

Title	Littérature et photographie : l'imagination baudelairienne et la stratégie de la métaphore
Sub Title	文学と写真：ボードレールの想像力と隠喩の戦略
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2015
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.20, (2015.) ,p.64- 79
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20151201-0064

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Littérature et photographie : l'imagination baudelairienne et la stratégie de la métaphore

Jun Suganuma

Au cours de nos recherches sur Proust et la photographie, nous avons pu montrer que l'attitude dépréciative que le narrateur du *Temps retrouvé* prend à l'égard du mode mécanique de la représentation, ainsi que la notion de la littérature qu'il y oppose, sont bien celles qui étaient dominantes au XIX^e siècle. Détractant à la fois la reproduction photographique du réel et le « réalisme » en art, le narrateur prolonge les discours des « idéalistes » du siècle précédent¹. Ceux-ci constituaient en effet la plupart des principaux acteurs de la polémique sur la photographie qui commence dans les années 1850, en se greffant sur le débat entre les « idéalistes » et les « réalistes » en peinture, en y transposant les arguments que l'on tenait jusque-là à l'intérieur du milieu artistique².

Baudelaire aussi, dans le *Salon de 1859*, après avoir critiqué « le goût exclusif du Vrai » du public moderne, qui s'attache à la « reproduction exacte de la nature³ » et confond l'art et la photographie, pour conclure sa théorie de

¹ Jun Suganuma, « L'art est-il une photographie ? Question posée naguère par Proust », *Cahier d'études françaises* 5, Université Keio, 2001.

² Sur le positivisme et le réalisme en peinture comme cadre de la polémique sur art et photographie, voir Gisèle Freund, *Photographie et société*, coll. Points Histoire, Seuil, 1974, p. 71 et suiv. Voir « Introduction », *La Photographie en France*, éd. André Rouillé, Macula, 1989, p. 17-18 ; et aussi Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Edition de l'Etoile, 1982, p. 80. Sur l'influence de la polémique sur Proust, voir

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975-1976, t. II, p. 616.

l'« imagination », divise les artistes en deux camps : l'« imaginaire » d'une part, et de l'autre, le « positiviste », « qui s'appelle lui-même *réaliste* », et qui croit à « l'univers sans l'homme » dont on pourrait « représenter les choses telles qu'elles sont », objectivement⁴. Il est aisé de voir que l'émergence récente de ce réalisme — le peintre est en effet « de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit⁵ » — est ici liée à « l'invasion de la photographie⁶ » dans le domaine de l'art⁷. La critique de l'invention daguerrienne (« Le public moderne et la photographie ») est donc indispensable pour constituer, avec une mise au point de sa théorie de l'« imagination » (« La reine des facultés » et « Le gouvernement de l'imagination »), l'introduction dans le *Salon de 1859*.

La célèbre théorie de l'« imagination » de Baudelaire, que celui-ci fait suivre dans le *Salon de 1859* sa critique de la photographie, peut être lue comme la version la plus originale et la plus complète des théories esthétiques anti-photographiques des années 1850. C'est une théorie complexe, voire hybride, basée aussi bien sur l'épistémologie subjectiviste romantique que sur une conception formaliste de l'œuvre d'art comme composition autonome. Issue de contextes variés, y compris des circonstances sociales et idéologiques, marquée d'hésitations et d'interrogations, cette complexité ne se démêlera pas si on n'y voit qu'un simple aboutissement esthétique du Baudelaire critique d'art. Il est

⁴ *Ibid.*, p. 627. Sur Baudelaire et le débat, voir Keiji Suzuki, « La *mimèsis* et l'imagination : autour du *Salon de 1859* de Baudelaire » [en japonais], in éd. Yasuo Kobayashi et Hisaki Matsuura, *Image – L'intensité de l'invisible*, 2000, notamment p. 110-113 ; Hajime Ogino, « Le “réalisme” dans la critique d'art de Baudelaire » [en japonais], *Bulletin d'études esthétiques [Bigaku Geijutugaku Kenkyu]*, Faculté des lettres, Université de Tokyo, n° 21, 2003.

⁵ *Salon de 1859*, éd. citée, p. 619.

