE L'IDÉAL.

Comment caractériser plus avant cet Idéal ? Une métaphore spatiale nous permet de le concevoir comme un Ailleurs où il faut se rendre en voyageant. L'exotisme donne corps à cette métaphore en nous fournissant la représentation mentale d'un lieu, réel ou fictif mais géographiquement éloigné, auquel on assigne des propriétés extra-ordinaires (au sens littéral du terme). Comme bon nombre de ses contemporains, Baudelaire entretenait en cette matière des croyances éminemment stéréotypées comme (8), qui s'intègre à sa métaphysique du Bien et du Mal, de l'Idéal et du monde moderne.

(8) LES LIEUX EXOTIQUES SONT UNE REPRÉSENTATION DE L'IDÉAL.

Par ailleurs, le lieu exotique par excellence doit être marqué par la présence des hommes, et ce pour deux raisons⁵⁸. D'une part, Baudelaire accorde une primauté absolue à l'Art, c'est-à-dire aux réalisations de l'être humain, sur la Nature qui n'est que « magasin d'images » et « confuses paroles ». D'autre part, l'imagination, même si elle s'appuie bien souvent sur un certain degré

⁵⁷ *Ibid.*, p. 251-255, 269, 272-273.

⁵⁸ Wolfgang Matzat, « Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 37 n° 2, 1987, p. 155-161.

d'imitation de la Nature⁵⁹, est la seule voie d'accès vers l'Idéal. Ceci conduit Baudelaire à entretenir les croyances (9) et (10).

(9) L'IDÉAL EST UN LIEU ARTIFICIALISÉ.

(10) L'IDÉAL EST UN LIEU ATTEIGNABLE PAR L'IMAGINATION.

L'IV se conforme à cette caractérisation de l'exotisme baudelairien. Toutes les réalités décrites y sont, à quelques rares exceptions près dont nous reparlerons plus tard (hyacinthe et or), des artéfacts créés par l'homme (meubles, miroirs, plafonds, fleurs, vaisseaux, ville, etc.) ou des éléments naturels qu'il a domptés (des canaux et non des fleuves, des champs et non une plaine, etc.). Même les *18plus rares fleurs* sont artificielles. La version en prose nous le confirme en mentionnant la tulipe noire et le dahlia bleu, deux espèces produites par les horticulteurs de l'époque et dont on trouve la trace chez Pierre Dupont et Alexandre Dumas⁶⁰.

Si la femme incarne l'Idéal en vertu de (7), elle ne se départit pas, pour autant, de sa dimension terrestre. Cette unité qui joint l'immanence et la transcendance se retrouve, on l'a vu, dans la faculté d'imagination (ni totalement ancrée dans la *mimésis*, ni totalement dans le spirituel), et doit donc également se perpétuer dans l'Idéal. Baudelaire entretient donc la croyance (11).

(11) L'IDÉAL EST LE LIEU DE L'HARMONIE UNITAIRE ET UNIVERSELLE.

Pour ce qui est du versant transcendant, le Paradis Perdu s'offre comme un candidat privilégié, compte tenu de l'importance capitale que revêt le péché originel dans la métaphysique baudelairienne. Deux termes dévoilent ce substrat biblique de l'IV : *15sœur*, utilisé notamment par Baudelaire dans ses poèmes sur les lesbiennes, dont on sait qu'elles représentent pour lui l'incarnation d'un mode de vie originel⁶¹ ; *26natale*, qui nous oriente vers un platonisme déjà présent dans la figure de la femme en tant que médiatrice de l'Idéal⁶².

La croyance (12a) en un lieu-Idéal identifié au Paradis Perdu fournit une justification au voyage qui y conduit, celle d'échapper au péché originel et de retrouver les qualités « natales » d'avant la Chute. Si « là-bas », tout n'est qu'ordre, beauté, luxe, calme et volupté, c'est qu'« ici-bas », ce n'est pas le cas⁶³. Cependant, la croyance (12b), qui dérive de (9) et (12a), est réflexive en raison du caractère inanalysé du contenu conceptuel lieu artificialisé qui est le Paradis Perdu. Le

⁵⁹ *Cœuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 473 (*Salon de 1846*, chapitre XII : « De l'éclectisme et du doute ») : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. (...) Oui, l'imagination fait le paysage ». Voir aussi Keiji Suzuki, « *Mimésis* et imagination chez Baudelaire », dans Yoshikazu Nakaji (dir.), *Baudelaire et les formes poétiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, coll. « La Licorne », p. 143-155.

⁶⁰ Georges Blin, « Les Fleurs de l'impossible », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1967, p. 461-463 ; Robert Kopp, édition du *Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006 [1969], coll. « NRF Poésies », p. 301-302.

⁶¹ *Cœuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 793-794. Voir « Femmes damnées » (vers 35), « À celle qui est trop gaie » (vers 36) et « Le Vin des amants » (vers 12). On notera que, dans ce dernier poème, le terme *sœur* apparaît à l'intérieur d'un acte de discours similaire à celui de l'IV, à savoir une incitation à quitter le monde réel pour fuir vers le paradis de mes rêves (vers 14).

⁶² Le synonyme *native* figure dans *J'aime le souvenir de ces époques nues* (vers 16) et *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive* (vers 5) ; voir Marc Dominicy, « La théorie des actes de langage et la poésie », *art. cit.* et *Poétique de l'évocation, op. cit.*, p. 296-306. Ajoutons que « La Vie antérieure », autre poème qui évoque la nostalgie d'un lieu-Idéal, use d'un lexique analogue à celui de l'IV.

⁶³ Cette observation va à l'encontre de ce qu'affirme Benoît de Cornulier (« Style métrique de chant », *art. cit.*, p. 236) : « le mot *13Là* ne marque pas explicitement la distance, et l'indicatif dans *13tout n'est qu'ordre...* n'implique pas l'irréalité ».

champ cognitivement accessible par défaut, celui de la vision chrétienne de la condition humaine, renferme entre autres les entrées sémantiques sous (13), lesquelles font que ce contenu contradictoire ne peut relever d'aucun champ⁶⁴. En effet, comment le Paradis Perdu pourrait-il être artificialisé, produit par l'être humain, alors que celui-ci porte précisément la responsabilité de sa perte ?

- (12) (a) L'IDÉAL EST LE PARADIS PERDU.
 (b) L'IDÉAL EST UN "LIEU ARTIFICIALISÉ QUI EST LE PARADIS PERDU"
- (13) (a) [PARADIS PERDU → NATURE IDÉALE]
 (b) [PARADIS PERDU → UNITÉ DU MONDE]
 (c) [PARADIS PERDU → HARMONIE UNIVERSELLE]
 (d) [PARADIS PERDU → PERDU À CAUSE DU PÉCHÉ ORIGINEL]
 (e) [PÉCHÉ ORIGINEL → FAUTE HUMAINE]

Le paradoxe se résout par le biais de l'assimilation que Baudelaire établit entre la Nature et le Mal, et avec l'idée corollaire que la Surnature constitue l'aboutissement du progrès moral de l'homme via l'Art et son principal outil, l'imagination⁶⁵. Baudelaire va donc recourir à un procédé évocatif : puisque son intention est de dresser un portrait sémantiquement vrai d'une portion du monde (le Paradis Perdu), il fournit à son lecteur suffisamment d'indices pour que celui-ci range les contenus conceptuels issus de sa lecture sous le concept PARADIS PERDU. La vérité sémantique est donc tenue pour acquise. Mais en même temps, Baudelaire met à mal la vérité représentationnelle en fournissant, du Paradis Perdu, une description dite d'instance⁶⁶ (= une occurrence descriptive instanciant le concept PARADIS PERDU) qui entend en fournir un portrait représentationnellement vrai selon la croyance (12b), mais évidemment faux, représentationnellement, selon la vision standard, « naturophile », alors associée au romantisme sentimental d'inspiration rousseauiste⁶⁷. Le traitement évocatif de (12b) pourra dès lors amener le lecteur à former les croyances (14a) et (14b) qui renforceront la stéréotypie de (10) et (11), voire les feront émerger, via l'établissement d'un lien de signification naturelle.

