

L'ÉVOLUTION D'UN SYMBOLE: LE « CYGNE » DANS LA POÉSIE DE SULLY PRUDHOMME, BAUDELAIRE ET MALLARMÉ²

Résumé : Dans cet article nous allons présenter les différentes formes de symbolisation d'une même image – celle du cygne. Ce symbole traditionnel se revêt des couches symboliques tellement riches et variées chez les trois poètes signifiants de la littérature française respectivement Sully Prudhomme, Baudelaire et Mallarmé. Par une analyse comparative et une lecture attentive (« close reading ») nous allons mettre en contraste les « trois cygnes » en suivant l'évolution du symbole archétype en poésie, abordé premièrement par un parnassien *par excellence* Sully Prudhomme, et puis par les deux poètes initialement parnassiens, Baudelaire et Mallarmé, mais qui ont largement dépassé l'esthétique « froide » de l'École après avoir pris les meilleurs préceptes de celle-ci. Outre l'épanouissement d'un symbole poétique fécond, les résultats de notre analyse montrent que le génie individuel remporte sur celui d'une école poétique.

Mots-clés: symbole, cygne, condition du Poète, Sully Prudhomme, Baudelaire, Mallarmé.

Pour qu'un complexe comme le complexe du cygne [...] ait toute sa force poétisante, il faut qu'il agisse en secret dans le cœur du poète, il faut que le poète contemplant longuement le cygne sur les eaux ne sache pas lui-même qu'il désire une plus tendre aventure.

Gaston Bachelard (1942 : 54)

¹ vladimir.djuric@filfak.ni.ac.rs

² Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence* (no 81/1-17-8-01) soutenu par l'AUF (Agence universitaire de la Francophonie) et l'Ambassade de France en Serbie.

1. Introduction

Depuis l'Antiquité le cygne était « un animal symbolique très important avec son cou courbé et son plumage pur et blanc qui en ont fait la notion d'une pureté noble »³ (BIEDERMANN 2004 : 193). Dans les traditions différentes il apparaît le plus souvent comme un symbole solaire, céleste, d'une spiritualité sublime : consacré à Apollon, mais à Vénus aussi dans la tradition gréco-romaine,⁴ il est encore emblème de Brama (hindouisme), grâce divine et Vierge (christianisme), amour, pureté et bienveillance (tradition celtique). « Par la combinaison des deux éléments, l'air et l'eau, il est l'oiseau de vie, d'un élan vital, le lever du jour, le solaire. Par suite, il est l'oiseau de poète symbolisant la solitude et l'enfermement en soi. Le « chant de cygne » est le chant de poète. Sa blancheur symbolise la sincérité » (COOPER 1986 : 86). Ces traits distinctifs de « l'oiseau de poète » se trouvent incorporés dans la poésie de Sully Prudhomme, Baudelaire et Mallarmé, mais considérablement transfigurés et enrichis par leur génie poétique hors pair, car « maniés par de vrais poètes, les complexes de culture peuvent faire oublier leurs formes conventionnelles » et « soutenir alors des images paradoxales » (BACHELARD 1942 : 58). Dans cet article nous nous proposons de suivre ces « mutations esthétiques » qui raniment l'ancienne image (celle du cygne), c'est-à-dire d'en faire une triple analyse de près, pour montrer tout un réseau des analogies et des variations intertextuelles qui se tissent autour d'un symbole poétique par excellence.

À la première vue, ce qu'il faut souligner c'est la poétique et l'esthétique parnassiennes desquelles sont sortis les trois poètes ci-proposés. Cependant, tandis que Sully Prudhomme reste au cadre strict du formalisme parnassien, Baudelaire et Mallarmé, tout en publiant leurs poèmes dans *Le Parnasse contemporain* (1866), surmontent largement, chacun à sa façon originale, les grandes règles de cette école vouée impérativement au culte de la Beauté idéale, de la belle Forme et d'une exactitude dans l'art presque hérétique, parce que *scientifique*, due à l'esprit du temps. S'y rajoutent l'impersonnalité et l'impassibilité où le poète se voit éclipsé derrière son œuvre ciselée à perfection. Après le grand maître de l'École Leconte de Lisle et son disciple le plus doué José-Maria de Heredia, c'est effectivement Sully Prudhomme (1839–1907), académicien et le premier à remporter le prix Nobel en littérature, qui excelle en forme ainsi qu'en matière parnassienne. Son célèbre « Cygne » est traditionnellement perçu comme chef-d'œuvre typique pour l'art parnassien et alors représente un exemple tout à fait remarquable qui répond entièrement aux exigences élevées de l'École. C'est pourquoi ce poème nous servira de

³ **Note** : toutes les traductions des sources non-françaises sont les miennes.

