

The Revolt against Time according to Charles Baudelaire the Analysis of the Literary Imaginary in the Poems of Charles Baudelaire


Ali Abbassi  0000-0003-4672-1930 Zahra Abangah Azgomi ²  0009-0004-3085-6018

1. Department of French Language and Literature, in Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

E-mail: a-abbassi@sbu.ac.ir

2. Department of French Language and Literature, in Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

E-mail: abangah.zahra@gmail.com

Article Info	ABSTRACT
<p>Article type : Research Article</p> <p>Article history : Received: 10 October 2023 Received in revised form : 11 November 2023 Accepted : 25 November 2023 Published online: February 2025</p> <p>Keywords : <i>anguish, the Imaginary, the image, revolt, time</i></p>	<p>This article investigates the concept of Time, as depicted by Charles Baudelaire. When exploring why and how Baudelaire's poems were created, we are pushed to delve into the dark and mysterious world that surrounds his poems. By discovering small glimmers of hope in his poems, we can see that what engenders boredom and spleen in him is in fact sorrow. Therefore, we try to understand whether or not this sorrow is due to the passage of time. In other words, is Baudelaire afraid of the passage of time? Then, how does the anguish of time manifest itself in his consciousness? By examining Baudelaire's poems in <i>Les Fleurs du Mal</i>, we try to answer the above-mentioned questions. Using Jean Burgos's method, we can establish a link between poetic language and the imaginary. Therefore, in Baudelaire's poems we will look for a kind of revolt against time that aims to conquer space. Note that our study is interested in images.</p>
<p>Cite this article : Abbassi, Ali , et Abangah Azgomi, Zahra . "La Révolte contre le Temps chez Charles Baudelaire L'analyse de l'Imaginaire littéraire dans les poèmes de Charles Baudelaire". <i>Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Française</i>, , 2023 20, 40, 371-393, -.DOI : http://doi.org/doi : 10.22129/plume.2024.471819.1301</p>	
	

La Révolte contre le Temps chez Charles Baudelaire L'analyse de l'Imaginaire littéraire dans les poèmes de Charles Baudelaire

Ali Abbassi  0000-0003-4672-1930 Zahra Abangah Azgomi  0009-0004-3085-6018

1. département de langue et littérature françaises, à l'Université Shahid Beheshti. Téhéran, Téhéran, Iran.

E-mail: a-abbassi@sbu.ac.ir

2. département de langue et littérature françaises, à l'Université Shahid Beheshti. Téhéran, Téhéran, Iran.

E-mail: abangah.zahra@gmail.com

Article Info	Résumé
Type d'article : Recherche originale Date de réception : 10 Octobre 2023 Date de révision : 11 Novembre 2023 Date d'approbation : 25 Novembre 2023 Publié en ligne : Février 2025	La notion du Temps chez Charles Baudelaire est à la base de cet article. Lorsqu'on explore la raison et la manière dont les poèmes de Baudelaire ont été créés, on est contraint de plonger dans le monde obscur et mystérieux qui entoure ses poèmes. En découvrant de petites lueurs d'espoir dans ses poèmes, on peut constater que ce qui engendre chez lui l'Ennui et le Spleen, c'est l'angoisse. Donc, on essaie de déterminer si cette angoisse est due au passage du temps. Autrement dit, si Baudelaire a peur de la fuite du temps. Ensuite, on expose comment l'angoisse du temps se manifeste dans la conscience de Baudelaire. Donc, en cherchant dans les poèmes de <i>Les Fleurs du Mal</i> de Baudelaire, des tentatives seront faites pour répondre à ces questions. À l'aide de la méthode de Jean Burgos, il est possible d'établir un lien entre le langage poétique et l'Imaginaire. Alors, on cherchera dans les poèmes de Baudelaire une sorte de révolte contre le temps, qui entend s'emparer de l'espace. Il faut signaler que cette étude s'intéresse à l'image.
Mots-clés : <i>angoisse, Imaginaire, image, révolte, temps</i>	

Cite this article : Abbassi, Ali , et Abangah Azgomi, Zahra . "La Révolte contre le Temps chez Charles Baudelaire L'analyse de l'Imaginaire littéraire dans les poèmes de Charles Baudelaire",. *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, , 2023 20, 40, 371-393, -.DOI : <http://doi.org/doi : 10.22129/plume.2024.471819.1301>



Introduction

Depuis le début de l'Histoire de l'humanité, la recherche de l'éternité a toujours occupé la conscience de l'homme. L'éternité à l'origine compatible avec l'âme humaine est en conflit constant avec la nature de la mort. Selon Pascal, l'homme est un produit « pour l'infinité » (Ferreyrolles, 2004, p.89). Une conscience du temps, d'après lui, n'est pas sans rappeler « l'homme sans Dieu ». Ce rappel est une référence à la vie d'Adam et Ève dans le jardin d'Eden, qui ont connu l'éternel présent avant leur chute sur la terre. En d'autres termes, Pascal croit qu'après la chute, l'homme se rend compte que la vie dans le présent, aussi impossible soit-il, est sa seule possession. Mais, il existe une autre réalité amère ; lorsque l'homme atteint son objectif, le sentiment d'ennui apparaît dans son esprit. C'est à cause de la présence des menaces de mort qui rôdent dans sa vie, pour détruire sa vie et ses rêves. À vrai dire, le présent est occupé par les menaces de la mort. Et plus précisément, c'est la perte du futur. C'est là que le temps infini, qu'on appelle l'éternité, se place devant le temps limité et disponible, qu'on appelle le présent.