- (14) (a) LE FAIT QUE L'IDÉAL EST UN "LIEU ARTIFICIALISÉ QUI EST LE PARADIS PERDU" POURRAIT SIGNIFIER (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L'IDÉAL EST UN LIEU ATTEIGNABLE PAR L'IMAGINATION.
 (b) LE FAIT QUE L'IDÉAL EST UN "LIEU ARTIFICIALISÉ QUI EST LE PARADIS PERDU" POURRAIT SIGNIFIER (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L'IDÉAL EST LE LIEU DE L'HARMONIE UNITAIRE ET UNIVERSELLE.

Le lieu-Ideal auquel Baudelaire convie sa « sœur » aimée devient alors, par le biais d'une métaphore spatiale (géographique), un nouvel exemplaire de son concept de PARADIS ARTIFICIEL, de sorte que la croyance (15) vient remplacer (12a). À ce titre, les *plus rares fleurs* du deuxième couplet ne peuvent qu'être des « fleurs du Bien » puisqu'elles parlent la *langue natale*, celle d'avant la Chute, d'avant la Nature : la langue de la Surnature.

- (15) L'IDÉAL EST UN PARADIS ARTIFICIEL

⁶⁴ Voir Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 234.

⁶⁵ Bertrand Marchal, « Baudelaire, la nature et le péché », *Études baudelairiennes*, vol. 12, 1987, p. 17-20.

⁶⁶ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 289-291.

⁶⁷ Bertrand Marchal, « Baudelaire, la nature et le péché », art. cit., p. 14-15.

Signalons que Jean-Stéphane Chaussivert a été jusqu'à affirmer que l'IV résultait d'une expérience psychotropique⁶⁸. L'hypothèse, partagée par Georges Blin⁶⁹, est en soi plausible mais il convient de l'aborder avec prudence, les arguments de Chaussivert reposant entièrement sur des rapprochements *a posteriori* avec d'autres textes de Baudelaire, et non sur des sources primaires explicites.

Venons-en au versant immanent du lieu-Idéal. Baudelaire va le chercher dans une modalité particulièrement stéréotypée de l'exotisme : l'orientalisme. Mais, comme il l'a fait pour l'artificialisation du Paradis Perdu, il propose sa propre version de l'orientalisme en appliquant cette catégorisation à un lieu qui, *a priori*, n'a rien d'oriental : la Hollande.

Les commentaires de l'IV ont déjà abondamment traité de la thématique hollandaise. On a montré comment Baudelaire avait pu forger sa perception de la Hollande à partir de diverses sources, dont l'importance respective cependant reste discutée : une lettre de Descartes à Guez de Balzac⁷⁰, trois contes de Poe (*Le domaine d'Arnheim*, *Le cottage Landor* et *La Philosophie de l'ameublement*)⁷¹, deux poèmes de Gautier (*La Chanson de Mignon* et *Albertus*)⁷², une critique d'art d'Edgar Quinet⁷³, un essai d'Alfred Dumesnil (le gendre de Michelet)⁷⁴ et, bien entendu, les grands peintres hollandais, à l'exception notable de Vermeer⁷⁵. À cela il faut ajouter les nombreuses allusions à la Hollande chez des auteurs aussi variés que Nerval, Champfleury, Houssaye ou Du Camp, qui avaient fait de ce pays le stéréotype du lieu paradisiaque, à tel point que Gautier choisira de remplacer l'Italie par la Hollande dans les allusions à Mignon de son poème *Albertus*⁷⁶. La croyance (16) était donc à la mode autour des années 1850.

(16) LA HOLLANDE EST UN PAYS EXOTIQUE À LA BEAUTÉ PARADISIAQUE.

Pour que le concept HOLLANDE serve d'ancrage référentiel au versant immanent du lieu-Idéal, il fallait qu'il figure non seulement dans des croyances stéréotypées relatives à l'exotisme ou aux lieux paradisiaques, mais aussi dans des croyances sur l'orientalisme – qu'il incarne cet « Orient de l'Occident », cette « Chine de l'Europe » que la version en prose de l'IV s'emploiera ironiquement à trivialisier. De fait, plusieurs éléments conspiraient à orientaliser la Hollande.

⁶⁸ Jean-Stéphane Chaussivert, « Le sens haschischin de "L'Invitation au voyage" », *AUMLA*, n° 45, 1976, p. 27-35.

⁶⁹ Georges Blin, « Les Fleurs de l'impossible », *art. cit.*, p. 466.

⁷⁰ Jean Prévost, *Baudelaire : Essai sur l'inspiration et la création poétique*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 228-229. Jean-Bertrand Barrère (« Chemins, échos et image dans "L'Invitation au voyage" de Baudelaire », dans *Le Regard d'Orphée ou l'échange poétique*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1978 [1957], p. 87) récuse cette influence mais sans fournir de justification.

⁷¹ Karl Rudolph Gallas, « "L'Invitation au voyage" de Baudelaire et la Hollande », *Neophilologus*, v. 3, 1918, p. 184-188, à la p. 186. Baudelaire y fait référence dans sa correspondance (*op. cit.*, vol. 2, p. 314). Barrère (« Chemins, échos et image dans "L'Invitation au voyage" », *art. cit.*, p. 86-87) remet en cause l'influence des deux premiers contes tandis que, de manière plus convaincante, Claude Pichois défend celle du troisième (*Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 290 et 1217).

⁷² Roger Bauer, « De Mignon à L'Invitation au voyage », *Revue de littérature comparée*, n° 237, janvier-mars 1986, p. 51-57.

⁷³ James S. Patty, « Lights of Holland : some possible sources of "L'Invitation au voyage" », *Études baudelairiennes*, vol. 3, 1973, p. 150-153.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 155-157.

⁷⁵ Karl Rudolph Gallas, « "L'Invitation au voyage" de Baudelaire et la Hollande », *art. cit.* ; Jean-Bertrand Barrère, « Chemins, échos et image dans "L'Invitation au voyage" », *art. cit.*, p. 87-90 ; James S. Patty, « Lights of Holland », *art. cit.*, p. 149.

⁷⁶ *L'Atelier de Baudelaire, op. cit.*, t. 1, p. 315 ; James S. Patty, « Lights of Holland », *art. cit.*, p. 148 ; Robert Kopp, édition du *Spleen de Paris, op. cit.*, p. 301.

Tout d'abord, la puissance économique de la Compagnie des Indes Orientales avait fait de ce pays un lieu de transit de première importance pour les produits en provenance de « l'Orient » (au sens large), et donc aussi un point de départ vers une contrée lointaine, propice au luxe et aux fantasmes. Baudelaire s'en souviendra dans la version en prose de l'IV, quand il fera allusion aux richesses de Sumatra. Il a d'ailleurs lui-même goûté momentanément à ces réalités exotiques lors de son séjour de 1841 au Cap de Bonne Espérance, à l'époque colonie hollandaise⁷⁷. Un bref examen intertextuel montre que la croyance intuitive (17) bénéficiait d'un fort degré de stéréotypie. On la retrouve chez Diderot, chez Bernardin de Saint-Pierre et surtout chez Louis Veuillot ; ce dernier, ami de Baudelaire et proche de ses idées à bien des égards, aborde le sujet dans un article de 1850, allant jusqu'à qualifier la Hollande de « Chine européenne »⁷⁸.

(17) LA HOLLANDE EST UN PAYS DE TRANSIT AU LUXE ORIENTAL.

