

Natasa M. Lujic*

Faculté de Philosophie de Niš

LES CORRESPONDANCES INTERTEXTUELLES ENTRE CHARLES BAUDELAIRE ET RICHARD WAGNER

Dans un premier temps, cet article aborde la relation intertextuelle entre l'œuvre du poète français Charles Baudelaire et celle du compositeur allemand Richard Wagner. Dans un deuxième temps, nous allons nous intéresser à la musicalité que l'on retrouve dans la poésie de Baudelaire à travers trois poèmes : *Correspondances*, *Le Chat I* et *La Musique*. Afin d'examiner les poèmes et d'en tirer des conclusions, nous avons utilisé la méthode intertextuelle. De plus, cette œuvre tend à éclairer la musicalité de l'œuvre poétique de Baudelaire. Lorsque Baudelaire a vu l'opéra *Tannhäuser* de Wagner joué à Paris, il a tout de suite été séduit par la musique du compositeur allemand. Après avoir vu les réactions négatives des spectateurs et des critiques français, Baudelaire, également critiqué par le public français à la suite de la publication de son recueil *Les Fleurs du Mal*, savait qu'il devait prendre parti pour Wagner afin de protéger l'art. Baudelaire a écrit une lettre au compositeur dans laquelle il tend à exprimer son admiration pour la musique et pour le compositeur lui-même. Après avoir découvert cette lettre, nous avons souhaité approfondir nos recherches sur le sujet.

Mots-clés : Charles Baudelaire, intertextualité, musique, poésie française, symbolisme, synesthésie, musicalité, Richard Wagner¹.

1. Introduction

Ce travail aborde principalement les correspondances, la relation intertextuelle entre le poète français Charles Baudelaire et le compositeur allemand Richard Wagner.

Dans la première partie de cet article, nous allons parler de cette *rencontre* entre Wagner et Baudelaire, tandis que, dans la deuxième nous allons essayer d'analyser ce qui reflète exactement la musicalité et l'intertextualité dans l'œuvre baudelairienne. Il s'agit, par exemple, du nombre de syllabes, de la structure du poème, de sa sonorité...

Au cœur de notre recherche se trouve la relation intertextuelle entre la poésie de Baudelaire et la musique de Wagner. Cela concerne plus particulièrement la transfictionnalisation. Cependant, nous faisons ici le choix de ne nous intéresser qu'aux aspects intertextuels dans leur ensemble revêtus par la relation entre les œuvres Baudelairienne et Wagnerienne. L'étude plus spécifique de la transfictionnalisation observable au sein de cette relation pourrait toutefois être l'objet d'une étude prochaine.

Avant de parler de la relation intertextuelle entre Baudelaire et Wagner, nous allons nous intéresser à la définition et à l'histoire du concept de l'*intertextualité*. Tout d'abord, il est important de faire un retour à l'étiologie-même du terme afin de le mieux comprendre. Miguet-Ollagnier et Limat-Letellier (1998) nous apprennent que ce mot vient

* n.lujicnovic-18456@filfak.ni.ac.rs

du latin « inter » qui signifie « la réciprocité des échanges, l'interconnexion, l'interférence, l'entrelacs » et du radical dérivé du latin « textere ». De plus, la textualité évoque la qualité du texte comme « tissage », « trame » (RUPRECHT 1983).

Par ailleurs, les auteurs Miguet-Ollagnier et Limat-Letellier (1998) disent que :

« au-delà de ce premier constat, le recours à l'étymologie s'apparente à une reconstitution incomplète et sans doute artificielle. En effet, pour avoir été reconnue comme une dimension essentielle de la communication verbale, l'intertextualité renvoie surtout à des enjeux cognitifs, à l'élaboration de méthodes d'analyse littéraire actuellement très usitées. Mais il importe aussi de dégager les constantes, les recoupements possibles entre des strates aussi diversifiées. Certes, les principales contributions et les apports plus marginaux forment autant de jalons qui confirment, d'un point de vue épistémologique, l'étendue et la vitalité de ce champ notionnel ».

En outre, nous trouvons une explication de l'étiologie légèrement différente. Le terme *l'intertextualité* vient du latin « *interetexo* » : « entrelacer » (j'entrelace). Le terme a été introduit dans la littérature par Julia Kristeva dans les années 60 (plus précisément en 1966) et l'intertextualité s'impose très rapidement et devient le passage indispensable dans l'analyse littéraire (PIEGAY-GROS 1996 : 7). L'auteur rajoute qu'elle apparaît en tant que « essentiellement moderne » mais qu'elle « recouvre des pratiques d'écriture aussi anciennes que fondamentales ». Elle affirme que « l'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* ou l'inscrive *in presentia* ». De plus, selon l'autrice « l'intertextualité renvoie [...] à l'éternelle imitation et transformation de la tradition par les auteurs et les œuvres qui les reprennent » et l'intertextualité apparaît en tant que l'élément constructif de la littérature-même. Dans son œuvre *La Révolution du langage poétique* (Le Seuil, 1974), Kristeva insiste sur le fait que l'intertextualité n'est pas « une imitation ou une reproduction mais transposition » (PIEGAY-GROS 1996 : 11). Elle y propose une nouvelle définition de la notion qui dit : « l'intertextualité est la transposition d'un ou de plusieurs systèmes de signes en un autre » (PIEGAY-GROS 1996 : 11). C'est exactement la relation que nous pouvons observer entre les poèmes de Baudelaire que nous allons analyser dans le corps de notre article : la transposition des mots en musique.