Au XIX^e siècle, Charles Baudelaire emprunte une voie, connue sous le nom de symbolisme, celle qui valorise l'imaginaire. Un type d'idéalisme poétique qui est très répandu dans les années 1885-1900. Contrairement aux parnassiens qui dépeignent clairement le monde tel qu'il est avec ses réalités objectives, Baudelaire et d'autres symbolistes créent un « idéal poétique » à l'aide du rêve, du mystère et du sens caché des choses. Ils le font non pas en décrivant la réalité, mais en créant la poésie par des images. En effet, on peut dire que les symbolistes, en particulier Baudelaire, sont les fondateurs de la poésie moderne en France, qui utilisent des symboles pour montrer un monde idéal.

D'ailleurs, Jean Burgos¹, Spécialiste de poétique (poésie et Imaginaire), propose une approche basée sur la poésie moderne. Il s'intéresse à la créativité linguistique. Dans son livre intitulé *Pour une poétique de l'Imaginaire*², en associant langage et imaginaire, il s'attache à développer sa théorie qui s'appuie sur la théorie de l'imaginaire de Gilbert Durand. Pour Burgos, la nouvelle poésie se démarque du reste de la littérature en ce qu'elle est « langage non de l'échange du sens mais de la génération du sens » (1982, p. 400).

La poétique pour Burgos est exploration de la poéticité d'un texte. En ce sens qu'en utilisant du langage, une nouvelle réalité est créée. Celle qui sera toujours ravivée par le lecteur. À l'origine de la poéticité d'un texte, l'image est fondamentale. L'image créée par le langage « donne à voir autre chose et qu'elle donne à voir autrement » (p. 9). Par conséquent, le mot image véhicule des significations neuves. La poéticité du texte procède « de la convergence sémantique des forces complémentaires ou antagonistes dont sont animées ses diverses images » (Chelebourg, 2000, p. 79).

Pour chercher ces forces qui déterminent à la fois l'écriture et la lecture, Burgos utilise une poétique de l'Imaginaire. Selon lui, la poésie moderne n'utilise pas les caractéristiques ordinaires et quotidiennes du langage, mais elle crée une image à l'aide du langage, qui produit finalement un sens poétique toujours renouvelé et ouvert. Cette caractéristique est la même qu'il définit et étudie dans la poétique de l'Imaginaire. L'écriture poétique pour lui, se place au même lieu où se réalise le parcours de l'anthropologie, c'est-à-dire « au carrefour d'échanges des pulsions et du monde » (1982,

¹ . Président d'honneur de l'Université de Savoie (Chambray), il a étudié dans des domaines tels que la philosophie, la psychologie et la littérature. Burgos a enseigné dans diverses universités en Europe. Parmi ses œuvres, on peut citer *Pour une poétique de l'Imaginaire* (1982), et de nombreux articles sur la poésie.

² Jean Burgos met toujours en majuscule la première lettre du mot **Imaginaire**.

p. 82). Donc, l'Imaginaire est une « réponse cherchée dans l'espace aux angoisses de l'homme devant la temporalité » (Burgos, 1982, p. 82). De cette manière, le poème est la construction d'un espace chargé d'écarter le temps et la mort.

En outre, Baudelaire a établi à l'aide du rêve et de l'imagination, sa théorie esthétique et mystérieuse des « correspondances », qui a également servi de base à d'autres. En pratique, ils donnent comme Baudelaire, à partir de correspondances entre le son, l'image et le sens, un aspect magique à la poésie moderne. La tendance entre le Spleen et l'Idéal, en tant que la dualité fondamentale, est la cause de l'abattement complet et la soif d'absolu chez Baudelaire.

Perspectives historiques de la recherche

Il convient de noter que cette recherche porte sur une question qui a reçu moins d'attention. Il est certain que Baudelaire est un grand poète avec des pensées profondes et que la recherche dans ses poèmes reste attractive pour tout chercheur. Par exemple : *La Sainteté dans l'œuvre de Charles Baudelaire* (Birbilas, 2018). L'objectif de ce travail est de poser la question de la sainteté dans l'œuvre de Baudelaire. Ce qui peut être rapproché de maints autres composants de l'œuvre de Baudelaire. Ce travail tente d'analyser leur interaction ainsi que les nuances précises que chacun apporte l'un à l'autre. Il existe également des études basées sur la méthode de Burgos comme : *Les configurations de l'imaginaire pascalien* (Ciocoiu, 2008). Ce travail se propose d'exprimer l'existence d'un système cohérent d'images qui manifeste une vision du monde déterminée. Un exemple trouvé : *Baudelaire et l'obsession mythique du paraître : vers une éminence héroïque* (Bouzidi, 2015-2016). En comprenant la poétique du sujet, l'auteur veut s'appuyer sur des intentions intimes pour retrouver les racines des écrits de Baudelaire. Il a pour but de montrer à quel point " psychomythie " répond à la

complexité du sujet. Son étude est basée sur l'approche de Christian Chelebourg, « la poétique du sujet ». Dans cette recherche, il fait référence à la démarche de Jean Burgos. Mais on peut dire que notre article sur l'analyse de la modalité de l'écriture de la révolte sur la notion du temps dans les poèmes de Baudelaire, basé sur l'approche de Jean Burgos, sera nouveau.

En résumant, il semble que, pour Baudelaire, la poésie est un espace dans lequel la peur de la fuite du temps et l'angoisse de la mort sont manifestes. Alors, on pose ces questions : De quelle façon, la notion du temps est-elle présentée dans ses poèmes ? Est-ce que Baudelaire a peur du passage du temps ? Comment l'angoisse du temps dévorateur se manifeste-t-elle dans ses poèmes ?

Pour cela, on va étudier le premier des trois types de l'écriture poétique (révolte, refus, ruse) définis par Jean Burgos, c'est-à-dire la révolte, et les schèmes moteurs qui le caractérisent.