Un autre aspect essentiel qui explique le choix de la Hollande réside dans sa dimension civilisée (cf. *17chambre, 37ville entière*), donc artificielle, laquelle se trouve renforcée par le fait que la plupart des sources dont Baudelaire s'inspire sont « secondaires » (textes, tableaux), c'est-à-dire artificielles elles aussi. Baudelaire cherchait avant tout, dans la Hollande, la représentation d'un certain type d'orientalisme dont les propriétés pouvaient s'accorder avec sa vision globale (et spirituelle) de l'Idéal ; c'est ce qui explique sans doute pourquoi, lors de son séjour en Belgique, il ne s'est pas rendu dans la Hollande réelle⁷⁹. L'homogénéité et la prégnance de cette représentation permet de postuler l'existence d'un concept HOLLANDE ORIENTALISÉE qui renfermerait notamment les croyances suivantes dans son entrée encyclopédique :

(18) (a) LA HOLLANDE ORIENTALISÉE EST UN PAYS PROPICE AUX VOYAGES.

(b) LA HOLLANDE ORIENTALISÉE EST UN PAYS REMPLI DE RICHESSES.

(c) LA HOLLANDE ORIENTALISÉE EST UN PAYS DE BONHEUR PARADISIAQUE.

Tout ceci montre qu'à l'inverse du versant paradisiaque de l'Idéal, le versant orientalisant ne mobilise pas de procédés évocatifs (ce qui illustre le caractère non exclusif de l'évocation). En tant que tel, le pays imaginé par Baudelaire fournit simplement une description dite « conceptuelle » de la Hollande orientalisée, c'est-à-dire une occurrence descriptive d'un *type* particulier de lieu, laquelle exprime linguistiquement une partie de l'entrée sémantico-encyclopédique du concept correspondant. Comme le signale Dominicy⁸⁰, les descriptions conceptuelles s'élaborent souvent à partir d'énumérations ; en témoigne, au deuxième couplet, la description de la chambre des amants, qui se distingue par une explicitation convocative particulièrement frappante. Janis B. Ratermanis a remarqué que cette description se structure à la manière d'un entonnoir⁸¹ : au début, les termes énumérés sont très longs (trois vers pour les meubles, trois pour les fleurs) puis ils se réduisent (un vers pour les plafonds, un vers pour les miroirs) pour finalement se condenser en une expression généralisante (*23La splendeur orientale*) elle-même relayée par un *24Tout* pareil à celui des refrains. L'ensemble du couplet traduit, de

⁷⁷ *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 929 ; James S. Patty, « Lights of Holland », *art. cit.*, p. 149.

⁷⁸ Pierre Moreau, « En marge du *Spleen de Paris* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. 59, 1959, p. 542. Même si Veuillot et Baudelaire ne se rencontrent qu'autour de 1857, leurs échanges et leur grande connivence idéologique rend la filiation crédible. Sur le sujet, voir Claude Pichois, « Baudelaire et Veuillot », dans *Baudelaire : Études et témoignages*, Neuchâtel, À la Bracconnière, 1967, p. 163-186.

⁷⁹ *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 929.

⁸⁰ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation, op. cit.*, p. 289-290.

⁸¹ Janis B. Ratermanis, *Étude sur le style de Baudelaire d'après « Les Fleurs du mal » et les « Petits poèmes en prose »*, Bade, Éditions Art et Science, 1949, p. 433-434.

fait, l'analyse convocative des concepts associés aux termes de l'énumération, c'est-à-dire la catégorisation progressive de ces concepts dans un champ cognitivement accessible, celui de l'orientalisme.

Les autres indices de cette absence d'évocation se trouvent dans le premier sizain du troisième couplet, où la référence aux ²⁹*canaux* et aux ³⁰⁻³⁴*vaisseaux... qui viennent du bout du monde* renvoie clairement aux ports hollandais. En raison de la présence, dans la mémoire à court terme, de toutes les croyances sur l'Orient qui viennent d'être activées par le deuxième couplet, le référent hollandais se voit automatiquement orientalisé. Baudelaire se contente donc de mobiliser une série de croyances intuitives stéréotypées dont la vérité représentationnelle n'est nullement remise en cause. C'est ce qui explique probablement pourquoi, dans la version en prose, il ironisera bien davantage sur ce versant immanent de sa quête de l'Idéal que sur le versant transcendant et pourquoi, symptomatiquement, divers compositeurs, à l'instar de Duparc, choisiront de supprimer ce couplet trop peu « évocateur » dans leur mise en musique.

De manière générale, peut-on soutenir que le pays-Idéal de l'IV délivre réellement le poète de son Spleen et de la souillure du péché originel ? L'hypothèse, simple et séduisante au premier abord, se révèle plus que contestable après un examen détaillé. L'accès uniquement imaginaire (croyance 10) limite déjà les potentialités d'absolution réelle et collective. Ensuite, la correspondance qui s'instaure entre le paysage et la femme (croyances 7 et 8) ne change rien au fait que, pour Baudelaire, cette dernière incarne certes la médiatrice spirituelle et sensuelle vers l'Idéal, mais aussi le produit d'une Nature abhorrée, la responsable du péché originel et la tentatrice vampirisante du poète asservi (croyance 19). Dans l'*Albertus* de Gautier déjà, la sorcière Véronique déguisée en femme idéale séduisait le peintre Albertus mais, à l'instar du *Diable amoureux* de Cazotte, révélait sa nature démoniaque après leur relation sexuelle. En outre, Baudelaire postule la coexistence constante du Bien et du Mal chez l'être humain⁸² ; autrement dit, le Spleen et l'Idéal ne s'excluent jamais l'un l'autre ; ils entrent même dans un rapport de correspondance (croyance 20).

(19) LA FEMME INCARNE À LA FOIS LE MAL ET L'IDÉAL.

(20) LE SPLEEN ET L'IDÉAL COEXISTENT EN PERMANENCE DANS CHAQUE ÊTRE HUMAIN.

L'IV s'inscrit clairement dans cette dialectique⁸³. Lieu de beauté et de volupté, comme l'atteste le refrain, le pays-Idéal n'est en rien un lieu de joie et d'harmonie : « Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie en est un des ornements les plus vulgaires. (...) Je ne conçois guère (...) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur* »⁸⁴. Les yeux de la femme aimée ne sont pas « jolis », ils sont *traîtres*, indice unique mais flagrant de la duplicité. Contrairement à ce qu'affirme Michel Quesnel⁸⁵, leur « traîtrise » n'a rien d'incongru dans ce cadre idéalisé ; mieux encore, ils sont associés à l'oxymore *soleils mouillés*, figure de style que l'on retrouve dans la juxtaposition du *calme* et de la *volupté* dans les refrains et qui, en exprimant la fusion des contraires, s'offre comme la traduction immédiate d'une théorie des correspondances. En invitant sa bien-aimée à un voyage imaginaire dont elle est à la fois la protagoniste et la destination, le poète accède à l'Idéal *via* le Spleen et non en s'en détachant. Aux croyances (9), (10), (11) et (15) caractérisant l'Idéal, il nous faut donc, en vertu de (7), (19) et (20), ajouter (21).

⁸² *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, *Mon cœur mis à nu*, p. 677, 682-683.

⁸³ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité*, Paris, Points, 2006, coll. « Essais », p. 43-45, 74-85.

⁸⁴ *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, *Fusées*, p. 657-658.

⁸⁵ Michel Quesnel, *Baudelaire solaire et clandestin*, Paris, PUF, 1987, coll. « Écrivains », p. 272.

(21) L'IDÉAL EST UN PARADIS SPLEENIEN.