⁶ *Ibid.*

⁷ « [...] les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué [...] à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. » (*Salon de 1859*, éd. citée, p. 618.).

bon de nous arrêter sur cette théorie baudelairienne, qui nous semble avoir exercé une influence non négligeable sur l'esthétique de Proust.

Baudelaire définit l'imagination comme une faculté créatrice d'un « monde nouveau ». Elle « décompose » l'œuvre de la Création divine pour en faire une autre qui est propre à elle :

Elle [l'imagination] a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne⁸.

Les débris du monde extérieur sont ainsi assimilés et « disposés » de nouveau dans cet espace intérieur de l'artiste dont le tableau ne serait qu'une matérialisation. Remarquons surtout la manière dont « l'analogie et la métaphore » sont introduites ici. Elles sont « créées » tout d'abord, nous semble-t-il, pour s'opérer entre les éléments disparates de ce tableau intérieur, pour les unir et permettre à y établir une disposition homogène et originale.

L'auteur-créateur et son œuvre comme hétérocosme

Baudelaire doit sa théorie de l'imagination à la tradition romantique anglo-saxonne, surtout à Poe, et hérite donc de la distinction coleridgienne de l'imagination (*imagination*) et de la fantaisie (*fancy*)⁹. On trouve d'abord dans

⁸ *Ibid.*, p. 621.

⁹ Sur l'influence d'Edgar Allan Poe sur la théorie de l'imagination de Baudelaire, voir Tatsuaki Date, « La notion d'imagination chez Poe et chez Baudelaire » [en japonais], *L'Esthétique*, vol. 48, n° 3, Tokyo : Société d'esthétique, 1997, p. 13-24. Sur la théorie de l'imagination dans la tradition romantique, voir Meyer Howard Abrams, *The mirror*

la théorie baudelairienne comme dans le passage de Catherine Crowe que le poète cite et traduit le concept de l'œuvre poétique comme hétérocosme (un autre « monde », ou un « univers » à part) construite par l'« imagination créatrice » du poète — faisant ainsi de la production d'une œuvre un acte créateur similaire à celui de Dieu¹⁰. Suivant Meyer Howard Abrams, ce modèle de la création ne date que du XVIII^e siècle¹¹. La conséquence la plus significative, dit Abrams, c'est que la critique littéraire commence alors à dissocier la poésie du « principe d'imitation » (« miroir de la nature »), à séparer l'univers poétique de l'univers empirique ; la « vérité poétique », « vérité imaginative » ou « vérité intérieure » — comme on l'exprimait dans cette nouvelle tradition — relève désormais, non de la fidélité à la réalité extérieure à l'œuvre, mais de la cohérence interne entre les détails que contient l'univers de l'œuvre.

Surtout par sa conception de l'œuvre d'art comme une totalité originale suivant des « règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme » de l'auteur, la (re)création du monde chez Baudelaire s'inscrit foncièrement dans la tradition romantique. L'auteur dans son œuvre est à la fois subjectif et objectif ; tout en produisant une œuvre qui représente un monde, il y marque indirectement son omniprésence, comme Dieu dans l'univers qu'il a

and the lamp – Romantic theory and the critical tradition, London : Oxford University press, 1953, ch. VII.

¹⁰ Dans le passage que Baudelaire traduit, Mme Crowe dit : « Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement *fantaisie*, mais bien l'imagination *créatrice* [en anglais : *constructive* imagination], qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers. » (*Salon de 1859*, p. 623-624.) Sur l'influence de Catherine Crowe sur l'esthétique de Baudelaire, voir « Une étape de l'esthétique de Baudelaire : Catherine Crowe », *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre, 1937.

¹¹ Voir M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 272 et suiv.

créé¹². On a vu que c'est à « l'univers sans l'homme » du « positiviste » que Baudelaire opposait l'art de l'« imaginaire », qui, lui, dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits¹³. » On peut y appliquer encore la thèse centrale du livre d'Abrams sur l'épistémologie romantique : au modèle classique du miroir, le romantisme substitue celui de la lampe ; l'esprit du poète, au lieu d'être un réceptacle inerte de sensations, projette sa lumière émotive sur le monde qu'il perçoit, en le transformant quasiment en sa création¹⁴.