L'analyse textuelle

1. La syntaxe de l'Imaginaire

D'après Jean Burgos, deux paramètres contribuent à la génération du sens poétique : « la fonction symbolique de l'image et la modalité de structuration dictée par le schème » (1982, p.133). La poétique de l'Imaginaire analyse « non l'en-deçà, mais l'au-delà des images » (Chelebourg, 2000, p. 80). Burgos emprunte le concept de « schème » à Gilbert Durand. Sa démarche est basée sur une analyse des schèmes moteurs actualisés dans les poèmes pour comprendre les virtualités ouvertes par celui-ci. Il tente de rechercher comment les schèmes déterminent les images pour découvrir dans quelles directions ils guident le lecteur. Jean Burgos analyse le processus de la génération du sens poétique du point de vue de « l'image ». Pour lui, le poème se manifeste comme un organisme vivant. Dans ce domaine, il bénéficie de l'image primordiale (au lieu du terme

d'archétype de Jung). Parce qu'elle est fondamentalement générative et qu'elle produit toujours du sens à la collaboration des schèmes moteurs.

Les schèmes entraînent des « réponses aux questions de l'être-au-monde, aux questions de l'homme devant le temps » (Burgos, 1982, p. 126). En réalité, les réponses données à la temporalité sont glissées dans les schèmes moteurs. Ces réponses concordent aux gestes de survie :

« Ces réponses, illimitées dans leurs formulations, se ramènent en fait à trois grandes catégories fondamentales qui manifestent trois sortes de comportements devant le temps chronologique et donc trois types de solutions possibles devant l'angoisse lié à la finitude : l'une de **révolte**, l'autre de refus et la troisième d'acceptation détournée ou de ruse. » (Burgos, 1982, p. 126)

Ce qu'il faut remarquer ici, c'est l'importance de l'espace dans cette structure. Toutes ces réponses sont cherchées dans l'espace, dans un modèle de relation avec l'espace. Par ailleurs, Chacune des trois types de l'écriture poétique est opportune à un schéma directeur qui se présente à travers des schèmes particuliers et précise une syntaxe de l'imaginaire. En résumant, selon sa théorie, Il est réalisable de pencher sur la génération du sens dans la poésie dans une syntaxe de l'Imaginaire :

« La syntaxe imaginaire est ce qui permet, dans un texte donné, de particulariser le sens d'images hétérogènes et polyvalentes en fonction des schèmes déployés dans les images voisines, comme dans l'agencement syntaxique du poème. » (Chelebourg, 2000, p. 83)

Le modèle d'écriture de révolte caractérise par un schéma directeur de « remplissement, d'occupation, de prise de possession »

(Burgos, 1982, p. 157) de l'espace, un désir de conquête dans lequel l'individu agit « comme si cette occupation totale devait arrêter la chronologie et figer le temps en un éternel présent » (Burgos, p. 126).

Ce type d'écriture poétique se distingue au niveau thématique. Les schèmes correspondants créent de nombreuses situations qui constituent des façons de parvenir à la domination. Ces schèmes sont divisés en 5 groupes, *ascension ; agrandissement ou grossissement ; Multiplication et Prolifération ; Prise de possession* et enfin *séparation*, qui sont toujours confrontés à un grave danger présenté par leurs opposants. Ils peuvent être identifiés dans une syntaxe de l'antithèse « qui joue des contrastes ou des symétries et ordonne un Imaginaire profondément manichéen » (Chelebourg, p. 84).

En évoluant sur des contrastes ou des symétries, ces schèmes créent un Imaginaire complètement manichéen. De cette manière, les éléments du texte sont séparés tandis qu'ils sont placés les uns devant les autres, deux à deux. Un monde distancié et abstrait, est créé, « sans relation de contiguïté spatiale et sans relation de successivité temporelle » (Chelebourg, p. 159).

2. L'analyse de l'Imaginaire de *Les Fleurs du Mal*

Ici, les poèmes de Baudelaire seront analysés en 5 parties :

- Ascension
- Agrandissement ou grossissement
- Multiplication et Prolifération
- Prise de possession
- Séparation

2.1. Ascension

Un exemple pour cette partie est le poème « L'albatros » (Baudelaire, 1861, p. 8), un sonnet de *Les Fleurs du Mal*.

Ce poème relate l'histoire des oiseaux qui dominent l'espace dès qu'ils s'élèvent dans le ciel. Néanmoins, sur la terre et parmi les

hommes, ils ne font que des êtres maladroits. En d'autres termes, en raison de leurs énormes ailes, ils deviennent ridicules aux yeux des hommes. En fait, le poète, en décrivant les conditions des albatros, dépeint la dualité en lui-même. Dans ce poème, on voit un conflit dans l'esprit du poète. Le monde ennuyeux, produit du passage du temps et de la vie quotidienne, est représenté en contraste avec le monde idéal produit de l'intemporalité. Lorsque « *les albatros* » (v. 2) et « *Le Poète* » (v. 13) sont en état d'ascension, Baudelaire représente tous les deux royaux et précieux. Il décrit les albatros avec une périphrase comme : « *ces rois de l'azur* » (v. 6) et le poète avec « *prince des nuées* » (v. 13).

Les ailes des oiseaux sont, au premier niveau analytique, le signe du génie du poète, mais, dans l'analyse de l'Imaginaire littéraire que nous avons en face, ce sont la métaphore de son désir pour atteindre l'éternité. Les oiseaux apparaissent ridicules en raison de leurs ailes anormales. De cette façon, le poète est humilié en raison de son désir d'Idéal qui est étrange chez les autres. Cela le distingue du reste des hommes, parce qu'il l'empêche de vivre comme les autres : « *Ses ailes de géant l'empêchent de marcher* » (v. 16).