5.2 *Amour et chanson*

Des personnages et un lieu, aussi (imaginativement) paradisiaque soit-il, ne font pas un voyage à eux seuls. Il faut que quelque chose les relie, en l'occurrence une raison d'agir. La correspondance femme-paysage « encadre » le voyage projeté mais n'en fournit pas la raison. Certes, comme cela se passe dans *J'aime le souvenir de ces époques nues*, « À une Madone » ou « Mœsta et errabunda », Baudelaire aurait pu motiver un tel départ par la volonté de fuir les vicissitudes du monde moderne. Mais, plus encore que dans « La Vie antérieure » ou « Parfum exotique », l'IV se focalise sur l'aspiration à l'Idéal ; une motivation positive est donc nécessaire. Vu l'origine biographique du poème et la croyance (7) sur le rôle de la femme, l'amour s'impose naturellement comme initiateur du voyage. Parmi les multiples façons possibles d'activer ce nouveau champ conceptuel (et les croyances qui lui sont associées), Baudelaire a choisi la chanson, et plus précisément le style métrique de chant.

Cette stratégie doit son efficacité cognitive au fait que la chanson (en particulier, la romance) fonctionne à la fois comme un vecteur et comme un concentré de tout le contenu intentionnellement véhiculé. Baudelaire cherche, en effet, à déclencher un processus d'évocation multiple. Un lecteur qui découvre le poème perçoit les caractéristiques aspectualisées du style métrique de chant, telles que nous les avons détaillées dans la première partie de l'article ; ceci aboutit à l'émergence, dans son esprit, de percepts inanalysés. Ceux-ci constituent les inputs d'un processus d'évocation perceptuelle qui va parcourir les mémoires épisodique et sémantico-encyclopédique à la recherche de traces d'expériences perceptuelles ayant livré des percepts similaires, ou encore de « quasi-concepts » encodant une ressemblance entre au moins deux percepts similaires⁸⁶. Les résultats varieront en fonction du répertoire cognitif des lecteurs, mais il y a fort à parier que la saturation formelle du poème en traits de style métrique de chant, et la saillance perceptuelle de ces traits, aiguilleront le balayage cognitif des deux types de mémoire vers le champ cognitif de la chanson – ceci valant, en particulier, pour le public visé par Baudelaire. Les croyances (22) fournissent quelques exemples des outputs possibles de cette évocation perceptuelle.

- (22) (a) LES PROPRIÉTÉS ASPECTUELLES DE L'IV POURRAIENT SIGNIFIER_N (POURRAIENT ÊTRE CAUSÉES PAR LE FAIT) QUE JE LIS [TEXTE DE LA CHANSON A].
- (b) LES PROPRIÉTÉS ASPECTUELLES DE L'IV POURRAIENT SIGNIFIER_N (POURRAIENT ÊTRE CAUSÉES PAR LE FAIT) QUE JE LIS [TEXTE DE LA CHANSON B].
- (c) LES PROPRIÉTÉS ASPECTUELLES DE L'IV POURRAIENT SIGNIFIER_N (POURRAIENT ÊTRE CAUSÉES PAR LE FAIT) QUE JE LIS LE TEXTE DE LA CHANSON A OU DE LA CHANSON B.

Bien évidemment, le lecteur de l'IV sait qu'il n'est pas en train de lire le texte de la chanson A, ni celui de la chanson B, ni encore celui de la chanson A ou de la chanson B ; la modalité POURRAIENT qui porte sur le prédicat de signification naturelle-causale lui permet d'échapper à cette illusion. Cependant, le rempart rationalisant que fournit la modalité n'inhibe aucunement les effets cognitifs liés à sa mémorisation de la chanson A ou de la chanson B, ou du « quasi-concept » encodant les similitudes entre la chanson A et la chanson B. En particulier, certaines des croyances qui figurent dans l'entrée encyclopédique du concept CHANSON vont être réactivées, parmi lesquelles (5c) sera sans doute privilégiée, vu sa plus grande stéréotypie et le

⁸⁶ Voir Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 224, 247.

contenu explicitement fourni par l'organisation linguistique. Elle se combinera ensuite aux croyances (18a-c) sur la Hollande orientalisée pour créer un premier lien entre le voyage, ses protagonistes, son motif et sa destination (dans leur versant immanent). Il ne s'agit pas ici d'évocation conceptuelle, puisque (5c) est simplement activée par le résultat de l'évocation perceptuelle et que, comme mentionné précédemment, les croyances (18a-c) sont livrées par convocation, c'est-à-dire par le traitement *on line* de l'organisation linguistique. À ce stade, la croyance (5c) sur la chanson, et les croyances (7) et (11) sur la femme et son rapport au versant transcendant de l'Idéal, vont se rencontrer ; l'esprit en déduira aisément la croyance (5b).

(5) (b) LA CHANSON EST UNE INCARNATION DE L'HARMONIE UNIVERSELLE ET DES CORRESPONDANCES.

(5) (c) LA CHANSON, EN PARTICULIER LA ROMANCE MODERNE, EXPRIME FRÉQUEMMENT L'ÉVASION AMOUREUSE.

(7) LA FEMME EST L'INCARNATION IMMANENTE ET TRANSCENDANTE DE L'IDÉAL.

(11) L'IDÉAL EST LE LIEU DE L'HARMONIE UNITAIRE ET UNIVERSELLE.

Un second lien se crée ainsi entre tous les éléments de l'acte de discours, mais cette fois dans leur versant transcendant, de sorte que le style métrique de chant assure l'unité représentationnelle d'un contenu dont la vérité sémantique est fragmentée et manipulée à différents niveaux et selon différents modes de description. La pertinence culturelle, au sens de Sperber et Wilson⁸⁷, que revêt ce trait formel tient à sa saillance perceptuelle et à sa capacité considérable à activer des croyances stéréotypées ; il permet au poème, en tant que réalisation publique des intentions mentales privées de son auteur, de coller au plus près à celles-ci. C'est pour cette raison que, contrairement à ce que suggérait Paul Valéry, Baudelaire a bien fait de choisir l'heptasyllabe plutôt que l'octosyllabe pour les clausules des couplets⁸⁸ ; l'option contraire aurait diminué la perceptibilité immédiate du style métrique de chant.

Les conclusions que nous venons de tirer nous aident à sélectionner, parmi les multiples sources plausibles de l'IV, celles qui ont pu jouer le rôle causal le plus important. Pour concevoir un contenu aussi cohérent sur le plan représentationnel, Baudelaire devait nécessairement posséder une vue d'ensemble de son projet d'écriture que ne pouvaient fournir ni l'épisode autobiographique, ni la juxtaposition de ses lectures ou des tableaux découverts au fil des années. Partant de là, les seules sources qui s'imposent sont *La Chanson de Mignon* et *Albertus*, deux poèmes de Gautier que Baudelaire connaissait et appréciait beaucoup : pris ensemble, ces textes lui ont fourni les principaux éléments descriptifs de son acte de discours (l'évasion amoureuse, la Hollande orientalisée plutôt que l'Italie, la romance plutôt qu'un autre genre érotique, l'homme guidant la femme plutôt que l'inverse, comme chez Goethe, etc.). Jean-Bertrand Barrère avait très justement souligné cette primauté causale⁸⁹. Toutefois, celle-ci ne provient pas d'une appartenance formelle au genre de la romance, ni même d'un style métrique de chant, puisque les deux poèmes de Gautier sont écrits dans une métrique prosodique très affirmée. Par conséquent, si *La Chanson de Mignon* et *Albertus* concentrent la majorité des éléments descriptifs présents dans l'IV, Baudelaire a modifié et représentationnellement unifié ces composantes par son usage évocatif du style métrique de chant, pourvoyant par là son texte d'une plus grande efficacité cognitive.

⁸⁷ Dan Sperber et Deirdre Wilson, *La Pertinence*, *op. cit.*, p. 181-201.

⁸⁸ Il aurait confié cela à Jean Prévost (*Baudelaire*, *op. cit.*, p. 328-329). Notons que les modules 5-5-8 sont encore plus rares que les modules 5-5-7 (Philippe Martinon, *Les strophes*, *op. cit.*, p. 548).

