

## La Beauté de l'Arabesque dans la Poésie de Baudelaire

Nada Saleh AL-Nasser\*

### English Abstract

Arabesque is a sort of genuine Arab Ornamentation Art, which consists of straight and zigzagged lines made of tree leaves, plants and geometrical shapes, that have decorated the domes of mosques and churches in the Arab World throughout history. These wooden antique works decorate the old popular quarters of Egypt or embellish the old houses of Damascus.

But this art has also become a poetic phenomenon which we can find in European poems, particularly French ones.

Indeed, it is astonishing to see that the letter is an artistic drawing or a plastic art script and that those straight lines or those zigzagged lines hide behind human conceptions and philosophies that are the outcome of a brilliant vision and a mature mind who looked at the universe from various perspectives. Therefore, this has resulted in an overwhelming revolution against the traditions of French Romantic Poetry.

Indeed, this is the vision of our genius poet Baudelaire who did not only see the Arabesque as a script game, but also as a word game and a good command of language. Therefore, the Arabesque appeared as a rhetorical art that embellished French poetry, and a feature that characterized it among thousands of poems.

What is Arabesque? What is its journey which began in Baghdad and reached France? How could Baudelaire change this ornamenting art into a poetic phenomenon that beautified his poems and made them immortal throughout history and ages.

In this research, I try to find answers to these questions aided by many of illustrative examples, selected from Baudelaire poetic library.

### Introduction

*« Le dessin arabesque est le plus spiritualiste »<sup>1</sup>;*

*« Le dessin arabesque est le plus idéal de tous »<sup>2</sup>;*

**« Voici un compartiment plus digne d'intérêt et d'estime; ceux-ci sont les vrais humoristes, Gozzi, Cervante, Sterne, Nodier [...] Enfin, tout ce que le caprice a dicté au génie, toutes les arabesques de la pensée ! »<sup>3</sup>.**

Bien qu'elle soit moins connue en France, l'arabesque est un phénomène européen qui concerne la littérature, l'architecture et la peinture depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. À partir de la Renaissance, beaucoup d'écrivains s'intéressent bien à cette question esthétique: autour de Michel Ange, Raphael, Cellini, Vasari, Lomazzo, Rabelais, Ronsard et Montaigne. Leurs productions concernent, non seulement, l'Angleterre (Sterne), l'Amérique (De Quincey, Poe), l'Allemagne (Kant, Moritz, Fiorillo, Schlegel, Hoffmann, Heine), mais aussi, la France (La Fontaine, Diderot, Stendhal, Chastes, Baudelaire, Gautier, Nodier).

À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup>, le mode de l'arabesque évolue en prenant une position particulièrement critique à l'égard des notions esthétiques néoclassiques (la mimesis, la clarté, le goût):

« L'arabesque, qui donne un sens nouveau à l'*Utpictura Poetis*, est un cas particulier d'une structure ornementale spécialement apte à répondre à la crise des valeurs et avec le mouvement de rupture qu'est le Romantisme; ce mouvement décoratif élève un élément de la structure indicative de son excentricité »<sup>4</sup>.

Avec une structure labyrinthique, l'arabesque évoque le mouvement de la passion insalissable qui s'oppose à la tristesse mélancolique:

« Le portique immortalisé, par ces plafonds [loges] sublimes, est orné d'arabesque charmante et qui donne souvent la sensation de l'imprévu. J'engage les gens tristes à ne pas trop regarder ces arabesques; leur âme n'est pas accessible à cette grâce sublime »<sup>5</sup>.

L'arabesque, le jeu des lignes, est un mode esthétique nécessaire, avec sa symétrie, sa répétition et sa critique, elle arrive à l'idéal. Schlegel était le premier dans l'Europe entier qui essaie de reformer ce motif architectural à une forme littéraire avec sa théorie romantique. Il est important de remarquer là que dans la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle le grotesque, fut rebaptisé arabesque. Schlegel détourne cette notion d'arabesque picturale qui fait l'actualité au profit de sa théorie poétique, par laquelle il fonde le Romantisme allemand. L'arabesque devient, alors, chez Schlegel une forme littéraire, et occupe une position centrale dans sa *Lettre sur le roman* de 1800. En effet, l'arabesque désigne à la fois la production romanesque contemporaine héritière de Laurence Sterne, la grande poésie italienne, espagnole et anglaise de la fin du Moyen-Age

et de la Renaissance, et le genre progressif qui doit engendrer la poésie romantique de l'avenir.

En fait, Baudelaire s'intéresse bien à certaines idées de l'école allemande, et l'arabesque était l'une de ces notions. Il admire bien la façon grâce à laquelle le Romantisme allemand traite le dessin arabesque, la spiritualité, la symétrie (la répétition et l'analogie) et la sinuosité (le vocabulaire pictural) attirent bien son attention.