Charles Baudelaire était non seulement un poète, mais aussi un excellent connaisseur et critique d'art (Le Blog Gallica). Il a écrit sur la musique, la littérature et la peinture. Dans ses essais, contrairement à d'autres critiques, il s'efforce de montrer ce qu'il y a de précieux et d'essentiel, de positif (l'Idéal) dans une œuvre d'art. De plus, il considérait que « la meilleure critique doit être amusante et poétique » (BAUDELAIRE 1864 : 2). Une des personnes qui était sur les rosses du poète était le compositeur allemand Richard Wagner (COOKE 2022). Comme nous l'apprend l'auteur (MEITINGER 1981 : 75), Baudelaire a courageusement pris sa défense lorsque les critiques français ont entouré Wagner de toutes parts. Meitinger (1981 : 75) affirme que « devant l'intolérance et la mauvaise foi des connaisseurs officiels, patentés par la presse, son indignation éclate et, après la lettre personnelle à Wagner du 17 février 1860, il compose une copieuse étude solidement documentée à la fois apologétique et didactique, afin d'introduire la musique de Wagner et ses théories esthétiques les plus générales parmi le public éclairé intitulée : « Richard Wagner et *Tannhauser* à Paris » » (BAUDELAIRE 1861). A savoir, le public, qui ne pou-

vait pleinement saisir la valeur réelle de son œuvre, a critiqué l'interprétation de l'opéra *Tannhauser* de Wagner. Comme le dit Baudelaire dans sa lettre au compositeur, Wagner n'est pas le premier à se défendre et il a honte d'appartenir à une nation qui rejette un tel talent et veut se démarquer de ces — comme il les appelle — « imbéciles » (LETTRE DE BAUDELAIRE A WAGNER). De plus, Baudelaire se sent responsable d'une telle réaction de la part des Français : « Vous n'êtes pas le premier homme, Monsieur, à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays » (Idem). Étant donné la critique hypocrite des *Fleurs du mal* (paru en 1857) d'un public à la morale fautive, Baudelaire trouve un lien entre lui et le compositeur. Cette attitude de l'écrivain vis-à-vis du compositeur, nous a incitée à enquêter sur leur correspondance ainsi que sur le thème de la musique dans la poésie de Baudelaire mais aussi sur la manière dont les auteurs modernes chérissent l'héritage du poète. En outre, Baudelaire (1861 : 6) rappelle que le public Français, au moment de la performance de l'opéra de Wagner, n'a que peu entendu parler du compositeur alors que « depuis quinze ans déjà, le public allemand célébrait [Wagner] comme un homme de génie ». Nous apprenons aussi que le célèbre poète français et ami de Baudelaire, Théophile Gautier, lors de son voyage en Allemagne, fut « très ému » par le compositeur allemand (BAUDELAIRE 1861 : 7).

Selon Meitinger (1981 : 76) « l'impression première de Baudelaire sur Wagner et sa musique part de son expérience personnelle : du choc musical qu'il a éprouvé en février 1860 à l'audition de morceaux orchestraux tirés de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* ». Nous trouvons que Baudelaire, en tant qu'artiste hypersensible, sentait dès la première écoute le lien entre les compositions de Wagner et sa poésie, c'est-à-dire entre le génie du compositeur et son propre génie, ce que nous montre sa lettre destinée au compositeur.

« La musique de Wagner n'obéit donc ni au hasard de la fantaisie, ni à la convention du joli et du pittoresque : elle veut exprimer et réussit à le faire de façon claire et universelle. Baudelaire sous le coup de cette véritable « opération spirituelle », de cette « révélation » va tout de même emprunter la voie intellectuelle pour la comprendre : ces effets synesthésiques, cette élévation spirituelle et sensible ont un but, une cause et des moyens propres. » (MEITINGER 1981 : 78)

Adjassoh et Kouassi nous rappellent qu'au XIX^e siècle en France arrive « la période des mutations sociales et littéraires ». Ainsi, les auteurs disent que « sous l'égide du lyrisme, les romantiques confèrent à la forme de leurs poèmes toute structure qui effleure leur imagination pour en faire un vecteur de signification ». Selon cette approche, la musicalité devient un vecteur de l'expression poétique (ADJASSOH et KOUASSI 2020 : 110).