⁸⁹ Jean-Bertrand Barrère, « Chemins, échos et image dans "L'Invitation au voyage" », *art. cit.*, p. 84-86 ; voir aussi Jean Prévost, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 60-61.

Le style métrique de chant permet aussi à Baudelaire d'orienter le traitement évocatif. Les couplets contiennent des termes aux référents précis, tandis que les refrains se cantonnent à une très grande généralité référentielle (exception faite, bien sûr, de l'anaphorique *Là*). Mais les cinq substantifs du refrain définissent cinq champs sémantiques dans lesquels la majorité des substantifs des couplets peuvent être classés ; sur le plan cognitif, les concepts exprimés par les cinq substantifs du refrain délimitent cinq champs au sein desquels se distribuent les divers concepts présents dans les couplets. Baudelaire va même plus loin : via la division du refrain en deux heptasyllabes, il répartit les cinq substantifs dans deux groupes (*ordre/beauté*⁹⁰ – *Luxe/calme/volupté*) dont les cohésions respectives mobilisent des croyances stéréotypées sur, d'une part, une esthétique pure et idéale d'inspiration classique et, d'autre part, une esthétique matérielle et sensuelle d'inspiration orientaliste. On retrouve donc, une fois de plus, la double caractérisation de l'Idéal, sans toutefois que cette dualité contredise les croyances relatives à l'unité et à l'harmonie universelle, puisque le *tout* du premier vers vient subsumer les cinq termes en une totalité unique. D'une certaine manière, les refrains nous disent comment comprendre les couplets en offrant une représentation linguistique des croyances (18a-c). André Gide, qui avait bien compris ce mécanisme quasi « pédagogique », voyait dans les cinq substantifs du refrain « la parfaite définition de l'œuvre d'art »⁹¹.

Michel Quesnel⁹² préfère grouper, d'une part, *ordre* avec *Luxe* et *calme* et, d'autre part, *beauté* avec *volupté*. Cela le conduit à voir dans le calme un rappel à l'ordre venant tempérer le luxe et la volupté. Il justifie son choix sur la base de certaines équivalences métriques (disposition à l'intérieur du vers ou à la rime), syllabiques (termes « monosyllabiques » versus termes polysyllabiques) et phonétiques (« sonorités mates » d'un côté, « fluides » et « musicales » de l'autre). Cette hypothèse nous semble erronée pour plusieurs raisons. Tout d'abord, si *ordre* et *calme* sont « monosyllabiques » par élision, il n'en va pas de même pour *Luxe*. Lexicalement, *ordre*, *calme* et *Luxe* exhibent le même patron prosodique, tandis que *beauté* et *volupté* diffèrent radicalement. Quant aux équivalences phonétiques décelées par Quesnel, elles reposent sur des analogies trop vagues. Il en découle que l'association entre *ordre* et *calme* ne saurait se justifier, le second substantif renvoyant plutôt ici à la lascivité et à la langueur. Certes, la présence répétée de la conjonction *et* produit des alignements verticaux, mais elle ne fait que mieux répartir les deux groupes de termes entre les deux versants de l'Idéal, en créant de surcroît un contraste entre la dualité statique des refrains et le dynamisme lexical et syntaxique des couplets⁹³.

5.3 La trame narrative

Les participants à l'acte de discours (Ego et la femme), les motivations de cet acte et des actions qu'il invite à accomplir, la destination du voyage imaginé enfin, composent une trame narrative qui pourrait déboucher, dans d'autres circonstances, sur un récit de voyage. Il nous reste à décrire l'accomplissement de cet acte de discours, autrement dit « l'invitation » faite et ses conséquences. Nous allons aborder cet aspect à partir d'une autre source de l'IV, souvent mentionnée par l'exégèse mais moins commentée que les autres. Il s'agit de *l'Invitation à la valse*, le célèbre rondo pour piano de Carl Maria von Weber que Baudelaire mentionne dans la

⁹⁰ L'alliance provient sans doute de Joseph de Maistre (*Les Soirées de Saint-Petersbourg*, deuxième entretien, 1821, cité dans *L'Atelier de Baudelaire, op. cit.*, t. 1, p. 317) qui écrit à propos du cosmos : « Les Grecs le nomment beauté, parce que tout ordre est beauté ».

⁹¹ Cité dans *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 930.

⁹² Michel Quesnel, *Baudelaire solaire et clandestin, op. cit.*, p. 273-274.

⁹³ Jean Prévost, *Baudelaire, op. cit.*, p. 328.

version en prose : « Un musicien a écrit *l'Invitation à la valse* ; quel est celui qui composera *l'Invitation au voyage*, qu'on puisse offrir à la femme aimée, la sœur d'élection ? ». Weber est l'un des compositeurs préférés de Baudelaire (il le rapproche de son idole Delacroix dans « Les Phares »)⁹⁴ et *l'Invitation à la valse* bénéficiait d'une renommée considérable en France depuis que Berlioz en avait réalisé l'orchestration en 1841, dans le cadre d'une reprise du *Freischütz* à Paris⁹⁵.

Le compositeur avait écrit *l'Invitation à la valse* pour sa femme Caroline Brandt (cette origine biographique de l'œuvre trace un premier parallèle avec l'IV), à qui il avait également fourni un programme très détaillé des épisodes narratifs de la pièce⁹⁶. Les voici : un homme implore une dame de lui accorder une danse ; la dame hésite, semble céder, se rétracte et se fait désirer ; au bout d'une longue séduction, elle accepte ; s'ensuit la valse proprement dite ; enfin, les danseurs se séparent et se remercient. Sauf pour la séparation finale, les similitudes avec l'IV sautent aux yeux. Mais on peut s'interroger sur l'apport spécifique de cette source. *La Chanson de Mignon* de Goethe ou de Gautier comme le genre de la romance fournissaient déjà un stock de situations tout à fait similaires et munies d'un fort potentiel évocateur. Par conséquent, l'allusion à *l'Invitation à la valse* dans le poème en prose pourrait n'être, dans le chef d'un Baudelaire féru de références artistiques, qu'une reconstruction *a posteriori* de la genèse du poème en vers.

La réponse est d'ordre pragmatique et énonciatif. Rappelons que le voyage reste imaginaire puisque l'Idéal n'est accessible que par l'imagination. Or nul besoin de rappeler que le poète est, pour Baudelaire, le détenteur forcené de cette « reine des facultés ». Ceci excluait d'emblée que, comme cela se passe chez Goethe ou Gautier, il revienne à la femme de guider l'homme. Parallèlement, en vertu de la croyance sur le rôle de Muse que remplit la femme, et de la correspondance qui unit celle-ci au pays-Idéal, il fallait que la bien-aimée accède au statut d'une allocutrice effective, et ne se réduise pas à une auditrice potentielle. Ceci oppose l'IV aux romances stéréotypées (pensons à *Plaisir d'amour*), où la présence de la femme en tant qu'allocutrice n'est absolument pas obligatoire. Tous ces réquisits, nous les trouvons satisfaits dans *l'Invitation à la valse*, dont l'impact causal, dès lors, dépasse celui d'une simple référence. L'argument ultime nous est fourni par la similitude entre les deux titres, qui atteste de la visibilité que Baudelaire voulait donner à cette source au détriment d'autres influences pourtant réelles (comme, par exemple, le passage du poète latin Stace dont il reconnaît s'être inspiré)⁹⁷.