Puis, les hommes indéfinis de l'équipage qui dérangent l'oiseau (« *les hommes d'équipage* » (v. 1), « *L'un agace* » (v. 11), « *L'autre mime* » (v. 12)) symbolisent la menace de mort et l'invasion de l'Ennui, qui toujours dérangent l'esprit du poète et l'empêchent d'atteindre l'Idéal. L'utilisation du champ lexical de Spleen souligne la présence d'ennui dans l'esprit du poète : (« *indolents* » (v. 3), « *glissant* », « *gouffres amers* » (v. 4), « *maladroits et honteux* » (v. 6), « *Laissent piteusement* » (v. 7), « *gauche et veule* » (v. 9), « *l'empêchent* » (v. 16)). En effet, cette condition qui le fait fragile, se retrouve dans la plupart des vers de ce poème. Cela indique la supériorité de l'Ennui sur l'Idéal, ce qui est évident avec la présence

des mots dans un sens péjoratifs (« *Prennent des albatros* » (v. 2), « *indolents* » (v. 3), « *gouffres amers* » (v. 4), « *les ont-ils déposés* » (v. 3), « *maladroits et honteux* » (v. 6), « *piteusement* » (v. 7), « *gauche et veule !* » (v. 9), « *il est comique et laid !* » (v. 10), « *agace* » (v. 11), « *mime* » (v. 12)).

Mais dans l'autre monde, lorsque, comme un oiseau, il quitte la terre et monte vers le Ciel, il apparaît comme un prince (« *Le Poète est semblable au prince des nuées* » v.13). Les ailes, qui symbolisent son désir de vie éternelle et Idéale, deviennent les plus grands directeurs et le guident vers la conquête d'un univers idéal engendré par « arrêter la vie chronologique et figer le temps en un éternel présent » (Burgos, 1982, p. 126). Cet espace est bien montré avec les lexiques qui donnent l'impression méliorative : (« *vastes oiseaux* » (v. 2), « *ces rois de l'azur* » (v. 6), « *grandes ailes blanches* » (v. 7), « *si beau* » (v. 10), « *prince des nuées* » (v. 13), « *hante* », « *se rit* » (v. 14), « *Ses ailes de géant* » (v. 16)). Au sommet des nuages, lorsque le poète domine l'espace (ou pour bien le dire : le temps), il devient lui-même puissant. Et même dans une description hyperbolique, le poète trouve un pouvoir extraordinaire : « *Qui hante la tempête et se rit de l'archer* » (v. 14).

Baudelaire montre cette révolte en jouant sur les analogies et sur les contrastes dans une syntaxe de l'antithèse. De cette manière que, dans ce poème, la contradiction se présente entre le monde de l'Ennui qui se manifeste dans la représentation d'Albatros sur les planches et le monde de l'Idéal qui se manifeste dans la représentation d'Albatros dans le ciel. Par exemple : « *Exilé sur le sol* » (v.15) avec « *Prince des nuées* » (v. 13), « *maladroits et honteux* » (v. 6) avec « *Ses ailes de géant* » (v.16) et aussi « *laid* » (v.10) avec « *beau* » (v.10) et « *qu'il est comique* » (v.10) avec « *Qui hante la tempête et se rit de l'archer* » (v.14).

De plus, un autre contraste qui sépare ces deux mondes chez Baudelaire, est la passivité dans le monde terrestre et ennuyeux (« *Laissent* » (v.7), « *il est gauche et veule* » (v.9) et l'activité dans le monde céleste et idéal (« *Qui hante* », « *se rit* » (v.14)).

Enfin, on peut dire que ce poème est une écriture poétique. À l'aide du schème d'ascension, en opposant les deux mondes mentionnés, le poète a tenté de représenter la réalité de manière abstraite. En se comparant à un albatros pris entre les mains de bourreaux inconnus, le poète tente de dépeindre sa situation dans un monde qui n'est pas idéal pour lui. Baudelaire n'apparaît qu'à la troisième personne (« *Le Poète* » (v. 13)) et lorsqu'il est libéré de sa position spatio-temporelle, comme un oiseau qui s'est éloigné du temps chronologique. Au point qu'il ne concevait plus les menaces de mort, où le temps chronologique s'arrête et ne l'empêche plus de voyager vers son idéal. Où il peut aussi chercher son éternité perdue.

2.2. Agrandissement ou grossissement

Le poème LXXVI Spleen : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » (Baudelaire, 1861, p. 58) issu de *Les Fleurs du mal*, est un exemple pour cette partie. Ce poème est placé ici en raison de ses nombreuses caractéristiques qui nous donnent l'idée de l'agrandissement avec des termes comme : « *gros* » (v. 2), « *lourds* » (v. 4,16), « *immense* » (v. 6), « *longs* » (v. 9), « *plein* » (v. 11), « *fouillis* » (v. 12), « *longueur* » (v. 15). Dans ce poème, le poète exprime ses pensées et les compare à quelques espaces en utilisant des comparatifs et des superlatifs (« *plus de souvenirs que si j'avais mille ans.* » (v. 1), « *moins de secrets que mon triste cerveau* » (v. 5), « *plus de morts que la fosse commune.* » (v. 7), « *mes morts les plus chers* » (v. 10).

En fait, le poète cherche à conquérir l'espace, afin d'arrêter le temps chronologique, ce qui ressort également du titre du poème. Il

veut figer le temps dans un présent immortel et surmonter la tristesse provoquée par le passage du temps. Mais comment ?