⁴ On songe à l'épisode connue où Zeus aborde et séduit Lédä en forme du cygne symbolisant dans ce contexte l'amour charnel et la volupté.

paradigme auquel s'opposent à tour de rôle l'imagination de Baudelaire et la « blancheur » de Mallarmé.

Les perspectives de la poésie en 1850 offraient deux voies radicalement différentes de sorte que les poètes de l'époque « se trouvaient placés devant un dilemme : il leur fallait choisir entre deux extrêmes, le lyrisme romantique qui privilégie les sentiments ou le formalisme parnassien purement attaché à la forme, au style. Baudelaire leur ouvre une troisième voie : celle de l'imaginaire » (ECHELARD 1984 : 142). C'est que, pour Baudelaire, l'imagination est la « reine » de toutes les capacités humaines et aucun « paradis artificiel », ni le voyage exotique, ni l'alcool, ni l'opium, ni la perversité sexuelle, ne la saurait égaler dans la matière poétique. En outre, la grande innovation du « chantre de la modernité » est sa prise de conscience de la poésie, qui n'est plus une simple réflexion de l'état d'âme à la manière romantique, ni une forme pure et impeccable à la façon parnassienne, mais l'expression la plus profonde du combat existentiel de l'homme pris dans sa condition paradoxale et misérable. Seule la poésie témoigne du lien essentiel entre l'homme et l'univers, le poète étant celui qui respire au plus profond tous les maux et tous les biens de l'humanité. C'est justement la condition du poète, condamné à vivre et endurer les misères de la société contemporaine, que le « cygne » de Baudelaire symbolise d'une manière frappante.

Il est dit que Baudelaire, tout en recourant à la formule de *l'art pour l'art*, « en refusant aussi toute finalité d'enseignement à la Poésie, pousse le concept romantique de la Poésie vers ses conséquences extrêmes, devant lesquelles les romantiques auraient certainement reculé : l'auto-fictionnalité, ou même l'auto-référentialité » sur quoi s'enchaîne naturellement Stéphane Mallarmé qui « ne fait que pousser au bout la conception baudelairienne de la *poésie* – jusqu'à l'opposer à l'institution littéraire même » (GOEBEL 1983 : 78, 83). De même que Baudelaire a poussé à l'extrême le romantisme au-delà des romantiques, de même Mallarmé a dépassé son baudelairisme en le poussant au-delà de Baudelaire. Georges Poulet (1954 : 305) l'avait déjà montré sur l'exemple des *Fenêtres* qui est « un poème authentiquement mallarméen parce qu'ultra-baudelairien ». Bien que plein de références baudelairiennes, le « cygne » de Mallarmé implique bien d'autres idées et concepts qui dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » ne sont que cernés. Apparemment paradoxal, il est aussi dit que, quoique difficile et obscur, Mallarmé « restera jusqu'au bout un pur Parnassien, un scrupuleux artiste » (MICHA 1943 : 53), n'empêche qu'« une œuvre achevée, pour Mallarmé, est plus qu'une simple réussite d'ordre technique, un travail de bon Parnassien » (RAYMOND 1947 : 30). C'est que Mallarmé a su surmonter les limites d'une poétique froide et inaccessible dans sa perfection formelle. Des inconvénients de la poésie parnassienne Mallarmé a tiré sa célèbre poétique de suggestion et de mystère :

« Je crois, me répondit-il, que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des reveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve » (HURET 1891 : 60)

Voilà un des grands fondements de la poétique mallarméenne issu du dépassement de l'héritage parnassien dont les conceptions étaient bel et bien considérables dans l'évolution poétique de Mallarmé. Sur l'exemple du célèbre « sonnet du cygne » nous allons maintenant essayer d'envisager les ressemblances et les différences, ou plutôt les nuances pertinentes qui, sur plusieurs niveaux, émergent de la poétisation d'un symbole archétype. Certes, l'archétype dans le sens jungien du terme en tant qu'« image primordiale vivant dans l'inconscient collectif » (JUNG 1968 : 434), mais dont les manifestations concrètes restent fort imprégnées de la sensibilité et de la lucidité individuelle du poète, de son expérience vécue, de ses capacités rationnelles et irrationnelles, imaginatives et intuitives etc.