Bien qu'il ait eu d'abord des préjugés, Baudelaire est complètement enchanté par la musique de Wagner, il lui semble qu'il la compose lui-même :

« Par vous j'ai été vaincu tout de suite. Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire. D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. » (LETTRE DE BAUDELAIRE A WAGNER)

Pour Baudelaire, c'était simplement une expérience transcendante qui nous arrive, au « public ordinaire », lorsque nous nous retrouvons devant une certaine chanson, une

composition, une œuvre littéraire ou un film. Nous pouvons décrire ce sentiment comme créant l'impression que nous sommes liés par une émotion et une pensée, le sentiment qu'il y a quelqu'un qui nous comprend. Le poète perçoit la musique de Wagner comme une harmonie dans la nature où se reflète la passion d'un homme, plus précisément d'un artiste. C'est dans le poème *Correspondances* paru en 1857 que l'on voit plus clairement le lien entre Baudelaire et Wagner. Dans la partie qui suit, nous allons voir pourquoi.

2. IV-CORRESPONDANCES

Il est nécessaire de dire quelques mots à propos de la forme de ce poème. Il s'agit d'un sonnet en alexandrins aux rimes embrassées.

Le thème de l'œuvre est la nature et sa signification, la perception que l'homme a du monde qui l'entoure et l'expérience de la nature, qui est la mère de toutes les choses vivantes. Baudelaire choisit ici ce thème universel qui fascine l'homme depuis son origine : la contemplation du monde qui l'entoure. Il le présente comme un temple universel où l'homme trouve la paix, entouré de symboles qui le rencontrent. En effet, chacun d'entre nous parcourt cet espace et interprète les symboles à sa manière. C'est l'espace que le poète laisse au lecteur pour interpréter l'œuvre elle-même, ce qui fait de lui un acteur du processus de création. De plus, nous pouvons observer cette même idée chez Barthes :

« (Le texte) est le produit d'un travail... mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte *travaille*, à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler, entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression ... et reconstruit une autre langue ». (Roland Barthes, art. « Texte (théorie du) », *Encyclopædia universalis* dans PIEGAY-GROS 1996 : 11).

Nous trouvons que c'est justement ce processus qui donne au travail une beauté encore plus grande car ce dernier est différent et irremplaçable pour chacun de nous. Par ailleurs, comme le dit Piégay-Gros (Idem), une double interaction se produit, « entre le texte et le lecteur, d'une part et d'autre part, entre le texte —l'écriture— et la langue ».

Nous pouvons affirmer que le poème *Correspondances* est la base de la poésie symboliste qui dépeint des réalités inaccessibles aux sens ou à la raison, ce qui se trouve entre la raison et le surnaturel chez l'homme, ou l'intuition et le concept d'énergie vitale. Ce poème peut être considéré comme un manifeste que Baudelaire donne aux poètes symbolistes. En effet, ce sonnet montre bien cette synesthésie qui est une des caractéristiques de la poésie symboliste. Le poème présente une vision du monde visible, un monde fait de sons, de parfums et de couleurs. Tout comme les *Voyelles* de Rimbaud, dans le poème éponyme, se transforment en couleurs (*Voyelles* , RIMBAUD 1883 (2003 : 91), dans la poésie de Baudelaire les sons, les odeurs, les couleurs et les formes se répondent et tout crée une expérience complète que le poète veut transmettre au lecteur. Comme le dit Brunel (2007 : 144) :

« dès le second quatrain, en raison de longs échos, de la ténébreuse et profonde unité du monde, se dégage un dialogue des parfums, des couleurs et des sons. L'abstrait, le spirituel cède la place, dans le premier tercet, à une caractérisation richement suggestive des parfums, qui sont pris comme exemples de corespondances internes à la sensation

même. »

Tout d'abord, nous allons observer cette synesthésie entre la vue et l'audition. Baudelaire ici utilise les mots : *regard/écho/ ténèbres/ chante*; puis au vers 8 « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Par ailleurs, cette synesthésie est mise en relief par la métonymie employée entre le champ sémantique de la vue (regard 1, ténèbres 3) et le champ sémantique de l'audition (écho 2, chante 4). Bijelic et Jovanovic nous confirment que dans la deuxième strophe du poème, « Baudelaire expose l'idée de synesthésie, qui est l'une des figures les plus importantes du symbolisme » (2021 : 175). Ensuite, nous pouvons observer une comparaison synthétique dans les vers 4 et 5 : « des regards familiers/ Comme des longs échos » (BAUDELAIRE 1861 : 9). En plus de cela, nous découvrons une synesthésie entre l'olfaction, le touché et, une fois encore, la vue dans les vers 9 et 10 : « parfums frais/ doux comme les hautbois/ verts comme les prairies ». Selon les auteurs, « Baudelaire comprend les couleurs, les parfums et les sons, c'est-à-dire les divers domaines sensoriels, comme des éléments de dimensions et de puissances énormes qui construisent l'unité du monde, et il les compare à des échos qui se confondent » (BJELIC et JOVANOVIC 2021 : 175).