Dans ces vers, Baudelaire essaie de s'appropriier les espaces à l'aide du schéma directeur de remplissage des espaces. Il entend se débarrasser de la grande tristesse qui a conquis son âme en se comparant à des espaces différents et séparés. Au début et dans le premier vers, il fait référence à la grande quantité exagérée de souvenirs dans son cerveau. En utilisant la métaphore filée, il compare son cerveau, dans le deuxième vers, à « *un gros meuble à tiroirs encombré* », dans le vers 6 à « *une pyramide* », dans le vers 8 à « *un cimetière* », dans le vers 11 à un « *vieux boudoir* », dans le vers 20 à « *un granit* », et enfin dans le vers 22 à « *un vieux sphinx* ». Il parle de souvenirs terminés, mais dont les tristes effets subsistent encore dans l'âme du poète. Ces souvenirs, comme les cadavres qui ont rempli le cimetière, occupent tout l'espace de l'esprit de Baudelaire. Une occupation qui ajoute à son ennui. En outre, le sentiment fondamental du poème est l'angoisse résultant de la menace de mort, qui est clairement visible avec le champ lexical de la mort : « *morts* » (v.7, 10), « *cimetière* » (v. 8), « *l'immortalité* » (v. 18), « *vivante* » (v. 19), « *Assoupi* » (v. 21), « *vieux sphinx* » (v. 22), « *Oublié* » (v. 23), « *se couche* » (v. 24). Puis, du vers 19 au vers 24, une ambiguïté recouvre l'atmosphère du poème : « *vague* » (v. 20), « *fond* », « *brumeux* » (v. 21).

Par ailleurs, il y a deux catégories de souvenirs qu'il raconte dans une structure contrastée. L'une est celle des souvenirs des amours passées qui ravivent en lui le sentiment doux mais fini et aussi représentent sa tendance vers l'Idéal : « *de lourds cheveux roulés* » (v. 3), « *morts les plus chers* » (v. 10), « *Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, /Où gît tout un fouillis de modes surannées* » (v. 11, 12), « *l'odeur d'un flacon débouché* » (v.14). Et l'autre est

celle des souvenirs qui évoquent en lui le Spleen : « *encombré de bilans* » (v. 2), « *de billets doux, de procès* » (v. 3), « *des quittances* » (v. 4³), « *mon triste cerveau* » (v. 5), « *les boiteuses journées* » (v. 15), « *des neigeuses années* » (v. 16). Ce conflit constant entre les deux est dépeint dans tous les vers. Ces imaginaires manichéens forment la syntaxe de l'antithèse. Par exemple, le placement de « *l'immortalité* » dans le vers 18 est en réponse à « *incuriosité* »⁴ du vers 17 : « *L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité.* ». En jouant sur les contrastes dans la syntaxe de l'antithèse, qui est une caractéristique principale de l'écriture poétique de la révolte, le poète tente de montrer sa maîtrise de son angoisse face à la mort.

Comme nous l'avons déjà dit, Baudelaire essaie de conquérir des espaces. Il est possible de le prouver en se référant au pronom « *je* » dans le premier vers (« *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* »), le huitième (« *- Je suis un cimetière abhorré de la lune,* ») et le onzième (« *Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,* »). Mais au vers 19 « *- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !* » et après le mot « *Désormais* », il utilise le pronom « *tu* » et s'adresse directement à soi-même, en tant qu'une « *matière vivante* ». Ce vers montre également qu'il est séparé de son « *je corporel* » et qu'il n'y a plus de « *je* ». Autrement dit, il sort de ses conflits intérieurs. Par ailleurs, dans les derniers vers, Baudelaire, affecté par la domination de l'ennui sur son âme, se voit séparé du monde des vivants, dans un monde abstrait, il se voit dormir avec les morts pendant des milliers

³ Il s'agit de références à une affaire judiciaire concernant l'héritage de son père qui lui a causé des problèmes financiers.

⁴ « *L'ennui naît de l'absence de curiosité, de désir* », Baudelaire l'écrit dans sa lettre de 1857 à sa mère.

d'années, dans les pyramides d'Égypte (« *pyramide* » (v. 6), « *morts les plus chers* » (v. 10), « *Sahara* » (v. 21), « *sphinx* » (v. 22)).

Par conséquent, on peut dire que, avec ce type d'écriture poétique, Baudelaire crée l'intemporalité dans un monde abstrait. Dans le sens où, en utilisant le schème de grossissement et en se réfugiant dans un passé lointain et en se coupant du présent éphémère, il essaie d'arrêter le temps chronologique et se rendre immortel comme les monuments antiques.

2.3. Multiplication, Prolifération

Un exemple qui peut être donné pour cette section est le poème « LXXXI Alchimie de la douleur » (Baudelaire, 1861, p. 60) issu de *Les Fleurs du Mal*.

Ce poème se compose de deux quatrains et de deux tercets, dans lesquels la multiplication de la déception de Baudelaire à l'égard de l'Idéal est de plus en plus visible. Dans ce poème, il représente le conflit entre la vie et la mort (ou Idéal et Spleen) comme le défi le plus fondamental de sa vie.

Dans le premier quatrain, la vie et la mort vont de pair dans les phrases comparatives qui se présentent sous forme de parallélisme antithétique : « *L'un t'éclaire avec son ardeur/L'autre en toi met son deuil Naturel !* » (v. 1, 2). Dans ces vers, nous sommes confrontés à une série de contradictions qui incluent le champ lexical de la vie (« *éclaire* » (v. 1), « *ardeur* » (v. 1), « *Vie* » (v. 1), « *splendeur* » (v. 4)) devant la mort (« *deuil* » (v. 2), « *Sépulture* » (v. 3), « *suaire* » (v. 11), « *cadavre* » (v. 12), « *sarcophages* » (v. 14)). Ou encore le champ lexical de l'Idéal (« *ardeur* » (v. 1), « *splendeur* » (v. 4), « *m'assiste* » (v. 5), « *l'or* » (v. 9), « *paradis* » (v. 10), « *célestes* » (v. 13)) devant le champ lexical du Spleen (« *m'intimidas* » (v. 5), « *triste* » (v. 8), « *fer* » (v. 9), « *enfer* » (v. 10)).