Or la photographie est apparue au contraire, pour reprendre la formule célèbre de Jules Janin, comme « un miroir qui garde toutes les empreintes¹⁵ ». L'article bien connu de l'auteur de *L'Ane mort*, au lendemain de l'invention officielle du daguerréotype, fait un éloge outré de cette « chambre obscure » où « se reflètent les objets extérieurs avec une vérité sans égale » et n'hésite pas à placer cet « art tout nouveau », où c'est « le soleil lui-même » qui dessine, au-dessus de tout art fait par la « main tremblante » humaine. On peut dire que la photographie a en quelque sorte réanimé, et parfait de manière plus satisfaisante que jamais, le vieux modèle du miroir, qui prédominait au moins depuis la Renaissance et sur lequel le romantisme croyait l'avoir emporté¹⁶.

¹² Cette idée est chère aux romantiques. Voir M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 235-241.

¹³ *Salon de 1859*, éd. citée, p. 627.

¹⁴ M. H. Abrams, *op. cit.*, ch. 3.

¹⁵ Jules Janin, « Le Daguerrotype », *L'Artiste*, nov. 1838-avr. 1839 ; cité dans *La Photographie en France*, éd. André Rouillé, Macula, 1989, p. 46-51.

¹⁶ M. H. Abrams montre que depuis Platon, le miroir a été toujours la métaphore privilégiée qui désigne la représentation par l'art de la réalité (*op. cit.*, ch. 2.). André Bazin, quant à lui, dit : « [...] la peinture s'efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme. » (« Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 1, Éditions du Cerf, 1975, p. 12.)

L'unité formelle

Dans cette esthétique subjectiviste, la nature n'a qu'une importance forcément secondaire. Ainsi Baudelaire cite une formule de Delacroix : « La nature n'est qu'un dictionnaire », c'est-à-dire un lexique où on peut trouver « les éléments qui composent une phrase et un récit » mais qu'on ne peut jamais considérer comme « composition dans le sens poétique du mot¹⁷ ». Par ailleurs Baudelaire exprime la « formule principale » de son esthétique comme suivant, plus conformément au langage de l'art visuel : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer¹⁸. » L'univers visible pour le peintre est donc comme un dictionnaire pour le poète. Les peintres paysagistes, qui, aux yeux de Baudelaire, représentent par excellence cette nouvelle école réaliste¹⁹ et auquel il consacre un chapitre de son *Salon* (« Le paysage »), ne savent pas utiliser correctement ce « dictionnaire » : au lieu de sélectionner et d'organiser les éléments de leur tableau, ils saisissent, découpent le paysage « dans le carré de la fenêtre » de leur vision.

Le passage implique que l'œuvre crée un système plus ou moins autonome, c'est-à-dire indépendant de la réalité extérieure, et même de la subjectivité de l'artiste. On pourrait parler ici aussi d'un « structuralisme avant la lettre » qu'Antoine Compagnon voyait dans l'idéal de la structure organique que le XIX^e siècle avait de l'œuvre d'art²⁰. L'esthétique du *Salon de 1859* réunit ainsi deux principes différents, sinon contradictoires, chacun dissociant l'œuvre d'art et le principe d'imitation et visant à une certaine autonomie. Ce qui constitue l'unité

¹⁷ *Salon de 1859*, éd. citée, p. 624.

¹⁸ *Ibid.*, p. 627.

¹⁹ Voir sur ce point H. Ogino, art. cité, p. 117.

²⁰ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p. 41.

de l'œuvre, ce n'est pas que des règles de l'âme profonde, ou une cohérence logique, comme c'était le cas dans le modèle du hétérocosme, mais aussi les rapports internes purement formels.