De plus, nous sommes d'accord avec les auteurs qui observent que Baudelaire a accordé une place importante aux parfums, surtout « dans les tercets ». Bjelic et Ivanovic nous apprennent que les parfums sont tantôt « frais », tantôt « naïfs » et que le poète « les compare *aux chairs d'enfant*, à la beauté du son et de la nature (*vert comme des prairies*) » (BJELIC et JOVANOVIC 2021 : 176). Ils ajoutent qu'avec ces « exemples en synesthésie : il associe la chair d'enfant à la fraîcheur, le son des hautbois à la douceur ». Par ailleurs, ils affirment que « d'autres parfums, en revanche, ont l'expansion des choses infinies, ce qui exprime en fait l'aspiration éternelle du poète vers l'infini ». Les auteurs nous apprennent que le poète « identifie cette puissance évocatrice aux parfums utilisés dans les liturgies et les cérémonies religieuses, telles que *l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens* ». Ils rajoutent que « les quatre parfums sont capables de chanter les transports de l'esprit et des sens, l'extase qui est liée à la communication avec Dieu » (BJELIC et JOVANOVIC 2021 : 176). De plus, dans le poème, nous retrouvons la nature qui d'une certaine manière joue le rôle du divin avec lequel seul le poète est capable de communiquer. Nous y trouvons une correspondance verticale, la communication avec le divin, avec l'au-delà. Brunel (2007 : 144) considère que ces parfums sont à la fois exotiques et religieux. Il rajoute que cela change l'ambiance, qu'une « une musique en naît », puisqu'ils « chantent les transports de l'esprit et des sens ». Il rajoute :

« Mais cette musique est plus chorale qu'instrumentale, elle est porteuse moins d'émotions à fleur de sens que de « transports », d'élévations sensuelles et sublimes à la fois qui ne sont pas sans rappeler l'enlèvement véritablement enthousiaste par la musique dans le poème précédemment cité. »

Nous remarquons qu'il est important de mentionner le champ sémantique de la grandeur dans ce poème. Il se trouve dans les mots : *de loin, vaste, temple, piliers, prairies, expansion, infinies*. Il est intéressant d'observer comment nous pouvons voir la même idée dans la lettre à Wagner quand le poète parle de l'opéra dans les lignes suivantes : « Ensuite le caractère qui m'a principalement frappé, ç'a été la grandeur. Cela représente le grand, et

cela pousse au grand » (LETTRE DE BAUDELAIRE A WAGNER).

En ce qui concerne la synesthésie, non seulement dans ce poème, mais aussi dans la lettre à Wagner, nous pouvons observer celle des couleurs et des sons. Dans sa lettre, Baudelaire dit qu'il voit la passion dans l'opéra en couleur rouge:

« Enfin j'ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire, des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et de mes préoccupations fréquentes. Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif. Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise » (Idem).

Brunel (2007 : 144) nous dit :

« Non seulement « Correspondances » est fondé sur un double réseau de correspondances verticales et horizontales, mais le comparatisme y est convoqué, puisque la notion symbolique de correspondance est présente dans la philosophie de Swedenborg, diffuse dans l'œuvre d'Edgar Poe, et que le transfert sur une source de sensation d'une épithète relevant d'un autre type de sensation passe par E.T.A. Hoffmann et une page de ses *Kreisleriana* que Baudelaire a citée dans le Salon de 1846, – du moins d'une première version de cette page. »

« Précisément les textes qui composent ce *Salon de 1846* mettent en valeur une notion qui est inséparable des précédentes : l'harmonie. Si le romantisme est défini par Baudelaire comme dominé par la couleur et comme essentiellement « coloriste », ces couleurs s'organisent et se complètent selon un principe implicite d'harmonie :

« Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés ; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne singulier s'appelle la couleur. On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint. » (BAUDELAIRE 1846 dans BRUNEL 2007 : 145).

Nous pouvons y rajouter des liens et des correspondances entre ce poème et d'autres poèmes de l'opus baudelairien très riche mais nous avons fait le choix de nous intéresser à trois poèmes cités plus haut dans l'introduction.

Par ce sonnet, Baudelaire nous immerge dans un nouveau monde, dans le monde où il n'y a pas de frontières claires entre différents sens. Ceci peut s'observer dans la deuxième strophe (*Correspondances*, BAUDELAIRE 1861 : 9) du poème qui nous renvoie à la quête de la synesthésie dans la poésie de Baudelaire.