Dans le deuxième quatrain, on est face à des phrases ambiguës qui augmentent l'effet d'ambiguïté chez le lecteur avec la progression des vers (« *un* » (v.1.12), « *autre* » (v. 2), « *Ce qui* » (v.3), « *inconnu* » (v. 5), « *qui* » (v. 6), « *tu* » (v. 7), « *des* » (v.11), « *nuages* » (v.11)). Dans ce quatrain, il se compare aux personnages et mythologies de l'Antiquité. Cela ajoute à son spleen. En conséquence, l'idéal s'efface en lui. Même en se comparant à quelqu'un qui s'identifie avec lui, (« *Midas* »)⁵, il avoue son incapacité à utiliser sa volonté. (« *je change l'or en fer/ Et le paradis en enfer ;* » (v. 9.10)). Dans ces vers, il fait même le contraire de Midas. Il change l'or en fer. Il peut transformer le paradis en enfer. Par cette description, le poète fait référence à sa chute dans l'impuissance, ce qui ajoute à la tristesse du poète. Le poète se noie dans son Spleen. La mort est la seule raison de cet ennui qui jette une ombre sur l'âme et les capacités du poète. Comme le poète décrit dans le deuxième quatrain, il fait la différence entre la force de mort et la force de vie, qui se sont emparés, comme des dieux, de son destin. D'un côté, il y a un dieu qui l'aide dans son désir de vivre (« *Hermès inconnu qui m'assistes* » (v. 5) et de l'autre, celui qui prévient de l'arrivée de la mort (« *Et qui toujours m'intimidas* » (v. 6)). Mais avec la présence de l'adjectif « plus » au vers 8, (« *Le plus triste des alchimistes ;* »), il apparaît plus triste que dans les vers précédents. En conséquence, on en déduit que la force du dieu rappelant la mort, est plus grande et qu'elle le tire vers le néant.

Dans le premier tercet, aucune trace de l'Idéal n'est visible, bien que des signes de mort de plus en plus apparaissent. Dans le dernier

⁵. Midas était un roi mythique de Phrygie qui était célèbre pour le fait qu'il changeait tout ce qu'il touchait en or massif.

tercet, le sentiment de désespoir complet du poète est souligné. Et, dans le dernier vers, il se présente dans une impuissance totale, enveloppé comme un cadavre dans un linceul d'ambiguïté. En fait, sa confusion dans la confrontation entre Spleen et Idéal s'est tellement accrue qu'il se considère comme un cadavre incapable de continuer à vivre. Le champ lexical de la mort (ce qui a déjà été évoqué ci-dessus) montre l'augmentation de l'impuissance chez Baudelaire.

Enfin, évoquant le « *sarcophage* » (v. 14), il n'a plus aucun espoir de vivre dans ce monde. Il est tellement affecté par la menace de mort qu'il s'éloigne complètement de la vie et son seul espoir est de vivre dans un paradis ailleurs. Le contraste entre le « *paradis et l'enfer* » représente l'intensification du Spleen. Les verbes au présent sont le signe de la fluctuation constante entre le Spleen et l'Idéal. De cette façon, dans les vers finals, le poète essaie de préserver la condition du poète comme un présent éternel, sur les rivages du paradis.

2.4. Prise de possession

Un exemple pour cette partie est le poème de « Recueillement », sonnet publié dans l'édition posthume de *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire, 1868).

Un poème dans lequel l'omniprésence de la mort est évidente, avec le champ lexical de la mort : (« *mortels* » (v. 5), « *défuntes* » (v. 9), « *moribond* » (v.12), « *linceul* » (v. 13). Ici, Baudelaire, à l'aide d'un schéma directeur de possession qui est manifesté par la présence de l'adjectif possessif « ma » (« *ma Douleur* » (v. 1 ,8), « *ma chère* » (v.14)), tente d'éliminer le temps chronologique et de préserver un présent éternel. Et d'après cela, il utilise les propositions juxtaposées (par points-virgules) afin de faire rompre cette chronologie linéaire. (« *Et le paradis en enfer ;/Dans le suaire des nuages* » (v.11, 12).

Dans le premier vers, on voit qu'à travers l'impératif « *sois* » (v. 1) où il s'adresse directement par l'apostrophe (« *ô ma douleur* ») (v. 1), le poète donne corps à sa douloureuse attente. Cela a perturbé le poète. Il veut dépasser cette inquiétude dans une syntaxe de l'antithèse « *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille* » (v.1). Baudelaire montre qu'il est engagé dans une bataille intérieure. L'un des outils qui ont aidé le poète à montrer son anxiété est les coups irréguliers d'alexandrins dans les vers (« *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. /Tu réclamais le Soir; il descend ; le voici :/Une atmosphère obscure enveloppe la ville,* » (v. 1, 2, 3) / « *Ma douleur, donne-moi la main ; viens par ici,* » (v. 8). Un autre concerne les enjambements dans les vers 2 à 4 (« *Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici :/Une atmosphère obscure enveloppe la ville, /Aux uns portant la paix, aux autres le souci.* »), et 5 à 8 (« *Pendant que des mortels la multitude vile, /Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, /Va cueillir des remords dans la fête servile* »). Le poète nous offre donc un rythme rapide.