2. Le décor du cygne

« Le cygne » de Sully Prudhomme se trouve placé dans un décor splendide et idyllique qu'on peut partager en deux parties : « Au midi » (v. 1–22) et « Au crépuscule » (v. 23–32). Dans le poème de Sully Prudhomme le cygne est traité surtout en tant que symbole traditionnel, à savoir diurne et solaire qui, à mesure que le jour s'écoule, perd sa splendeur céleste tout en restant sublime et superbe pendant la nuit où il « dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments ». Son caractère essentiellement lumineux et spirituel, c'est-à-dire solaire, est approuvé par le couplet final du « midi » (v. 21–22), car « il choisit, pour fêter sa blancheur qu'il admire, *la place éblouissante où le soleil se mire* ». Ceci dit, le cygne est entouré d'un décor bienveillant et plaisant : « Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes... vibrant sous le zéphir... au-dessus des roseaux... le long des pins, séjour d'ombre et de paix... les herbages épais... une feuille de saule en silence tombée effleure son épaule... » et même lorsque le jour s'en va, il profite de « la splendeur d'une nuit lactée et violette » (SULLY PRUDHOMME 1872 : 126–127).⁵

⁵ Dans la suite de cet article nous nous référons à l'édition Sully Prudhomme, *Poésies*, Paris : Alphonse Lemerre, 1872.

Loin du décor de la Beauté suprême, le cygne de Baudelaire (1964 : 107–108)⁶ est condamné à vivre le triste quotidien « devant ce Louvre », « frottant le pavé sec / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. / Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec / Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre », tout en gardant dans son cœur le souvenir de « son beau lac natal », d'une image idéalisée et paradisiaque propre au cygne de Sully Prudhomme. Or, on le sait bien, dans le monde imaginaire (et réel!) de Baudelaire toute exaltation vers l'idéal est forcément suivie d'un abattement, d'un mouvement inverse qui nous plonge dans les ténèbres du spleen permanent et étouffant. « Le pavé sec », le « sol raboteux », le « ruisseau sans eau », la « poudre » représentent ces images du spleen omniprésent qui dévore une âme poétique (=le cygne) sensible aux élévations les plus pures, mais destinée à endurer la banalité la plus basse. Tout comme albatros, qui se trouve ridicule et ridiculisé sur le sol, après avoir été déplacé de son décor céleste où il est « prince des nuées », le cygne, exilé de son lac natal, se trouve à son tour « ridicule et sublime, et rongé d'un désir sans trêve », c'est-à-dire de l'aspiration profonde pour sa demeure idéale.

De ce fait, nous pouvons constater que le changement du milieu et du décor, qui est présent chez Baudelaire, implique un changement ou bien un enrichissement de symbolisation : tandis que le « cygne » de Sully Prudhomme reste encadré des images solaires décrites à moindre détail avec perfection, le « cygne » de Baudelaire brise les vitres fragiles de l'idéal afin de symboliser les misères de tous les exilés de leur pays natal comme Andromaque, Ovide, la négresse, les matelots, les captifs, les vaincus etc. ou bien Victor Hugo (parmi « bien d'autres encore! ») à qui « Le Cygne » a été dédié. En plus, si l'on reprend les termes de Schiller de son célèbre essai *Sur la poésie naïve et sentimentale* (1795), on peut estimer « le cygne » de Sully Prudhomme comme « naïf » vu le fait qu'il reste du premier au dernier vers un symbole en accord parfait avec la nature, alors que « le cygne » de Baudelaire intègre une forte dissonance entre ce qu'il est (pauvre, misérable, exilé, « au milieu des huées ») et ce qu'il prétend toujours à devenir (« prince des lacs », beau, sublime, idéal), déchiré entre « deux sentiments discordants, la réalité qui est sa limite et son Idée qui est son Infini ». Selon Jean Starobinski (1997 : 57), qui nous rappelle des catégories schillériennes ci-citées, « Le Cygne » est l'exemple le plus éclatant de ce que le grand poète allemand appelait « l'élégie sentimentale ».

Le « cygne » de Mallarmé (1914 : 124–125)⁷ s'inscrit vivement dans la veine baudelairienne : victime de l'Ennui que le « stérile hiver a resplendi »,

⁶ Dans la suite de cet article nous nous référons à l'édition Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

⁷ Dans la suite cet article nous nous référons à l'édition Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris : Nouvelle Revue française (8^e éd.), 1914.