3. LXIX-LA MUSIQUE

Avant de procéder à l'analyse du poème *La Musique*, nous allons citer le poète lui-même, qui dit que cette poésie « touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique »

(1976). Selon Buffard-Moret (2016), si l'on imagine que Charles Baudelaire a adopté « cette conception de la poésie [dans] son recueil des *Fleurs du Mal*, on perçoit peut-être moins combien cette musique a partie liée avec la chanson ». L'auteur ajoute que la musique prend une grande place dans la culture du poète (idem). Dans la partie suivante, nous allons analyser le poème cité plus haut (*La Musique*, BAUDELAIRE 1861 : 70 – 71). Nous avons ici un sonnet aux rimes croisées. Baudelaire compare ici cet art à l'eau qui change et coule harmonieusement, il la compare à la mer. Nous pouvons observer ici une métonymie dans les mots : *la mer, les poumons gonflés, les efforts, vibrer, me bercent*. Avec le poète, nous ressentons la beauté de la musique et elle coule simplement à travers notre corps comme notre plus grande passion, elle nous cache dans la nuit. Elle est parfaitement harmonieuse. « L'émotion musicale y est décrite comme une possession par les éléments, telle une embarcation en proie aux flots de la mer, ou tel un navigateur aux poumons gonflés par le vent » (BRUNEL 2007 : 144). Ce qui est intéressant à observer, est que l'on voit cette même vision de la musique harmonieuse, dans un autre sens, dans la lettre à Wagner : « Et la musique en même temps respirait quelquefois l'orgueil de la vie. Généralement ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélèrent le pouls de l'imagination » (LA LETTRE DE BAUDELAIRE A WAGNER). On peut l'entendre, le voir et le toucher, on fait l'expérience d'une véritable synesthésie des sens. Nous allons faire une analyse des vers de 6 à 8 qui suivent : « La poitrine en avant et les poumons gonflés/ Comme de la toile/ J'escalade le dos des flots amoncelés » (*La Musique*, BAUDELAIRE 1861 : 70 – 71). Dans ses vers, nous pouvons observer que le poète se compare à un navire car : « la musique souvent me prend comme la mer! » (Idem). Baudelaire compare la musique à la mer que le marin prend, mais la musique finit par être perçue comme une mer qui enchante les marins, c'est-à-dire, qui prend le marin. Il est captivant que cette même comparaison d'un poète perdu à un bateau peut être observée dans le poème de Rimbaud, *Le bateau ivre* (*Le bateau ivre*, RIMBAUD 1883 (2003 : 9 – 14).

En outre, nous pouvons observer une particularité en ce qui concerne la première strophe. Selon Buffard-Moret (2016), Baudelaire procède à une « variation [très] originale » (GOUVARD dans BUFFARD – MORRET 2016) dans le poème *La Musique* quand il combine l'alexandrin au pentasyllabe. L'auteur ajoute que le pentasyllabe étant assimilé culturellement à un vers de chanson, la combinaison « peut être dite *musicale* ». Il est intéressant que le même procédé puisse être observé dans le poème *A une Mendicante rousse* (1976 : 68) où nous avons la même structure du vers, selon la recherche de l'auteur (BUFFARD-MORET 2016).

En choisissant les mots, Baudelaire transmet extraordinairement son émotion, et l'on ressent la vibration de la musique qui se mêle à la mer et au vent, qui soulève une tempête dans notre être. Elle nous reconforte et nous protège, elle est partout. Ici, nous avons une vision presque divine de la musique que Baudelaire a si bien créée. Nous trouvons que Baudelaire nous emmène dans un nouveau monde avec sa poésie. Nous pouvons observer la même fascination par la musique dans la lettre au compositeur. C'est exactement le sentiment qu'il décrit en écoutant Wagner, une musique qui rappelle l'air qui monte sur une mer agitée (*La Musique*, BAUDELAIRE 1861 : 70 – 71). Pourtant, il fait preuve d'humilité et ne se considère pas compétent pour l'analyser : « ...cette phrase serait immensément ridicule, surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, ne sait pas la musique, et dont toute

l'éducation se borne à avoir (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven » (Idem).

Par ailleurs, nous pouvons remarquer une particularité en ce qui touche la métaphore de l'écriture musicale car dans ce poème les « flots » figurent les notes sur la partition de musique. Pourtant, Baudelaire nous a encore caché une surprise musicale dans son poème. A savoir, en observant la forme du poème, nous pouvons voir que les strophes 3 et 4 forment une métonymie et un chiasme inversé. Tout d'abord, nous pouvons examiner que dans ces deux strophes nous avons un vers long (de 11 ou 12 syllabes), ensuite un vers court (5 syllabes). En observant ces deux strophes, nous pouvons remarquer qu'il prennent la forme d'une miroir à l'envers :

Strophe 3 :	Strophe 4:
vers long	vers court
vers court	vers long
vers long	vers court

Ici, Baudelaire reprend la même forme et joue avec la forme de ses strophes, il les transforme afin de produire un effet de musicalité. Nous pouvons observer qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé. Selon Buffard-Moret, (2016) à travers tout ce recueil (*Les Fleurs du Mal*), le poète met en scène « de manière récurrente un certain nombre de procédés de versification que Baudelaire emprunte autant à la chanson populaire qu'à la chanson poétique, de celle de la Renaissance à celle des poètes qui lui sont contemporains ».

Finalement, nous pouvons dire que dans la musique, comme dans les poèmes, nous trouvons un espace vide, un espace que l'auteur laisse délibérément être rempli par chacun de nous pour nous-mêmes. La beauté de l'art qui est quelque chose de spécial et d'unique pour chacun de nous.