Il est à noter que dans *Modern Painters 2*, Ruskin développe une théorie de l'imagination propre à lui²¹. Même si l'on y retrouve la distinction entre l'imagination et la fantaisie, la théorie de Ruskin diffère nettement de celle des romantiques : pour lui, les lois régissant le système symbolique doivent être universelles et objectives²². Le passage suivant qui porte sur ce qu'il appelle l'« *imagination associative* » fournit un exemple intéressant. Tandis que la fantaisie ne constitue qu'une « composition » — le mot est dépréciatif ici — d'images successivement choisies, l'imagination conçoit une « harmonie », simultanément et dans sa totalité :

This faculty is indeed something that looks as if man were made after the image of God. It is inconceivable, admirable, altogether divine ; and yet, wonderful as it may seem, it is palpably evident that no less an operation is necessary for the production of any great work : for, by the definition of Unity of Membership (the essential characteristic of greatness), not only certain couples or groups of parts, but all the parts of a noble work must be separately imperfect ; each must imply, and ask for all the rest, and the glory of every one of them must consist in its relation to the rest ; neither while so much as one is wanting can any be right²³.

Les parties de la peinture sont étroitement liées, dépendantes l'une de l'autre. Étant donné que chacune est fautive en elle-même et doit être complétée par les

²¹ Sur la théorie de l'imagination chez Ruskin, voir Robert Hewison, *John Ruskin – The Argument of the Eye*, London : Thames and Hudson, 1976, ch. 4 ; sur la possible influence qu'elle a exercée sur Proust, voir Annette Kittridge, *Proust, de la description à l'allégorie*, thèse de doctorat, Columbia University, 1997, p. 209-220.

²² Voir R. Hewison, *op. cit.*, p. 73.

²³ *Modern Painters 2*, PART III, Section II, Chapter II, § 9.

autres, il faut que l'imagination de l'artiste — faculté suprême, « divine » — conçoive d'abord l'harmonie, que celui-ci maîtrise d'emblée le tout comme Dieu. En dépit du ton théologique du texte, Ruskin annonce bien le formalisme moderne en peinture²⁴.

Baudelaire décrivait, dans le *Salon de 1846*, en défendant l'idéalisme de Delacroix contre le réalisme trop matériel de Hugo, les rapports interdépendants entre les éléments du tableau, leur soumission à l'ensemble, en des termes semblables : c'est comme une « machine » « où un ton est toujours destiné à en faire valoir un autre ; où une faute occasionnelle de dessin est quelquefois nécessaire pour ne pas sacrifier quelque chose de plus important²⁵. » Une machine certes, mais qui se place dans la « tête » de l'artiste. Toujours pour dire que l'œuvre est indépendante de la Nature, ici aussi, Baudelaire recourt à l'analogie théologique, à l'image de la création divine : « un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création²⁶ ».

Le symbolisme universel

La théorie de l'imagination est introduite chez Baudelaire dans un essai littéraire qu'il consacre à Poe (« Notes nouvelles sur Edgar Poe », 1857), et dans lequel Baudelaire définissait cette « reine des facultés » comme ceci : « L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies²⁷. » En général, la correspondance ou

²⁴ À propos du Ruskin et du Turner précurseurs du modernisme en peinture, voir Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur – Vision et modernité au XIXe siècle*, trad. fr., Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 139-141, 192-203.

²⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 432.

²⁶ *Ibid.*, p. 433.

²⁷ « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 328-329. Dès

l'« analogie réciproque » signifie chez Baudelaire le symbolisme universel qui révèle l'unité initiale et spirituelle du monde : comme « Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité », les choses s'expriment toujours « par une analogie réciproque »²⁸. Quant à la « métaphore », elle transfère cet ordre céleste que le poète perçoit dans le monde matériel à l'intérieur de sa composition poétique. « Théophile Gautier », écrit la même année que le *Salon de 1859*, nous montre la manière dont le côté technique et le côté « mystique » de la composition artistique sont réunis. Baudelaire admire d'abord le « style » de Gautier : les connaissances approfondies de la langue, « ce magnifique dictionnaire » qui répond proprement à une inspiration de la nature et « ce sentiment de l'ordre » naturel et subtil. Mais c'est en ajoutant à ces techniques « une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universel, ce répertoire de toute métaphore » que Gautier réussit à « définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme »²⁹. » Ainsi l'esprit du poète établit un échange entre son œuvre et la Nature.