condamné à « l'exil inutile », le « cygne d'autrefois », magnifique et « naïf », s'oppose au « cygne d'aujourd'hui » dont la blancheur – le vierge, le vivace et le bel – correspond plutôt à la froideur du spleen – stérile hiver, transparent glacier, blanche agonie – auquel il ne peut jamais s'échapper, qu' à la Beauté ou à la pureté primordiale, douces et sereines à la façon de Sully Prudhomme. Tout au contraire, l'Idéal chez Mallarmé devient aussi haïssable et méprisant que le Spleen, étant donné qu'Il se moque de veines tentatives du poète de l'atteindre. La blancheur est confondue avec le bleu : c'est l'Azur qui lance sa « sereine ironie » à l'impuissance du poète et c'est l'image que Mallarmé aurait reprise (et puis approfondie) directement de Baudelaire dont le cygne tend sa tête avide « vers le ciel *ironique* et *cruellement* bleu ». C'est pourquoi, à la différence de Sully Prudhomme, le « cygne » de Baudelaire et de Mallarmé, « avec son aspect lumineux, équivaut à un idéal qui aurait pu être *solaire*, si, à cause de sa perfection idéale, il n'avait pas été tellement inaccessible et décourageant en fin de compte » (WOJTYNEK-MUSIK 2000 : 74). Sapé entre l'azur éthéré du ciel et l'exil glacé du lac, des deux côtés le mal du cygne-poète est infini!

Ceci dit, nous allons encore une fois souligner l'importance du décor, c'est-à-dire du contexte qui détermine et dirige les voies de symbolisation du cygne : son essence dépend de son entourage et lui est conforme. Avec ses flancs pareils « à des neiges d'avril qui croulent au soleil », à grande aile qui l'entraîne « ainsi qu'un lent navire », au cou gracieux courbé « comme un profil d'acanthe », « superbe, gouvernant du côté de l'azur », le cygne de Sully Prudhomme reste le maître souverain du royaume idéal (lat. *locus amoenus*) où séjourne la Beauté. Son Azur est parfait, arcadien, calme et rassurant, nullement troublé par une angoisse pénible que nous apporteront le spleen et l'idéal de Baudelaire, et surtout l'azur de Mallarmé. Même s'il appartient à l'oiseau du jour, le cygne symboliste n'évoque « néanmoins aucune clarté du cœur ou de l'esprit, aucun courage, aucune chaleur. Il demeure enfermé dans son univers, incompatible avec celui de la vie ordinaire » (WOJTYNEK-MUSIK 2000 : 75).

Le cygne de Baudelaire ne saurait s'évader des misères de la ville moderne ainsi que le cygne de Mallarmé qui peut-être « secouera cette blanche agonie » infligée par l'Azur, mais jamais « l'horreur du sol où le plumage est pris ». Le lac qu'habite le cygne de Mallarmé n'est pas un lieu calme et idyllique, bien au contraire c'est un champ de bataille sans pareil : c'est au milieu du *lac dur* (symbolisant les « horreurs du sol », l'ennui, le spleen), hanté tout le temps par le *transparent glacier* qui menace de l'écraser de son sommet (blancheur, azur, clarté, idéal sublime, mais hostile), que le cygne (= le poète) prétend égaler son Sort : « Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre / Ce lac dur oublié...? », c'est-à-dire va-t-il nous délivrer de cette triste

condition humaine avec un coup de poésie et d'esprit ? L'« aile ivre » ne fait que suggérer une « solution » à coup sûr baudelairienne qui est l'ivresse « sans cesse, de vin, de poésie ou de vertu, à votre guise » (BAUDELAIRE 1869 : 106). Mallarmé en aurait choisi la poésie sans doute.

3. Tous les visages du cygne

3.1. Sully Prudhomme et Mallarmé

Nous venons d'indiquer que le cygne est avant tout le symbole du poète et de sa condition, et par extension – de toute l'humanité. Même dans la poésie impersonnelle et impassible que les parnassiens exaltaient, il existe toujours une trace minimale qui renvoie à l'auteur, non seulement dans le sens biographique, mais plutôt en général – au complexe de sa figure et son rôle. Dit à la manière poststructuraliste, le poète est un « scripteur », « distributeur » pertinent des sonorités et des sens, « chiffreur » des mots et du style, dont le génie poétique émerge çà et là de ses œuvres. Ainsi, allons-nous retrouver sa figure directement évoquée dans « Le Cygne » de Sully Prudhomme : « La grotte où le poète écoute ce qu'il sent, / Et la source qui pleure un éternel absent / Lui plaisent... ». L'exigence d'escamoter le poète s'y exprime par sa présence minimale : bien éloigné dans une grotte, le poète, cet « éternel absent », ne peut qu'ausculter ce que le cygne sent. Une fois sorti de sa plume, le cygne devient entièrement objectivé, une réalité à part, destiné à être admiré, « comme un vase d'argent parmi des diamants », alors libéré de la subjectivité que lui aurait insufflée son auteur désormais absent. C'est pourquoi le cygne, à l'air hautain, parce qu'il est sublime et parfait, aime la grotte qui ne permet à son créateur que d'entrevoir ses « sentiments », ainsi que la source qui pleure en vain son absence éternelle. Le poète est éclipsé au prix de la perfection d'un chef-d'œuvre d'art et c'est effectivement une des prémisses clés de l'esthétique parnassienne réalisée entièrement dans ce poème.