5. LI-LE CHAT I

Baudelaire a écrit plusieurs poèmes sur son animal préféré, le chat. Dans cette partie, nous traiterons de l'apparition du chat que Baudelaire représente à travers le prisme de la musique.

Nous pouvons observer deux champs sémantiques liés au son. Tout d'abord, celui de la voix dans les mots suivants: *miaule, sa voix; gronde* puis de la musique dans : *archet, instrument, chanter, vibrante corde, harmonieux*. (Le Chat I, BAUDELAIRE 1861 : 51 – 52). Nous allons observer l'association par corréférencation de ces deux champs sémantiques ce qui nous permettra d'en venir à l'analyse de la musicalité de ce poème. Nous avons l'apparition du mot *voix* qui se remplace par le pronom personnel *elle* dans dès le vers suivant : « Me remplit comme un vers nombreux » où le poète fait une référence métapoétique à la poésie, et *in fine* à la musique. Ensuite, le poète dit qu'elle le « réjouit comme un philtre » où nous pouvons observer l'idée de volupté et de bonheur. La musique, la poésie, est considérée comme un liquide, une potion qui peut réjouir le poète et le lecteur, les soigner. Par la suite, nous avons les vers : « Elle (la voix) endort les plus cruels maux. » reprenant le thème du *philtre* avec un effet anesthésiant et salvateur pour le poète. Nous pouvons y observer la gradation par le superlatif « les plus cruels mots » qui met en valeur l'effet bénéfique de la voix-philtre. Ce vers nous semble clairement être un élément repré-

sentatif de la notion d'Idéal développée par le recueil.

Selon Paczynski (1973 : 11) nous pouvons observer une interprétation de la voix du chat où « le chat se définit d'abord par son agilité, son profil, sa souplesse diabolique, son regard, mais il a également chez Baudelaire, une voix, un timbre ». L'auteur rajoute que cette voix est « tout de suite ce qu'elle doit être : une force qui atteint d'emblée les points sensibles du poète » (PACZYNSKI 1973 : 12). L'auteur (Idem) nous interroge, dans le même poème, sur le rôle de la poésie (et de la musique) dans la vie quotidienne en disant : « N'est-elle pas l'essence de la poésie par son caractère immédiat ? La voix dévitalise la peine ; en la changeant en souvenir, elle console ». Nous sommes d'accord avec cette constatation et ajoutons que Baudelaire fait ici un lien entre le chat, la musique et la poésie. Cette relation s'établit lorsque le poète dit : « il n'est pas d'archet qui morde / Sur mon coeur, parfait instrument, / Et fasse plus royalement / Chanter sa plus vibrante corde ». La voix du chat est désormais assimilée à un instrument à corde frottées *via* la métonymie hétéro-topique entre le substantif « archet » et le verbe « morde ». La comparaison est confirmée avec la réitération des hyponymes du champ sémantique de la musique « instrument », « chanter » et « vibrante corde ». Baudelaire va même plus loin avec l'usage du superlatif énonçant la voix du chat comme l'instrument « le plus royal » à son cœur.

En outre, nous pouvons observer encore un trait, une fonction, de la voix que nous retrouvons chez Baudelaire et chez le poète américain Edgar Allan Poe (que Baudelaire admirait). Comme nous le rappelle André Coeuroy dans son article *Philosophie et poétique musicales d'Edgar Poe* : « aussi bien, la hantise de la voix est-elle une des marques les plus certaines du fantastique poésique (...) Ce sont les cloches surtout qui aident à la création de l'atmosphère fantastique » (COEUROY 1923).

Dans le vers 14 : « contient toutes les extases », nous pouvons observer une notion de bonheur, de volupté. Nous pouvons remarquer que la voix contient « toutes les extases », autrement dit, la musique qui est le contenant des extases et celle qui reprend l'idée du philtre qui *contient* la solution au mal, au monde extérieur.

Finalement, nous avons les vers : « Pour dire les plus longues phrases/ Elle n'a pas besoin de mots ». Ici nous pouvons observer une idée de la voix qui ne dit pas de mot. En effet, cette voix, qui ne parle pas, est celle qui chante. Nous pouvons dire les choses par la musique qui fait ressentir au poète les plus belles choses et les plus beaux sentiments. Dans ce vers nous avons à la fois une confirmation et une introduction à l'idée que la voix est musique. Confirmation car la voix qui parle sans dire de mots peut-être assimilée à la musique (la musique n'a pas besoin de mots pour être musique et exprimer des choses). Introduction car ce vers introduit la strophe suivante dans laquelle la voix du chat est comparée à un instrument à cordes frottées. Le superlatif vise à faire une gradation afin de mettre en lumière la puissance avec laquelle la voix est musique.

Le miaulement du chat, chez le poète, évoque un sentiment particulier, c'est une musique pour son cœur. Elle « empoisonne son âme avec de la magie ». En même temps, elle le boit « comme un baume » (Idem).