1856, Baudelaire écrivait à Alphonse Toussenel : « l'*imagination* est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'*analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*. » (lettre à Alphonse Toussenel, 21 janvier 1856 ; *Correspondance I, 1832-1860*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, p. 336).

²⁸ « Richard Wagner et *Tannhauser* à Paris » (1861), *Œuvres complètes*, t. II, p. 784. Après ce passage, Baudelaire cite son célèbre poème « Correspondances ». Voir Anca Vlasopolos, *The Symbolic Method of Coleridge, Baudelaire and Yeats*, Detroit : Wayne State University Press, 1983, p. 95-96.

²⁹ « Théophile Gautier » (1859), *Œuvres complètes*, t. II, p. 117. Voici d'autres exemples de la conception baudelairienne de la métaphore. « Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser la jouissance et les impressions d'un ordre spirituel. » (« Marceline Desbordes-Valmore » (1861), *ibid.*, p. 148.) « Chez les excellents poètes, il

« La sensation du neuf »

Toutefois le passage sur « l'analogie et la métaphore » du *Salon de 1859* a ceci de particulier qu'il ne s'agit pas ici de la réalité transcendante, ni même de cette harmonie horizontale entre les sensations terrestres. La théorie du *Salon de 1859* n'est donc pas une simple reprise de la théorie de la correspondance. Baudelaire dit clairement ici que la métaphore et l'analogie sont des *inventions* de l'imagination : elles ne sont plus des reflets d'une réalité quelconque, que ce soit divine ou terrestre, qui existe à l'extérieure de l'œuvre et que l'imagination *percevait* dans « Notes nouvelles sur Edgar Poe ». Elles établissent le principe même du processus au cours duquel l'imagination « crée un monde nouveau » à partir des débris de l'ancien, en les réorganisant et en en faisant naître une signification insolite³⁰.

Les commentateurs ont vu parfois le rôle de l'imagination du *Salon de 1859* en la création d'une combinaison syntagmatique inédite³¹. Antoine Compagnon, faisant le portrait du Baudelaire « symboliste », évoque ainsi le passage en question : « Exaltant l'imagination, "la reine des facultés" suivant le *Salon de 1859*, qui accouple des réalités dispersées, Baudelaire serait le précurseur non seulement du symbolisme mais aussi du surréalisme lui-même [...]»³². » Quand

n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. (« *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* » (1861), *ibid.*, p. 133.)

³⁰ Voir Peter Collier, « Baudelaire and Metaphor : Work in Regress », *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXVI, n° 1, University of St. Andrews, 1990, p. 27-29.

³¹ Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, rééd., coll. Points Essais, Seuil, 1997, pp. 229-230.

³² Les images qu'il utilise le vérifie parfois : « comme cette comparaison du "Balcon" : "La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison", ou cette métaphore du "Beau Navire" : "Ta

Baudelaire dit que l'imagination « produit la sensation du neuf », ce qui est en jeu serait de « briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes³³ ». Ce qu'il appelle le « monde » est en somme un « champs sémantique » renouvelé, et la création du monde serait alors une production du dynamisme même de sa reconstitution³⁴.

C'est ici que Baudelaire rompt avec Ruskin. Selon Ruskin, le philosophe écossais Dugald Stewart, qui distinguait avant Coleridge l'imagination de la fantaisie, confond pourtant les deux facultés. Stewart écrivait à la fin du XVIII^e siècle que le pouvoir créateur de l'imagination poétique consistait dans sa capacité :

[...] to make a selection of qualities and of circumstances, from a variety of different objects, and by combining and disposing these to form a new creation of its own³⁵.

Mais ce n'est qu'un assemblage des morceaux, dit Ruskin³⁶. Tel le Centaure, figure qui était, avec la Chimère, souvent citée par les vieux théoriciens de l'invention imaginative³⁷. Ruskin semble être d'accord avec Coleridge qui distinguait nettement l'imagination organique et la fantaisie mécanique — sinon sur ce qui est l'imagination, au moins sur ce qui n'est pas elle³⁸.

gorge triomphante est une belle armoire” ». (Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 18.)

³³ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 251.

³⁴ Voir *ibid.*, pp. 251-252.