Pour lui, le monde extérieur est obscur tout comme son monde intérieur, au contraire d'autres hommes qui sont tellement occupés par les plaisirs mortels qu'ils ne remarquent pas cette obscurité dans la ville. Cela se voit bien dans le parallélisme créé dans le vers 4 : « *Aux uns portant la paix, aux autres le souci* ». Il s'éloigne donc des autres. Il veut même garder son chagrin pour lui-même. Pour Baudelaire, les plaisirs sont éphémères dont jouissent autrui, et il exprime cette mortalité avec plaisir en comparaison au bourreau impitoyable (« *bourreau sans merci* » (v. 6)). Mais c'est la douleur causée par le passage du temps qui est permanente pour lui, au point qu'elle s'est familiarisée par l'emploi de la deuxième personne du singulier (« *donne-moi la main ; viens par ici* » (v. 8)). Le monde extérieur pour Baudelaire est mortel. Il montre que l'Histoire de

l'humanité est entourée de mort depuis le début. Celle qui semble surgir des profondeurs de l'Histoire, en souriant, laisser des regrets dans le cœur des hédonistes (« *Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années, /Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;/Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;* » (v.9, 10, 11). Mais dans le tercet final, dans la syntaxe de l'antithèse et en s'emparant de l'angoisse, il maîtrise la mort et l'apprivoise. Il remplace « *la douce Nuit qui marche* » dans le dernier vers au lieu de « *soir* » au vers 2, (qui est une métaphore du passage par la jeunesse). En outre, les verbes « *s'endormir* » (v.12) et « *marche* » (v.14), soulignent que le poète attend la mort et la place dans son propre monde. Le « *souci* » du quatrième vers se transforme en « *douce* » dans le dernier vers et ce contraste alors montre que le monde du poète a changé. Par ailleurs, dans ce tercet, le rythme devient lent en engendrant les diérèses sur /i/ dans le mot « *souriant* » dans le vers 11, ou dans le mot « *Orient* » du vers 13. En effet le poète veut souligner la tranquillité causée par la possession de la mort. Baudelaire ajoute également l'impression de paix dans ce tercet avec les assonances en [ou], et [an] ou [on], et l'allitération en [m] : « *Le Soleil moribond s'endormir sous une arche, Et, comme un long linceul traînant à l'Orient, Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.* »

Pour conclure, on peut dire que, en prenant possession de la douleur, il neutralise la menace constante de la mort. Il conquiert ainsi l'espace entouré de la mort. Enfin, comme on le voit dans le tercet final, il apprivoise la nuit, qui est une métaphore de la mort.

2.5. Séparation

Le poème « *La cloche fêlée* » (Baudelaire, 1861, p. 57) issu des *Fleurs du Mal*, est un exemple de cette partie.

Ce poème comprend deux quatrains, qui sont placés en opposition avec trois tercets. Cela signifie que dans deux quatrains, il règne une

atmosphère euphorique et paisible par rapport aux tercets qui provoquent des sentiments dysphoriques. De cette manière, le poète a pu montrer son conflit intérieur, c'est-à-dire sa confrontation constante entre le Spleen et l'Idéal. Une contradiction qui représente le désir de vivre et d'échapper à la mort. Dans le premier quatrain et dès le début, la présence de la combinaison des adjectifs antithétiques « *amer* » et de « *doux* » indique un conflit profond dans l'âme du poète, qui en soi montre l'ambiguïté chez le poète. Cette raison est également confirmée par le champ lexical de l'ambiguïté : (« *nuit* » (v.1) « *brume* » (v. 4)). Au son des cloches, les souvenirs du passé lui reviennent peu à peu. Cependant, l'atmosphère qui domine le premier quatrain est euphorique, représentée à l'aide de la sensation auditive : (« *écouter* » (v. 2), « *bruit* », « *chantent* » (v. 4), « *feu qui palpite* » (v. 2). D'après le mot « *palpité* » (v. 2), qui évoque les battements du cœur, on peut dire qu'il y a encore de l'espoir dans son cœur.

Puis, dans le deuxième quatrain et le premier tercet, le poète s'éloigne lentement de l'Idéal en se comparant à la cloche de l'église. Cela peut être compris du fait que lorsqu'il parle de la cloche, d'abord, il utilise des mots au sens mélioratifs (« *Bienheureuse* » « *vigoureux* » (v. 5), « *bien portante* » (v. 6), « *fidèlement* » (v. 7), et puis, il utilise des mots au sens péjoratifs (« *fêlée* », « *ennuis* » (v. 9), « *sa voix affaiblie* » (v. 11). Au début, le poète donne vie à la cloche avec personnification (« *Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux* » (v. 5)), et se voit comme chantant vers le Ciel (« *son cri religieux* » (v. 7). Mais la différence se manifeste après le mot « *malgré* » dans le sixième vers (« *Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante* »). Le poète décrit la cloche comme un être ayant une vie aussi ancienne que l'Histoire. Mais avec cette durabilité, il est toujours plein de force (« *jette* » (v. 7)), et il n'est pas faible dans sa

mission. Mais le poète, qui commence à énumérer les différences entre lui-même et la cloche dans le premier tercet, parle de sa paresse, de son ennui et de sa faiblesse pendant des années : « *Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis/ Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits, / Il arrive souvent que sa voix affaiblie* ».