Pour notre poète, le chat est une créature spéciale, presque incompréhensible, qui semble hors de ce monde. Cela correspond parfaitement au sentiment et à la poésie du poète. Elle est « céleste, incompréhensible » (Idem). Sa voix est un instrument subtil qui a le pouvoir de réchauffer l'âme du poète, un archet jusqu'à la corde la plus tremblante du

cœur. C'est un son presque irréel, au-dessus de nos sens et pourtant si proche de nous. À travers tout le poème, nous pouvons effectivement entendre le chat comme s'il était à côté de nous et comme si nous étions à la place d'un poète qui le caresse et écoute son ronronnement. C'est une synesthésie complète du son, de l'image et du ressenti. Baudelaire atteint la musicalité avec le ton et le choix des mots, les mouvements du chat, elle se déplace lentement pour être très proche de nous, comme une composition musicale qui augmente progressivement son intensité, pour finalement atteindre une paix et une harmonie complètes.

Enfin, on voit que chez Baudelaire comme chez Wagner on retrouve un attachement à son œuvre et à son art, une passion qui pousse l'auteur à créer, *pousse au grand*, comme il le dit dans la lettre destinée au compositeur. Le poète était un grand admirateur du compositeur et de son œuvre et y trouvait le reflet de sa poésie et de son âme. Comme le dit Baudelaire lui-même dans une lettre au compositeur, la musique de Wagner l'a aidé à revenir à lui-même, c'est elle qu'il invoquait dans les moments difficiles. (LETTRE DE BAUDELAIRE A WAGNER). Autant de nombreuses critiques qualifient la poésie de Baudelaire de sombre et déprimante, autant elle nous offre un aperçu d'un nouveau monde, une invitation au voyage vers l'Idéal. C'est un monde où seul l'art peut nous emmener. Baudelaire savait l'alchimie de la douleur et savait nous transmettre ses émotions et son espoir pour qu'elle perdure aujourd'hui. Il vit aussi longtemps que vit sa poésie, aussi longtemps que nous vivons, nous qui lui ouvrons nos cœurs à chaque nouvelle lecture.

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous voudrions tout d'abord revenir au sujet de notre article. Le sujet de notre article est la relation intertextuelle, les correspondances intertextuelles, entre le poète français, Charles Baudelaire et le compositeur allemand, Richard Wagner à travers le prisme de la musicalité de l'œuvre baudelairienne. En tant que base pour notre recherche, nous ont servie la lettre de Baudelaire envoyée à Wagner suite à l'échec de l'opéra *Tannhäuser* chez le public français à Paris et les trois poèmes de Baudelaire issus du recueil *Les Fleurs du Mal* : (*Correspondances*) qui est un exemple parfait de la synesthésie, si chère aux poètes symbolistes, *La Musique*, un poème qui glorifie cet art et finalement *Le Chat I* qui à travers le prisme de la voix du chat traite la question de la poétique et de la musicalité. Nous nous sommes servie de l'analyse littéraire des poèmes afin de trouver ce lien, ces correspondances entre Baudelaire et Wagner mais aussi de trouver ce qui reflète de la musicalité dans l'œuvre baudelairienne afin d'en tirer des conclusions. Grâce à ces poèmes et à la lettre envoyée par le poète, nous avons pu observer tout un éventail de différents points en commun entre la poésie baudelairienne et la musique de Wagner. À travers une analyse littéraire et aussi une lecture profonde de la lettre, nous sommes arrivées aux conclusions suivantes : la musique est omniprésente dans ces trois œuvres et prend une place particulière dans d'autres œuvres de Baudelaire; nous avons trouvé un lien assez fort entre la lettre au compositeur et les poèmes analysés (l'appréciation personnelle de Baudelaire envers la musique et envers Wagner, grandeur de l'art et de la musique, comparaison de l'art au divin à travers différentes figures du style). Baudelaire est l'un des rares poètes à avoir réussi à faire à partir du mal des fleurs.