Une même tendance d'abolir le poète apparaît chez Mallarmé dont la tâche sacrée en poésie, on le sait bien, était d'abolir la matière. Toutefois, l'objectif n'est pas le même, si l'on suppose que Mallarmé aurait repris cette idée des parnassiens (mais il se peut de Flaubert aussi et de tant d'autres!) : alors qu'un bon parnassien cisèle la forme afin d'obtenir une « édifice versifiée », « un trophée » comparable à ces statues de marbre grec, polies à perfection et desquelles la main de sculpteur s'est à jamais éloignée, Mallarmé diminue le rôle du poète au profit de la « personnalité » du langage qui est un monde auto-référentiel à part. En vue de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », le poète abandonne premièrement le monde banal de tous les jours pour se consacrer corps et âme à la poésie. Une fois disparu de la vie

quotidienne, le poète doit aussi disparaître de son Grand Œuvre pour céder la place aux **mots** : « *L'œuvre pure implique la disparition élocutoire* du poète qui cède l'initiative aux *mots*... » (MALLARMÉ 1897 : 246). Or, dans le « sonnet du cygne », qui appartient à la première période de la création de Mallarmé, cette initiative n'est que vaguement évoquée par la puissance suggestive des mots choisis, supposés plutôt de « sonner » entre eux-mêmes que de « signifier » quelque chose. Tout de même, ce qui est ouvertement suggéré c'est le sentiment de l'impuissance de l'artiste, contrairement à la toute-puissance des mots, qui se trouve à la fois inspiré et inhibé devant le blanc du papier. Quoi de plus beau que la page blanche où tout peut s'inscrire? Et quoi de plus horrible que cette même page blanche où le poète souffre à cause du « transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », tentant sans espoir de se délivrer « pour n'avoir pas chanté la région où vivre », à savoir pour son incapacité de s'exprimer : les vols du cygne « qui n'ont pas fui » symbolisent tous les envols de l'enthousiasme poétique qui n'ont jamais porté de fruits, c'est-à-dire tous les poèmes qui ne sont jamais chantés. Ici, la blancheur du cygne, qui est le poète, et celle du papier, qui est son sort, se confondent dans « cette blanche agonie », « ce drame glacial ».

3.2. Baudelaire

Contrairement à l'abolissement du poète, « Le Cygne » de Baudelaire émane une féconde symbolisation où cet oiseau du jour, solaire et tellurique, Éros et Thanatos à la fois, revêt des visages multiples, de sorte qu'on a une vive et dynamique imagerie de la condition du poète et de tous les exilés. « Ce grand poème de mélancolie conjugue l'acte de pensée et l'image de la figure penchée » (STAROBINSKI 1997 : 56). La première figure, pensive et penchée, que Baudelaire évoque dans sa lourde mémoire et avec laquelle il s'identifie d'emblée, c'est Andromaque, personnage plutôt mythique qu'historique, veuve d'Hector, exilée de Troie, devenue « vil bétail » – captive de Pyrrhus, pleurant son chagrin en hyperbole :

« Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit » (BAUDELAIRE 1964 : 107)

Baudelaire y suit assez fidèlement l'épisode de l'*Énéide* de Virgile parlant de la captivité d'Andromaque, mais il la reprend comme un symbole prégnant afin de pointer et soulager en quelque sorte la condition analogue du poète – captif des misères de la vi(II)e moderne. Après le quatrain d'ouverture, Andromaque apparaît encore une fois dans la seconde partie du poème où elle est peinte cette fois « auprès d'un tombeau vide en extase courbée ». Sa peine

y est renforcée par la perte du mari, « d'un grand époux », qui s'enchaîne à la perte de la patrie symbolisée en « ce petit fleuve, ce Simoïs menteur » dont les eaux agrandissent avec le volume de ses pleurs. Toute cette souffrance reste *vécue* « en extase courbée », à savoir en extase contemplative propre à la figure penchée : c'est Andromaque de l'Antiquité qui précède son symbole de la modernité – le cygne.