En conséquence, par ces contrastes, il se distingue de la cloche. Jusqu'au premier tercet, la présence du poète n'est pas visible dans les vers. Mais dans le premier vers du premier tercet (« *Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis* »), il apparaît avec « *moi* ». Mais aussitôt après l'arrivée de la virgule, il est séparé de la cloche. Puis, plus important encore, il est séparé de son âme (« *mon âme* »). Il s'oublie et commence à décrire ses états d'âme. En utilisant le verbe vouloir au présent (« *elle veut* »), le poète parle de son désir et des faibles lueurs d'espoir. Selon le champ lexical de l'Ennui (« *fêlée* » « *ennuis* » (v. 9), « *affaiblie* » (v. 11), la présence du Spleen augmente et l'espace tend vers le dysphorique. Il parle de son envie de maîtriser « *l'air froid* » (v.10), qui est le symbole du désespoir (« *Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits* »). Il veut comme la cloche chanter les louanges du Ciel. Mais il n'en a pas le pouvoir. Jusqu'ici, il essaie d'arrêter le moment présent et de renforcer l'espoir. Cela peut être vu à partir de l'utilisation de tous les verbes au présent ou à l'infinitif qui donne une impression intemporelle.

De plus, le mot « *sa voix* » (v. 11), qui peut être signe de son génie poétique, parle à une échelle plus grande que son désir de rester fidèle à l'Idéal, qui est immédiatement placé à côté de « *affaiblie* ». Et encore une fois, il évoque le déclin de l'espoir. Dans le sens où il est complètement séparé de lui-même et de la cloche. Il n'y a aucun signe de lui jusqu'à la fin du poème. Mais dans le dernier

tercet, en décrivant une personne oubliée (« *Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie* » (v. 12)), il se compare aux douleurs d'un soldat blessé et mourant. Ce faisant, Baudelaire montre que même s'il se voit se noyer dans Spleen, il veut toujours se battre pour son Idéal et garder vivant l'espoir de la vie dans son cœur (« *Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts* » (v.14)).

De plus, il utilise l'hyperbole (« *Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts* » (v.13)), à côté du champ sémantique de la mort (« *morts* » (v. 13), « *meurt* » (v. 14)), pour faire référence aux masses des morts de l'Histoire, et les rejoindre. Dans le dernier vers, en utilisant une syntaxe antithétique, le poète dépeint un grand effort pour raviver l'espoir en lui-même, ce qui entre complètement en contraste avec sa faiblesse et la mort (« *Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts* » (v. 14)).

De ce fait, on peut dire que le poète s'est séparé de la cloche. Elle est immortelle en raison de sa nature religieuse. Elle restera toujours et chantera, mais le poète est périssable. Comme un être humain, il restera dans le néant, sous la menace constante de la mort. Puisqu'un poète, selon Baudelaire, a une mission sacrée, comme un prophète, il peut, comme une cloche, être au-delà de l'Histoire et être permanent.

Conclusion

Cet article a étudié le premier type de l'écriture poétique selon la méthode de Jean Burgos, c'est-à-dire, la révolte contre le temps, dans certains poèmes de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Les schèmes correspondants à la révolte contre le temps sont divisés en 5 parties et sous les titres mentionnés ci-dessus, dont les exemples ont été présentés. Cette modalité se distingue par un schéma directeur d'occupation, de remplissage, de prise de possession de l'espace. Ce schéma vise à arrêter le temps chronologique, en figeant le temps en un éternel présent.

Dans une étape suivante, en analysant les ruptures d'une pulsion qui ouvrent sur une syntaxe de l'antithèse, on a identifié les forces productives qui ordonnent un imaginaire manichéen, qui jouent des symétries et des contrastes, dans le monde représenté par Baudelaire. Grâce à la syntaxe de l'Imaginaire, on a découvert que la peur de la fuite du temps joue un rôle fondamental dans l'esprit de Baudelaire. Elle aboutit à l'angoisse chez lui et lui enlève la capacité de « créer », ce qui l'amène au Spleen. Chaque fois qu'il désire l'Idéal et l'immortalité, à l'aide d'un schème de révolte, il essaie de sortir du temps chronologique afin de ne plus recevoir de menaces du temps passer. De cette manière, il rend immortel le temps préféré. Cela signifie que les poèmes présentés dans cet article sont une réaction à la perception que le passage du temps est irréversible. Grâce au génie poétique de Baudelaire, ils se sont représentés comme les écritures poétiques d'Imaginaire.

À la fin de cet article, il convient de se demander si Charles Baudelaire, dans ses poèmes, a manifesté un refus du déroulement temporel. La réponse à cette question peut servir de base à un autre article.

Bibliographie

- Baudelaire, Ch. (1861). *Les Fleurs du Mal* (seconde édition). Poulet-Malassis et de Broise.
- Birbilas, P. (2019). *La Sainteté dans l'œuvre de Charles Baudelaire*. [Projet de thèse, Sorbonne université, Paris].
- Bouzidi, H. (2015-2016). *Baudelaire et l'obsession mythique du paraître : vers une éminence héroïque*. [Thèse de Doctorat, Université Mohammad Khider- Biskra, Algérie].
- Burgos, J. (1982). *Pour une poétique de l'Imaginaire*. Le Seuil, Pierres vives.

- Caquet, E. & Debailleux, D. (1996). *La leçon littéraire sur le Temps*. Presses Universitaires de France.
- Chelebourg, Ch. (2000). *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poésie du sujet*. Nathan.
- Ciociu, E. (2008). *Les configurations de l'imaginaire pascalien*. [Thèse de doctorat, université Paris 4].
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod.
- Ferreyrolles, G. & Sellier, Ph. (2004). *Pascal, Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*. « La Pochothèque », p. 116.
- Najjar, A. (2011). *Le censeur de Baudelaire : Ernest Pinard (1822-1909)*. La Table Ronde, 360 p. (ISBN 978-2-7103-6703-1), p. 102.
- Spencer, J. (2009). *Le temps baudelairien et la fuyance de l'art romantique : entre tempus et aeternitas*, Neophilologus ; Dordrecht Vol. 93, Iss. 4, 571-579.