³⁵ *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, 1792 ; cité par M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 162. Abrams signale que même pour Wordsworth, l'imagination restait toujours « un mode de dissection et de recombinaison » (*ibid.*, p. 181).

³⁶ *Modern Painters 2*, PART III, Section II, Chapter II, § 3.

³⁷ *Ibid.*, § 10. Voir M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 161, 273-275, 286, 288.

³⁸ Voir M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 167 et suiv.

Mais la véritable composition « poétique » dont parle Baudelaire n'est en fait pas qu'une simple combinaison des éléments choisis :

Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir³⁹.

La composition poétique en totalité est régie par l' « imagination universelle », à laquelle doivent être subordonnées la connaissance du dictionnaire et le simple « art de la composition ». La métaphore y apporte quelque chose de plus pour qu'il y ait le Beau de l'œuvre poétique comme on l'a vu dans « Théophile Gautier », même si la fonction de la métaphore n'est plus la même dans le *Salon de 1859*.

La métaphore : constitution de l'espace homogène

Roman Jakobson discernait, comme on le sait, deux opérations du langage : sélection et combinaison⁴⁰. La sélection s'effectue dans le répertoire de substitution où « les signes sont liés entre eux par différents degrés de similarité », et la combinaison consiste à former un contexte dont les constituants ont un « statut de contiguïté ». Dès lors la métaphore se rapproche naturellement de la sélection/substitution, et la métonymie, de la combinaison/contexture. Dans ce schéma bipolaire de Jakobson, la composition est plutôt une affaire de

³⁹ *Salon de 1859*, éd. citée, p. 627.

⁴⁰ Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », trad. fr., in *Essais de linguistique générale*, p. 45-46.

métonymie que de métaphore⁴¹. Cependant Paul Ricœur note que, puisque la métaphore d'invention résulte d'une liaison syntagmatique inédite, l'essentiel de la métaphore consiste en fait « autant à combiner qu'à substituer⁴² ».

On se rappelle, de surcroît, la formule de Jakobson qui définit « la fonction poétique » du langage : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison⁴³ ». Ricœur nous fait remarquer : « Cette définition place d'emblée la fonction poétique du langage en opposition avec la fonction référentielle⁴⁴ ». De cette opposition, Ricœur fait découler le concept même, dominant dans la critique littéraire du XX^e siècle, selon lequel la stratégie de langage littéraire consiste dans « la constitution d'un sens qui intercepte la référence⁴⁵ ». Le symbolisme était, suivant Northrop Frye que Ricœur paraphrase ici, le premier mouvement littéraire qui a mis en valeur la structure « centripète » de l'œuvre⁴⁶, dans laquelle « les images ne posent rien, ne pointent vers rien », mais pointent « l'une vers l'autre⁴⁷ ».

⁴¹ Voir *ibid.*, p. 48 ; et P. Ricœur, *op. cit.*, p. 223-224.

⁴² P. Ricœur, *op. cit.*, p. 229. Cette tension, ou « le “semblable” [...] aperçu *en dépit* de la différence, *malgré* la contradiction » (*ibid.*, p. 249), peut rattacher, en effet, deux entités linguistiques autrement que par un simple rapport syntagmatique.

⁴³ R. Jakobson, « Linguistique et poétique », trad. fr., in *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, p. 220.

⁴⁴ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 280. L'exemple le plus évident de la prédominance de la fonction poétique est celle qui est assurée par « la récurrence dans le temps (rythme) et dans l'espace (configuration) » qui se produit dans un poème (*ibid.*, p. 285). Mais Ricœur élargit la notion et traite le discours littéraire en général où « le symbole ne représente rien en dehors de lui-même, mais relie, au sein du discours, les parties au tout » (*ibid.*, p. 284).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 288.

La métaphore du *Salon de 1859* qui s'opère sur l'axe syntagmatique, en combinant les éléments de l'œuvre, serait non seulement « le lieu de la rencontre conflictuelle entre le même et le différent⁴⁸ ». Baudelaire suggérait la quasi-autonomie de la représentation artistique par rapport au réel, en soulignant l'importance d'« une place et une valeur relative » que ceux-ci acquièrent dans l'ensemble du système signifiant. Et c'est la métaphore, en « absorb[ant] en quelque sorte les velléités de signification externe du signe⁴⁹ », qui donne à l'œuvre une composition véritablement « poétique » et qui donne une réplique originale à la quête du principe unitaire de la poésie, qui, dit-il, « n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même⁵⁰ ».