Par suite, le poète – courbé aussi dès le début, parce qu'il *pense* à Andromaque – partage avec elle cette nostalgie languissante, car dans son imagination se confondent ancienne Troie dévastée et vieux Paris dévasté suite aux ambitieuses interventions du baron Haussmann : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel... ». Cette image sera renforcée par une antithèse distinctive dans la suite du poème : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé !... ». Ainsi, la culmination dramatique repose-t-elle sur la dissonance aiguë entre la dynamique de la réalité extérieure et l'état immobile du « cœur d'un mortel » plongé dans la mélancolie désespérante.⁸

Finalement, en tant que porteur du drame intérieur du poète, au milieu de ce grand changement urbain, apparaît le cygne, « ce malheureux, mythe étrange et fatal », « de ses pieds palmés frottant le pavé sec / Sur le sol raboteux traînant son blanc plumage / Près d'un *ruisseau sans eau*... » tout comme Andromaque d'ailleurs, forcée de produire de ses larmes un Simoïs artificiel, étant bannie du vrai fleuve de son pays natal. Dans ce sens, on peut constater que c'est l'élément aquatique, un des quatre principes cosmiques qui relie le destin des deux symboles : le cygne au « cœur plein de son beau *lac natal* » et Andromaque créant « ce petit *fleuve*, pauvre et triste miroir » de sa patrie. Le manque d'eau originelle dans le ruisseau du cygne correspond tout à fait au manque du fleuve Simoïs, mais celui-ci sera « rempli » des pleurs d'Andromaque, à force d'« extase courbée », c'est-à-dire d'une contemplation concentrée.⁹

Tout d'un coup, à la façon propre à la poétique de Baudelaire, le cygne change la direction de sa contemplation et détourne son regard du *spleen* vers l'*idéal* :

⁸ « L'asynchronie, le *tempo* désaccordé du « cœur d'un mortel » et de la « forme d'une ville » sont l'une des plus saisissantes expressions de l'état mélancolique » (STAROBINSKI 1997 : 64).

⁹ Le « ruisseau sans eau », l'absence du « lac natal », le « bec » ouvert signalent une soif, une privation, déjà métaphoriques, dont la seconde partie présentera l'accentuation ironique, dans l'amère satisfaction qui consiste à téter « la Douleur » ou à s'abreuver « de pleurs » (STAROBINSKI 1997 : 70). En plus, dans ce contexte urbain, le mot « ruisseau » peut signifier « l'eau qui coule le long des trottoirs ou au milieu de la chaussée d'une rue, pour se jeter dans les égouts » (ROBERT 2006 : 2335), et par métonymie, le quartier pauvre d'une ville. Le fond *par excellence* d'un tableau parisien.

« Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s’il adressait des reproches à Dieu! » (BAUDELAIRE 1964 : 108)

Le cou courbé devient le « cou convulsif » qui vise avidement au « ciel ironique et cruellement bleu » que Mallarmé reprendra, on l’a vu, en image symbolique de l’Azur, ironique et haïssable, parce que parfait et inabordable. De surcroît, le cygne de Baudelaire y symbolise le mal métaphysique que l’humanité, faible et imparfaite, endure depuis le monde est monde face à la perfection et omnipotence de Dieu – caché, muet et sourd pour les souffrances humaines. C’est davantage un écho lointain de la grande révolte vignyenne contre le silence de la Divinité du *Mont des Oliviers*.

En revanche, cette référence sous-jacente est entrecroisée par une référence explicite à « l’homme d’Ovide » qui ressemble au cygne par son cou/front rivé fatalement sur les étoiles : « tandis que les autres animaux courbent la tête et regardent la terre, l’homme éleva un front noble et porta ses regards vers les cieux. » (OVIDE 1850 : 253).¹⁰ Or, comme d’habitude, Baudelaire reprend cette image classique pour mieux la transfigurer, car le cygne baudelairien, se tournant vers un ciel qui ne répond pas (de plus, un ciel exposé aux « reproches » d’homme), représente une « image parodique du premier homme créé », affirme Starobinski (1997 : 71–72) et souligne, outre encore un exilé réel qui était Ovide, « chassé du paradis latin », l’importance du jeu de sonorités qui englobent les avatars du cygne : par exemple le syntagme « tomBEAU VIDE », auprès duquel Andromaque, exilée, « en extase courbée », pleure et exalte son défunt mari – relie le sort d’une femme affligée avec celui d’un homme, à savoir poète latin. Le symbolique du « vide » est encore plus prégnant parce qu’y se confondent Ovide, le cygne avide près d’un ruisseau vide, le tombeau vide et le lit du Simois vide, mais présent devant les yeux spirituels d’Andromaque dont les larmes ré-crément le fleuve de la terre natale.