Baudelaire rejette donc les monologues féminins de Goethe, les monologues masculins solitaires des romances, ou les dialogues de Gautier, au profit d'un monologue masculin en situation (fictive) d'adresse à une allocutrice effective, susceptible de se muer en une protagoniste agissante. Ce choix énonciatif explique la stratégie pragmatique qui fait de l'IV l'expression d'un acte de discours délibératif servant à inciter l'allocutrice à accomplir certaines actions. Pour aboutir à ce résultat, il faut donner à l'allocutrice des raisons d'agir ; c'est pourquoi l'acte d'invitation inclut, d'une part, plusieurs actes illocutoires assertifs (vers 7-12, 15-26, 32-40 et les refrains) fournissant des descriptions variées relatives au voyage vers le pays-Idéal (et, par là même, des arguments militant en faveur de ce voyage) et, d'autre part, deux actes illocutoires directifs (vers 1-6 et 29-31) dont les marqueurs linguistiques sont les impératifs *2*Songe et *29*Vois,

⁹⁴ Sur les rapports entre Baudelaire et Weber, voir *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1 p. 14 (« Les Phares », quatrain sur Delacroix) ; vol. 2, p. 440, 595. Voir aussi la longue lettre à Wagner dans *Correspondance, op. cit.*, vol. 1, p. 672-674.

⁹⁵ Jacques-Gabriel Prod'homme, « The Works of Weber in France », *The Musical Quarterly*, 1928, vol. 14 n° 3, p. 366, 374.

⁹⁶ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, traduit par Odile Demange, Paris, Fayard, 1987, p. 223-224.

⁹⁷ *L'Atelier de Baudelaire, op. cit.*, t. 1, p. 316-317, 831 (« Projets de préface III – Note sur les plagiat »).

couplés à l’apostrophe *1Mon enfant, ma sœur*. Tout ceci concourt à faire de la bien-aimée une allocutrice que le poète incite à agir dans le sens voulu.

5.4 Les accès

Toute trame narrative présuppose que les protagonistes impliqués puissent accéder cognitivement à certains contenus⁹⁸. Un accès descriptif se définit comme l’expression linguistique du point de vue avec lequel un sujet de conscience (réel ou fictif) a accès à un contenu mental qui lui est propre. Si l’accès est *perceptuel*, le sujet de conscience en cause éprouve, a éprouvé, ou pourrait éprouver *in situ* une certaine expérience perceptuelle qui génère, a généré, ou devrait générer, l’émergence d’au moins un percept ; si l’accès est *épistémique*, le sujet de conscience se trouve, vis-à-vis d’un certain contenu propositionnel, dans un rapport caractérisable par un mode psychologique précis (croyance, désir, etc.). Autrement dit, l’accès perceptuel communique une perception (potentielle ou effective, passée, présente ou future) tandis qu’un accès épistémique communique un pan de savoir sémantico-encyclopédique sans qu’une perception soit nécessaire (mais pouvant néanmoins être possible). Examinons alors la répartition des accès que le poème prête aux deux protagonistes, en relation avec les actes illocutoires accomplis et les composantes successivement focalisées :

Vers	Accès	Acte illocutoire	Focalisation	Marqueurs linguistiques
1-6	Épistémique	Directif	Femme aimée	<i>2Songe, 2douceur, 4aimer</i>
7-12	Perceptuel	Assertif	Poète	<i>9mon esprit, 7soleils mouillés, 12brillants</i>
15-26	Épistémique	Assertif	Couple	Conditionnel (perceptions potentielles), <i>17notre</i>
29-31	Perceptuel	Directif	Femme aimée	<i>29Vois, 29canaux, 30vaisseaux</i>
32-40	Perceptuel	Assertif	Pays-Idéal	<i>29le monde, 35soleils couchants</i>
Refrains	Épistémique	Assertif	Pays-Idéal	<i>Là, tout</i> , termes abstraits

Ce tableau nous montre une alternance des accès cognitifs, conjuguée à celle des actes illocutoires et des focalisations. Un tel procédé, fréquent en poésie et que Baudelaire pratiquait d’ailleurs volontiers⁹⁹, brouille la cohérence du texte sur le plan linguistique tout en générant des effets représentationnels. Les vers 32-40 décrivent l’aboutissement (imaginaire) du voyage : l’accès perceptuel prouve que les deux amants sont arrivés (par imagerie mentale) au pays-Idéal. Le caractère assertif de l’acte illocutoire prouve qu’il n’y a plus de désir à satisfaire, ni d’action à entreprendre. Enfin, la focalisation sur le pays-Idéal tout entier atteste de sa fusion avec les amants, en accord avec le souhait implicitement exprimé dans le premier couplet (*3aller... au pays qui te ressemble*). Ce dispositif pourrait plaider en faveur de l’hypothèse de Chaussivert sur le « sens haschischin » de l’IV : selon cet auteur, une expérience psychotropique faisait sans cesse passer Baudelaire du « sensuel » à « l’intellectuel »¹⁰⁰, en provoquant chez lui

⁹⁸ Marc Dominicy, *Poétique de l’évocation*, op. cit., p. 291-296.

⁹⁹ Par exemple, dans *J’aime le souvenir de ces époques nues* et *Une nuit que j’étais près d’une affreuse Juive*. Voir Marc Dominicy, *Poétique de l’évocation*, op. cit., p. 296-306 et Janis B. Ratermanis, *Étude sur le style de Baudelaire*, op. cit., p. 430-431.

¹⁰⁰ Jean-Stéphane Chaussivert, « Le sens haschischin de “L’Invitation au voyage” », art. cit., p. 28.

une alternance d'accès perceptuels et épistémiques aux contenus hallucinatoires ou oniriques. Que l'hypothèse s'avère exacte ou non, le rôle causal de l'expérience psychotrope sera, de toute façon, identique à celui de l'histoire d'amour avec Marie Daubrun : il s'agirait, dans les deux cas, d'un épisode biographique à l'issue duquel un état mental de Baudelaire en est venu à influencer causalement l'écriture du poème.

Pour marquer la fin du voyage et la plénitude de l'Idéal imaginativement retrouvé, Baudelaire nous gratifie d'un processus évocatif particulièrement subtil, qu'il situe dans le dernier groupe rimique (vers 35-40). Ce sizain est le seul à exhiber une division syntaxique la plus forte entre le quatrième et le cinquième vers. Cette singularité crée, en dépit de la grammaire, une solidarité formelle entre le vers 38 et les vers 39-40, appuyée par la dimension cadentielle, donc séparatrice, de l'heptasyllabe du vers 37 et par l'équivalence rimique entre *38d'or* et *40s'endort*. Le percept produit par le formatage métrique transforme ainsi le vers 38 en une sorte d'apposition du syntagme nominal *39le monde*, comme s'il fallait comprendre : « Les soleils couchants revêtent les champs, les canaux, la ville entière. D'hyacinthe et d'or, le monde s'endort dans une chaude lumière ». Ce brouillage de l'organisation linguistique par l'organisation métrique provoque deux phénomènes. Premièrement, il renforce la fusion (fictionnelle) entre les amants et le pays-Idéal par une série d'implications, métaphoriques ou non. Les *soleils couchants* du vers 35 réactivent l'analogie explicitement établie, aux vers 7-12, entre *les soleils mouillés* et les *yeux* de la femme aimée, comme le confirme l'usage du pluriel. L'*hyacinthe* (si le mot est pris dans son acception minéralogique, où il désigne un quartz rouge-orangé) et l'*or* offrent une métaphore d'images applicable aux propriétés aspectuelles des soleils couchants tout en conférant un caractère précieux à ceux-ci. Le rapprochement entre les soleils, les yeux et les minéraux/métaux est fréquent chez Baudelaire (« Hymne à la beauté », *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, « Le Serpent qui danse », « Le Chat »). En outre, les yeux de la femme aimée sont, pour le poète, une porte d'entrée vers l'Idéal, qu'il atteint par l'imagination et le sommeil, comme dans « *Semper eadem* » (*Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe, / Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils*). Baudelaire va même jusqu'à associer ses propres yeux au soleil couchant dans « *La Vie antérieure* » (*Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux*). Une métonymie peut donc inclure le poète dans les *soleils couchants* de sa bien-aimée, et par là même dans le contenu métaphoriquement véhiculé par *38D'hyacinthe et d'or*. Enfin, comme la discordance entre syntaxe et métrique du vers 38 rattache *D'hyacinthe et d'or* au *monde*, c'est-à-dire au pays-Idéal, ce dernier subsume le couple et, avec lui, le contenu métaphoriquement véhiculé par *D'hyacinthe et d'or*. Cette fusion intégrale se voit confirmée par le verbe « s'endormir », appliqué au *monde* mais habituellement réservé à des sujets vivants, et par la mention de la *lumière*, qui rappelle les soleils ocularisés des vers précédents.