Ainsi la métaphore permet-elle de compléter le modèle du dictionnaire ou du réservoir de données iconiques, et ramène le poète à un idéal de la représentation formaliste qu'il a déjà abordé dans le *Salon de 1846*, mais qui trouve désormais sa justification dans l'homogénéité de la structure de l'œuvre réalisée par la « métaphore ». La notion d'unité qui se réalise par des signes se référant l'un à l'autre existait dans l'idée même de l'« analogie réciproque » mais celle-ci assurait à l'origine l'unité spirituelle du monde créé par Dieu. Le *Salon de 1859* transpose cette unité au sein de l'œuvre de l'auteur-créateur, en redéfinissant la métaphore, en la récupérant elle-même dans la référence horizontale. Le concept de l'œuvre comme hétérocosme et même le modèle romantique de la lampe découle chez Baudelaire de la métaphore ainsi redéfinie, et non pas l'inverse.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 285.

⁵⁰ Charles Baudelaire, « *Notes nouvelles sur Edgar Poe* », *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 333. Ce passage fait partie de la phrase dans laquelle Baudelaire distingue la poésie de la science et de la morale. Mais il faut remarquer que le même critère s'applique aussi à la distinction entre la poésie et d'autres formes littéraires, par exemple la nouvelle (voir *ibid.* p.329-330).

Une rhétorique moderne de la représentation

Enfin il faut se demander si ce changement de la théorie baudelairienne de l'imagination n'était pas une réaction contre l'évidence de l'objectivité, apportée par l'invention de la photographie et le grand essor du réalisme.

Sinon que dire de cette manière étonnante dont Baudelaire introduit la métaphore dans une description épistémologique somme toute tout à fait empiriste de la création ? L'imagination du *Salon de 1859* ne tire pas l'œuvre de la tête de l'homme, comme le faisait le formalisme idéaliste du *Salon de 1846*, mais bien de la réalité, quoique cette œuvre devienne *ensuite* indépendante de celle-ci. L'attitude que Baudelaire y prend à l'égard de la réalité matérielle est ambivalente : l'artiste ne s'en détourne pas complètement, et son imagination est louée pour sa capacité de la transformer en une œuvre comme dans le cours même de la perception⁵¹. Tout se passe comme si l'artiste avait désormais le photographe comme son rival dissimulé, qu'il doit vaincre par le résultat tiré du même champ visuel. En plaçant cette reine des facultés devant la nature, sur laquelle travaillent également le photographe et le paysagiste, et confondant délibérément le processus perceptif avec la constitution métaphorisante d'un espace pictural, Baudelaire fait de l'imagination de l'artiste une sorte de chambre obscure idéale et idéalisante, qui rivalise avec la chambre daguérienne, mais qui doit exceller nécessairement à celle-ci⁵².

On peut alors songer à une rhétorique spécifiquement moderne de la métaphore. La métaphore, qui donne *après coup* aux sensations une unité autonome, permet de dire l'infériorité de la reproduction matérialiste, sans rompre pour autant avec le réel, comme le fait l'idéalisme qui enferme l'œuvre

⁵¹ Sur cette ambiguïté, voir Anca Vlasopolos, *op. cit.*, p. 100-104.

⁵² Ainsi le discours le plus ardent contre le réalisme photographique peut souvent trahir une rivalité secrète avec la nouvelle technique de représentation. Voir Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : Edition Jacqueline Chambon, 2002, p. 187-190.

d'art dans la préméditation du créateur, ni tomber dans le dogmatisme romantique qui privilégie la subjectivité divine de l'artiste mais s'appliquerait mal à la réalité de la vie moderne. Elle propose la possibilité de placer l'inventivité artistique au sein de l'expérience sensible, tout en lui donnant un fondement formel, et pourtant non arbitraire.