Comme le dernier exilé, appelé explicitement dans le poème de Baudelaire, apparaît la négresse, « amaigrie et phtisique / Piétinant dans la boue » alors victime du grand mal moral, de l’ennui et de la mélancolie. Le symbolique est renforcé par l’analogie frappante entre son apparence extérieure et son état moral dû à la « *melankholia* » : sa peau noire correspond entièrement à la diffusion de la bile noire dans son corps. L’image est appuyée par le décor sinistre : la boue et le brouillard. Or, cette femme exotique est convoquée à communiquer son absence et son vide avec des symboles précédents. Le spleen y émerge en forme du brouillard, symbole mi-aquatique, mi-aérien tout comme le cygne. Confrontée à la « muraille immense du brouillard », la

¹⁰ « Os homini sublime dedit, coelumque tueri / Iussit, et erecto ad sidera tollere vultus. »

négresse effarée songe « les cocotiers absents de la superbe Afrique ». À la différence d'Andromaque dont les yeux sont pleins de larmes qui reproduisent, en « récompense », la patrie perdue, l'œil de la négresse reste « hagar », *évidé* à fond, ressemblant aux yeux des aveugles du poème éponyme, « d'où la divine étincelle est partie » (BAUDELAIRE 1964 : 113).

Dans le quatrain final, on retrouve la figure du poète, générateur et dirigeant de toute symbolisation, dont l'esprit s'exile « dans la forêt », donc on songe naturellement à la forêt « de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers » (BAUDELAIRE 1964 : 39). Même si les symboles sont complaisants et familiers avec poète, c'est leur lourde hérédité que le poète, cet Atlas moderne, est censé porter « sur ses épaules », à savoir dans sa mémoire. C'est pourquoi ses « *chers souvenirs sont plus lourds que des rocs* ». Au final, tous ces symboles – respectivement Victor Hugo, Andromaque, cygne, Ovide, négresse, « matelots oubliés dans une île », captifs, vaincus et « bien d'autres encor ! » – ne feront qu'un seul, car à la fin de compte c'est « Un vieux Souvenir » qui « sonne à plein souffle du cor » dans la forêt cachant les clés de l'âme universelle.

4. En guise de conclusion

Toute réflexion faite, nous pouvons constater que le génie poétique de Baudelaire et celui de Mallarmé, innovateurs et modernes, « déstabilisent » le symbolique traditionnel du cygne dont l'image solaire, sublime et idéale se revêt des connotations obscures et funestes : il devient haïssable et insupportable parce que sa perfection fait ressortir l'imperfection du poète pour le mener au profond désespoir. Par conséquent, le cygne de la Beauté suprême, illustré par Sully Prudhomme, se transforme en cygne de la misérable condition du Poète et de son sort. Il n'est plus le symbole de l'élan vital, mais de l'abattement complet, captif à la fois de la coupable Mélancolie et de l'aspiration vaine vers l'idéal; sa blancheur ne symbolise plus la pureté idéale et noble, mais l'impuissance du poète de s'exprimer, de « chanter la région où vivre », pour reprendre le vers de Mallarmé. De plus, dans le « Cygne » de Baudelaire nous avons pointé toute une série des symboles ou bien des allégories qui partagent son destin comme Hugo, Ovide, Andromaque, négresse, matelots, captifs, vaincus... Tous *pensifs* et *penchés* sur le Sort cruel, ils s'inscrivent sous le signe du cygne et convoquent une riche intertextualité.

En outre nous avons vu que tout changement des connotations symboliques est forcément suivi du changement de décor. En tant que symbole à la fois aquatique et aérien, le cygne de Sully Prudhomme reste dans sa demeure natale, au milieu « des lacs profonds et calmes », chassant *l'onde*, « vibrant sous *le*

zéphire », tandis que le cygne de Baudelaire, exilé, traîne son blanc plumage « *au sec* », « se baignant » dans la poudre et gémissant : « Eau, quand donc pleuvras-tu? ». Par contre, celui de Mallarmé n'est pas exilé de son fond natal, et pourtant il est pris dans le lac *dur*, menacé sans trêve par le « transparent *glacier* » : l'eau dans sa modification dure y devient le pire ennemi du cygne. En fin de compte, tous ces aspects différents qui varient autour d'un même symbole prouvent, d'un côté, le pouvoir du génie poétique susceptible de diriger les voies singulières de symbolisation et, de l'autre côté, le pouvoir suggestif du langage poétique infiniment riche et productif. Les exemples des « trois cygnes » que nous venons d'envisager en témoignent vivement.