Comme en d'autres circonstances, l'évocation perceptuelle va également donner naissance à une évocation conceptuelle. En effet, tous les phénomènes qui viennent d'être décrits favorisent la formation de la croyance réflexive (23)¹⁰¹.

(23) "LE MONDE EST FAIT D'HYACINTHE ET D'OR"

Pour discerner quelle(s) croyance(s) stéréotypée(s) Baudelaire souhaite activer par évocation conceptuelle à partir de (23), il faut comprendre ce que signifient pour lui les termes *hyacinthe* et *or*. Le premier, nous l'avons vu, désigne une pierre semi-précieuse, par ailleurs mentionnée dans la Bible, en particulier dans deux passages de l'*Apocalypse*. Au verset 9:17, la pierre orne les armures des cavaliers purificateurs, et au verset 21:20, elle est l'un des douze matériaux servant

¹⁰¹ Rappelons que toute croyance induit un contenu conceptuel correspondant (ici, LE MONDE EN TANT QUE FAIT D'HYACINTHE ET D'OR) qui peut être inanalysé ; voir Marc Dominicy, « Les stéréotypes et la contagion des idées », *art. cit.*, p. 116.

de fondations à la Jérusalem Céleste. Même s'il possédait des connaissances bibliques, Baudelaire se serait familiarisé avec ce double symbolisme de l'hyacinthe par le biais de *Séraphîta*, un roman de Balzac inspiré par Swedenborg et consacré à la figure d'un « être total » androgyne montant au ciel¹⁰². Pour ce qui est de l'or, le contexte invite à sélectionner, parmi les multiples croyances associées (notamment « haschischiennes »¹⁰³), celle relative à son caractère permanent, éternel ; l'*Apocalypse* (21:18) affirme que la Jérusalem Céleste est bâtie avec de l'or. Tout ceci nous ramène inmanquablement au Paradis Perdu, dont l'or symboliserait l'éternité et l'hyacinthe, la pureté. L'évocation conceptuelle va ainsi aboutir aux croyances (24a-c) sur base du réseau de croyances déjà disponibles.

- (24) (a) LE FAIT QUE “LE MONDE EST FAIT D’HYACINTHE ET D’OR” POURRAIT SIGNIFIERN (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L’IDÉAL EST SEMBLABLE AU PARADIS PERDU ET À LA JÉRUSALEM CÉLESTE.
- (b) LE FAIT QUE “LE MONDE EST FAIT D’HYACINTHE ET D’OR” POURRAIT SIGNIFIERN (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L’IDÉAL NE PEUX ÊTRE ATTEINT QU’À PARTIR DU PÉCHÉ/DU SPLEEN/DU MAL.
- (c) LE FAIT QUE “LE MONDE EST FAIT D’HYACINTHE ET D’OR” POURRAIT SIGNIFIERN (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L’IDÉAL EST LE LIEU DE L’HARMONIE UNITAIRE ET UNIVERSELLE.

La finesse d'élaboration dont témoigne le dispositif signifiant (évocatif ou non) mis en place par Baudelaire plaide en faveur de l'hypothèse qu'il entendait bel et bien susciter les croyances (24a-c). Bien évidemment, un tel processus réclame que le lecteur dispose préalablement d'une série de croyances intuitives sur la symbolique biblique des pierres et des métaux précieux. Mais comme la signification globale du poème tient dans l'activation d'autres croyances, nettement plus accessibles, l'absence de cet apport encyclopédique ne saurait compromettre le traitement évocatif du poème. Un lecteur actuel, peu familiarisé avec la Bible, pourra comprendre *hyacinthe* dans son acception florale ; ce premier pas le conduira soit vers la croyance (25), qui mobilise une croyance intuitive sur la Hollande contemporaine, soit vers la croyance (26), qui préserve le versant transcendant du pays-Idéal. À l'inverse, l'évocation peut parcourir un autre chemin à travers les entrées encyclopédiques de HYACINTHE et OR et aboutir à une croyance comme (27), dans laquelle ces deux éléments sont des attributs de l'atmosphère riche et colorée de l'Orient, stéréotype classique que l'on retrouve de nouveau chez Gautier¹⁰⁴. En outre, un lecteur familier de Delacroix pourra activer à partir de (26) et (27) une croyance comme (28), relative aux *Femmes d'Alger*, ainsi que les contenus épisodiques des expériences perceptuelles corrélées. L'hypothèse est plausible quand on sait à quel point Baudelaire admirait ce tableau qu'il décrivait comme un « petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence » et qu'il en comparait le « haut parfum de tristesse » à... une mélodie de Weber¹⁰⁵.

- (25) “LE MONDE EST FAIT D’HYACINTHE ET D’OR” POURRAIT SIGNIFIERN (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE LA HOLLANDE EST LE PAYS DES CHAMPS DE FLEURS.
- (26) “LE MONDE EST FAIT D’HYACINTHE ET D’OR” POURRAIT SIGNIFIERN (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L’IDÉAL EST UN LIEU REMPLI DE FLEURS ET DE RICHESSES.

¹⁰² *L'Atelier de Baudelaire, op. cit.*, t. 1, p. 317-318. Sur l'influence cruciale de Swedenborg dans la métaphysique de Baudelaire, voir Paul Arnold, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, Vrin, 1972, p. 147-166.

¹⁰³ Jean-Stéphane Chaussivert, « Le sens haschischin de “L'Invitation au voyage” », *art. cit.*, p. 31.

¹⁰⁴ Christine Peltre, *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Malakoff, Hazan, 2008, p. 63.

¹⁰⁵ *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, *Salon de 1846*, p. 440.

- (27) “LE MONDE EST FAIT D’HYACINTHE ET D’OR” POURRAIT SIGNIFIER_N (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L’IDÉAL EST UN LIEU ORIENTALISÉ.
- (28) “LE MONDE EST FAIT D’HYACINTHE ET D’OR” POURRAIT SIGNIFIER_N (POURRAIT ÊTRE CAUSÉ PAR LE FAIT) QUE L’IDÉAL EST COMME LES *FEMMES D’ALGER* DE DELACROIX.

6. Conclusion

Que reste-t-il de ce voyage ? Tout d’abord, une illustration de l’extraordinaire capacité synchrétique de Baudelaire qui, en mélangeant des références aussi diverses que la romance, Goethe, Gautier, la Hollande, l’orientalisme, la musique de Weber et le Paradis perdu, parvient à les subsumer sous quelques idées-phares de sa pensée. Par ailleurs, en dégagant les influences couplées de la chanson et de la Bible, on échappe à la vision simpliste qui considérait l’IV comme une sorte d’ovni bienheureux dans une œuvre généralement pessimiste. Certes, le pays-Idéal vers lequel « voyagent » les deux amants a quelque chose de réellement paradisiaque – Baudelaire s’emploie à nous en convaincre à travers les multiples croyances stéréotypées qu’il active à ce sujet. Mais il n’y a pas de soleil sans ombres, et le pays-Idéal n’est pas davantage le Paradis perdu que la femme aimée n’est la Muse parfaite et éternelle. En réalité, ce Paradis retrouvé est plutôt un Purgatoire moderne et voluptueux auquel parviendrait une Béatrice faustisée au terme du voyage qu’imagine un Adam dandysé.