- ADJASSOH et KOUASSI 2020 : ADJASSOH, Christian. et KOUASSI, Oswald Hermann. *Syntaxe poétique et chanson : De la musicalité chez Alfred de Musset. Annales de l'Université de Moundou, Série A-FLASH Vol.7(4)*, Bouaké : Université Alassane Ouattara, 2020, pp. 109 - 128.
- BJELIC et JOVANOVIĆ 2021 : BJELIC, Nikola et JOVANOVIĆ Ivan. « La traduction ou la re-création : « Correspondances » de Charles Baudelaire dans deux versions serbes » *Facta Universitatis*, Vol. 19, No 2, Niš : Univerzitet u Nišu, 2021, pp. 171 – 182. DOI:10.22190/FULL211115017B
- BRUNEL 2007 : BRUNEL, Pierre. « Musique de sens, de Baudelaire à Huysmans ». *Revistade Filología Románica*, V, Madrid : Universidad Complutense, 2007, pp. 143-151.
- BUFFARD-MORET 2016 : BUFFARD-MORET Brigitte. V. « Baudelaire ou le bercement vague d'une incantation magique entendue à demi dans un rêve » dans *La Chanson poétique du XIXe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016. < <https://books.openedition.org/pur/31691> > 18.03.2022. DOI : 10.4000/books.pur.31691
- COEUROY 1923 : COEUROY, André. *Musique et Littérature*, Paris : Librairie Bloud et Gay, 1923.
- GOUVARD, Jean-Michel « Mètre, rythme et musicalité », pp. 25. In : BUFFARD-MORET 2016 : BUFFARD-MORET Brigitte. V. « Baudelaire ou le bercement vague d'une incantation magique entendue à demi dans un rêve » dans *La Chanson poétique du XIXe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016. < <https://books.openedition.org/pur/31691> > 18.03.2022. DOI : 10.4000/books.pur.31691
- MEITINGER 1981 : MEITINGER, Serge. « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner ». In: *Romantisme*, 1981, n°33. Poétiques, pp. 75-90.
- MIGUET-OLLAGNIER et LIMAT-LETELLIER 1998 : MIGUET-OLLAGNIER, Marie(dir.); LIMAT-LETELLIER, Nathalie (dir.). *L'intertextualité*. Nouvelle édition [En ligne]. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, pp. p. 17-64, mis en ligne le 19 décembre 2019. < <http://books.openedition.org/pufc/4457> > 03.05.2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pufc.4457>
- PACZYNSKI 1973 : PACZYNSKI, Stanislas. *Baudelaire et la musique : Thèse pour le doctorat du 3ème cycle Présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris III, 1973.
- PIEGAY-GROS 1996, PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996.
- RUPRECHT 1983: RUPRECHT, Hans-George. « Intertextualité », *Texte* (Toronto), no 2, 1983, pp. 13-15.

Sources

- BAUDELAIRE, Charles. 1846. *Baudelaire Dufajš. Salon de 1846*, Paris. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626546p/f26.item#> > 20.03.2022.
- BAUDELAIRE 1861 : BAUDELIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. [En ligne]. < http://poetes.com/textes/baud_fle.pdf > 05.03.2022.
- BAUDELAIRE 1976 : BAUDELAIRE, Charles *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, tome I, Paris : Gallimard, « La Pléiade ».
- BAUDELAIRE 1861 : BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*, Paris : Éd. E. Dentu, Libraire de la société des gens de lettres, 1861. < https://books.google.rs/books?hl=hr&lr=&id=IB5wOJwgXfkC&oi=fnd&pg=PA5&dq=wagner+and+baudelaire&ots=np2Fd1u5rD&sig=ILqekbEvJ6NQo-zLETM-mFUR--Q&redir_esc=y#v=one-

page&q=wagner%20and%20baudelaire&f=false > 28.03.2022.

LETTRE DE BAUDELAIRE A WAGNER , mis en ligne le 9 avril 2014. <https://www.huffingtonpost.fr/nicolas-bersihand/lettre-de-charles-baudelaire-a-richard-wagner_b_5103399.html> 10.04.2022.

COOKE, D. V. Richard Wagner. Encyclopedia Britannica, mis en ligne le 18 mai 2022. <<https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer>> 25.10.2022.

LE BLOG GALLICA : Baudelaire en tant que critique d'art, mis en ligne le 9 novembre 2021. <<https://gallica.bnf.fr/blog/09112021/charles-baudelaire-critique-dart?mode=desktop>> 20.03.2022.

RIMBAUD 1895 : RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Version en date le 12 juillet 2003.

<http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Rimbaud_Poesies.pdf> 24.03.2022.

Наташа М. Лујић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ ШАРЛА БОДЛЕРА И РИХАРДА ВАГНЕРА

Резиме

Овај чланак у првом дијелу разматра интертекстуални однос између дјела француског пјесника Шарла Бодлера и њемачког композитора Рихарда Вагнера. У другом дијелу фокусираћемо се на музикалност која се налази у Бодлеровој поезији кроз три пјесме: *Саласја*, *Мачка I* и *Музика*. Како бисмо што боље приступили проблему и извели закључке, користили смо се интертекстуалним методом. Штавише, наш рад тежи да истакне музикалност Бодлеровог пјесничког израза. Када је Бодлер присуствовао извођењу Вагнерове опере *Танхојзер* у Паризу, одмах га је завела музика њемачког композитора. Након што је био свједок негативне реакције француске публике и критичара, Бодлер, кога је француска јавност такође критиковала након објављивања његове збирке *Цвијеће зла*, знао је да мора да стане у одбрану Вагнера и умјетности. Бодлер је написао писмо композитору у којем изражава дивљење према музици али и према самом композитору. Након што смо открили ово писмо, били смо посебно заинтересовани да дубље истражимо ову тему.

Кључне ријечи: Шарл Бодлер, интертекстуалност, музика, музикалност, поезија, симболизам, синестезија, Рихард Вагнер