Sources

- BAUDELAIRE 1869 : Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris : Michel Lévy frères, 1869. <<https://fr.wikisource.org/wiki/Enivrez-vous>> 18.4.2018.
- BAUDELAIRE 1964 : Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- MALLARMÉ 1914 : Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. Paris : Nouvelle Revue française (8^e éd.), 1914. <[https://fr.wikisource.org/wiki/Poésies_\(Mallarmé,_1914,_8e_éd.\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Poésies_(Mallarmé,_1914,_8e_éd.))> 25.4.2018.
- OVIDE 1850 : Naso, Publius Ovidius. *Les Métamorphoses*. Traduction par auteurs multiples. Texte établi par Désiré Nisard, Paris : Firmin-Didot, 1850. <[https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Métamorphoses_\(Ovide,_Nisard\)/Livres_1-12](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Métamorphoses_(Ovide,_Nisard)/Livres_1-12)> 29.4.2018.
- SULLY PRUDHOMME 1872 : Sully Prudhomme, René-François. *Poésies*. Paris : Alphonse Lemerre, 1872. <[https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cygne_\(Prudhomme\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cygne_(Prudhomme))> 18.4.2018.

Références bibliographiques

- BACHELARD 1942 : Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.
- ECHELARD 1984 : Echelard, Michel. *Histoire de la littérature française : XIX^e siècle*. Paris : Hatier, 1984.
- GOEBEL 1983 : Goebel, Gerhard. « Poésie et littérature chez Baudelaire et Mallarmé. Analyse du changement d'un concept ». *Romantisme*, n°39, 1983, p. 73–84.
- HURET 1891 : Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1891. <[https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Crise_de_verse](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Crise_de_verse)> 25.4.2018.

- JUNG 1968 : Jung, Carl Gustav. *Types psychologiques*. Genève : Édition de l'Université Georg, 1968.
- MALLARMÉ 1897 : Mallarmé, Stéphane. *Divagations*. Paris : Eugène Fasquelle, 1897. <[https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Crise_de_vers](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Crise_de_vers)> 20.4.2018.
- MICHA 1943 : Micha, Alexandre. *Verlaine et les poètes symbolistes*. Paris : Larousse, 1943.
- POULET 1954 : Poulet, Georges. *La Distance intérieure*. Paris : Plon, 1954.
- RAYMOND 1947 : Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1947.
- STAROBINSKI 1997 : Starobinski, Jean. *La mélancolie au miroir : trios lectures de Baudelaire*. Paris : Juillard, 1997.
- WOJTYNEK-MUSIK 2000 : Wojtynek-Musik, Krystina. *Poétiser à la manière symboliste : étude sur les techniques symbolistes de l'imaginaire et de la versification*. Katowice : Uniwersytet Śląskiego, 2000.

Dictionnaires et encyclopédies

- BIEDERMANN 2004 : Biedermann, Hans. *Rečnik simbola [Knaurs Lexikon der Symbole]*. Preveli s nemačkog Mihailo Živanović, Hana Čopić, Meral Tarar-Tutuš. Beograd : Plato, 2004.
- COOPER 1986 : Cooper, Jean Campbell. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola [An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols]*. Preveo Slobodan Đorđević. Beograd : Prosveta-Nolit, 1986.
- ROBERT 2006 : *Le Petit Robert de la langue française*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2006.

Владимир З. Ђурић

ЕВОЛУЦИЈА ЈЕДНОГ СИМБОЛА: „ЛАБУД“ У ПОЕЗИЈИ СИЛИЈА ПРИДОМА, БОДЛЕРА И МАЛАРМЕА

У раду се анализирају разноврсни облици симболизације једне исте песничке представе, а то је лабуд. Овај традиционални симбол у поезији три врсна песника из француске књижевности као што су Сили Придом, Бодлер и Маларме, поприма врло богате и сасвим различите симболичке нијансе које рад предочава. Циљ рада је да компаративном анализом и „концентрисаним читањем“ (*close reading*) три *Лабуда* укаже на еволуцију тог архетипског симбола најпре у обради Силија Придома, врхунског

парнасовца, а затим у песничком дискурсу Бодлера и Малармеа, два иницијално парнасовца, али који су надалеко искорачили из безличне и „хладне“ естетике Школе пошто су савладали и усвојили њене најбоље технике. Поред бројних феномена које генерише лабуд (= песник) као плодотворни песнички симбол, резултати анализе показују, у ствари, потврђују познату романтичарску тезу да су могућности индивидуалног песничког генија далеко изнад могућности једне песничке школе, јер, како каже Башлар, стваралаштво правих песника брише конвенционалне форме једног културног комплекса у корист парадоксалних, несвакидашњих представа.

Кључне речи: лабуд, симбол, удес песника, Сили Придом, Бодлер, Маларме.