En cela, le pays-Idéal n’a rien d’une utopie affichée ; mais il n’est pas non plus une dystopie cachée. Il s’agit juste d’un gouffre un peu moins amer, un peu plus sucré que les autres, peut-être le produit enivrant d’une expérience psychotropique. Il serait utile, à cet égard, de comparer l’IV à d’autres poèmes des *Fleurs du mal*, qu’ils figurent ou non dans le cycle de Marie Daubrun. « Une Charogne », par exemple, s’offre comme le véritable miroir inversé de l’IV. Tous deux sont écrits en style métrique de chant, quoique avec une saillance moins prononcée de ce trait formel dans « Une Charogne »¹⁰⁶. L’un et l’autre mettent en scène un couple d’amants entreprenant un voyage (imaginaire dans l’IV, mémoriel dans « Une Charogne »), au cours duquel la femme joue le double rôle d’une protagoniste et d’une destination par prolepse (idyllique dans l’IV, horrible dans « Une Charogne ») et où le tableau brossé, malgré son apparence uniforme (paradisiaque pour l’IV, infernal pour « Une Charogne »), se pare d’une touche dissonante (les *11traîtres yeux* de l’IV et le souvenir de *l’essence divine / De mes amours décomposés* dans « Une Charogne »).

Toutefois, mélanger des influences et brasser des idées ne suffit pas. Il faut savoir agencer, c’est-à-dire représenter publiquement. L’IV nous livre la traduction linguistique d’un ensemble de représentations mentales privées, entretenues par un esprit particulier (en l’occurrence, celui de Baudelaire). À l’aide de la théorie de l’évocation, nous avons pu reconstituer à la fois les intentions du poète, les stratégies d’écriture qu’il a mises en œuvre et les mécanismes cognitifs que celles-ci déclenchent. Si l’évocation n’est pas le seul mécanisme qui opère en poésie, elle en constitue sûrement le pilier cognitif par sa focalisation sur la vérité représentationnelle, c’est-à-dire par l’importance qu’elle confère à la représentation d’un contenu déjà connu mais remodelé de manière à laisser une impression de nouveauté. Théophile Gautier ne disait pas autre chose quand il décrivait les « impressions » que lui procurait la poésie de Baudelaire :

« Une phrase, un mot – un seul – bizarrement choisi et placé, évoquait pour nous un monde inconnu de figures oubliées et pourtant amies, ravivait les souvenirs

¹⁰⁶ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire, op. cit.*, p. 272-273.

d'existences antérieures et lointaines, et nous faisait pressentir autour de nous un chœur mystérieux d'idées évanouies, murmurant à mi-voix parmi les fantômes des choses qui se détachent incessamment de la réalité »¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Notice à l'édition de 1868 des *Fleurs du mal*, dans Théophile Gautier, *Écrivains et artistes romantiques*, Paris, Plon, 1933, coll. « Les Maîtres de l'Histoire », p. 214.

Appendice

Pour les références bibliographiques complètes des textes de Nadaud, Desbordes-Valmore et Châtillon, voir la note 20.

Charles Baudelaire, « L'Invitation au voyage » (version de 1861)

- 1 Mon enfant, ma sœur,
- 2 Songe à la douceur
- 3 D'aller là-bas vivre ensemble !
- 4 Aimer à loisir,
- 5 Aimer et mourir
- 6 Au pays qui te ressemble !
- 7 Les soleils mouillés
- 8 De ces ciels brouillés
- 9 Pour mon esprit ont les charmes
- 10 Si mystérieux
- 11 De tes traîtres yeux,
- 12 Brillant à travers leurs larmes.

- 13 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
- 14 Luxe, calme et volupté.

- 15 Des meubles luisants,
- 16 Polis par les ans,
- 17 Décoreraient notre chambre ;
- 18 Les plus rares fleurs
- 19 Mêlant leurs odeurs
- 20 Aux vagues senteurs de l'ambre,
- 21 Les riches plafonds,
- 22 Les miroirs profonds,
- 23 La splendeur orientale,
- 24 Tout y parlerait
- 25 À l'âme en secret
- 26 Sa douce langue natale.

- 27 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
- 28 Luxe, calme et volupté.

- 29 Vois sur ces canaux
- 30 Dormir ces vaisseaux
- 31 Dont l'humeur est vagabonde ;
- 32 C'est pour assouvir
- 33 Ton moindre désir
- 34 Qu'ils viennent du bout du monde.
- 35 – Les soleils couchants
- 36 Revêtent les champs,
- 37 Les canaux, la ville entière,
- 38 D'hyacinthe et d'or ;
- 39 Le monde s'endort

40 Dans une chaude lumière.
41 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
42 Luxe, calme et volupté.

Gustave Nadaud, « Le Quartier latin » (strophes 1, 2, 16 et 17)

7 Non loin des bords de la Seine,
7 Paris ne connaît qu'à peine
7 Un quartier sombre et lointain,
7 Qui sur le coteau s'élève
7 Devers Sainte-Geneviève :
7 C'est le vieux quartier Latin.

5 Les maisons sont hautes,
5 Où perchent les hôtes
7 De ce paradis fangeux ;
5 C'est que la jeunesse
5 Est l'aimable hôtesse
7 Qui rit et monte avec eux.

(...)

5 Las ! tout se disperse ;
5 Le quartier se perce,
7 Se transforme et s'assainit,
5 Des maisons plus belles
5 Vont remplacer celles
7 Où l'amour posait son nid.

7 Et, dans la cité nouvelle,
7 Un jour, quelque vieille Adèle,
7 Seul débris d'un siècle éteint ;
7 Dira, cachant son visage,
7 Aux Anténors d'un autre âge,
7 « Là, fut le pays Latin ! »

Marceline Desbordes-Valmore, « La Petite Pleureuse à sa mère »

5 On m'appelle enfant,
5 Et l'on me défend
7 De pleurer quand bon me semble ;
5 On dit que les fleurs
5 Sèchent bien des pleurs ;
7 Moi, je mêle tout ensemble !

12 De plus grandes que moi, sous un air gracieux,
12 Ont la bouche riante et les larmes aux yeux.

10 C'est triste aussi de rire sans envie.

10 C'est bien assez quand on a du plaisir.
10 Je sais déjà qu'on n'est pas dans la vie
10 Pour y danser au gré de son désir ;

12 Au bal, sous ses bouquets, j'ai vu pleurer ma mère ;
12 J'ai goûté cette larme... elle était bien amère.

5 Quand j'ai trop dansé
5 Quand mon pied lassé
7 Me défend d'être bien aise,
5 L'ennui qui me prend
5 M'arrête en courant,
7 Et je pleure sur ma chaise.

5 Ainsi, laisse-moi
5 Maman, comme toi,
7 Pleurer lorsque bon me semble ;
5 Tu sais que les fleurs
5 Cachent bien des pleurs ;
7 Nous mêlerons tout ensemble.

12 Mais je t'aime ! Et je vais prier Dieu tous les jours,
12 De m'égayer un peu pour t'égayer toujours !

Auguste de Châtillon, « Berceuse » (strophe 1)

5 Enfant, si tu dors,
5 Les anges alors
7 T'apporteront mille choses :
5 Des petits oiseaux,
5 Des petits agneaux,
7 Des lis, des lilas, des roses ;
5 Puis, des lapins blancs
5 Avec des rubans,
7 Pour traîner loin ta voiture.
5 Ils te donneront
5 Tout ce qu'ils auront,
7 Et des baisers, je t'assure !
7 Enfant, dors à mes accords,
7 Dors, mon petit enfant, dors.