Quel est le grand voyage de l'arabesque dès son apparition à Bagdad au Moyen-Orient, sous sa forme architecturale jusqu'à son arrivée en France sous sa forme littéraire? Et comment Baudelaire, le génie français, pouvait reformer cette question antique d'origine arabe qui se trouve en architecture à une forme littéraire européenne bien moderne.

## **Chapitre I: L'Arabesque: sa définition, son origine et sa place en Europe**

### **1.1. Définitions:**

Le terme "arabesque" bien connu en architecture, évoque généralement la ligne sinueuse d'un dessin ornemental, d'une ligne musicale et d'une figure exécutée par une danseuse. C'est étonnant de trouver que ce motif architectural, qui existe sous une forme littéraire comme un terme théorique du Romantisme, occupe une grande place dans les ouvrages de grands écrivains comme par exemple, Robert Schumann, qui choisit l'arabesque comme titre d'une de ses compositions les plus célèbres, et Ludwig Tieck, qui utilise d'ailleurs ce mot dans ses lettres sur Shakespeare (Briefe über Shakespeare), et bien sûr Friedrich Schlegel, qui bouleverse les normes esthétiques et crée une forme littéraire d'origine architectural par sa théorie romantique. Par conséquent, ce jeu des lignes d'origine arabe connaît un grand succès, non seulement, dans les pays d'origine, mais aussi dans le monde occidental.

Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* nous donne plusieurs définitions de l'arabesque:

« L'arabesque: « (adj.) qui est dans le goût des arabes, qui est fait à la manière des arabes, ....Genre arabesque, style arabesque, architecture arabesque [...], un morceau d'ordre toscan s'unit à une tour arabesque (Chateaub). Les encorbellements transversaux sont bordés de sculptures arabesques au dehors et au-dedans. (Balzac) [ ....] Ornement de sculpture, de peinture et d'architecture, à la mode chez les Arabes; ils sont formés de feuillages, et de fruits, de draperies et de rubans, etc. [...]. Rien n'égale la finesse et la variété des arabesques de l'Alhambra (Chateaub). Chaque croisée affecte des arabesques de

personnages, ou d'animaux fantastiques couchés dans des feuillages, d'invention (Balzac) [.....] L'arabesque fantastique, après les colonnettes. [.....] »<sup>6</sup>.

Le *Dictionnaire historique d'architecture* voit l'arabesque comme:

« 1<sup>o</sup> toutes les sortes de figures d'hommes ou d'animaux, soit en entier, soit tronquées. [...]; 2<sup>o</sup> toutes les espèces de plantes, de fruits, de feuillages, idéalement découpées, contournées, en roulées ou décomposées; 3<sup>o</sup> toutes les sortes de forme d'édifices fantastiques, des membres de composés d'architecture, d'ustensiles de meubles et d'objets »<sup>7</sup>.

Donc, l'arabesque est, tout simplement, et comme André Chastel évoquait:

« Un mode vertical; entièrement défini par le jeu graphique, sans épaisseur ni poids mélange de rigueur et d'inconsistance qui faisait penser au rêve »<sup>8</sup>. Il y a deux manières de considérer l'arabesque: l'une est abstraite, imaginaire et métaphysique, l'autre est concrète et matérielle, cette dernière est considérée comme la forme initiale sous laquelle l'arabesque apparaît en littérature:

« Il y a deux manières de considérer l'arabesque, dans la nature propre de son genre, l'une purement abstraite et simplement dans les rapports, que son goût, quelque irrégulier et bizarre qu'il soit, ne laisse pas d'avoir avec notre instinct et les caprices de notre esprit; l'autre, purement analytique, et qui consiste à décomposer ses éléments à faire connaître les matériaux et les objets qui entrent dans cet ouvrage, enfin à indiquer les sources où son goût a puisé les types techniques de ses compositions »<sup>9</sup>.

## 1.2. L'Origine du mot et sa place en Europe

Le mot arabesque est dérivé du mot « arabe ». Mais, la question essentielle serait: Est-ce que les Arabes ont été les inventeurs de ce motif esthétique? Est-ce que l'arabesque qu'on voit dans les châteaux, les églises et les maisons occidentaux est un exemple de l'arabesque originale?

Si l'on compare entre les deux genres d'arabesque: l'occidentale et l'autre orientale, on trouve que la première est fondée sur un ornement comprenant certaines images de plantes, d'hommes et d'animaux tandis que l'autre, orientale est, seulement, une représentation de plantes, de feuillages et de fruits, étant donné le refus de l'Islam des images d'animaux ou d'hommes en peinture.

Avec les conquêtes et les relations commerciales, la civilisation, l'architecture et l'ornement arabes apparaissent en Europe, en même temps que l'antiquité grecque et romaine. Avec le temps, l'arabesque originale et cette antiquité s'entremêlent et ce qui finit par créer un ornement nouveau sous le même nom d'origine arabe « arabesque ». Cette arabesque nouvelle devient un

mélange de tous les éléments esthétiques et s'éloigne parfois de l'arabesque originale.

Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle le mot arabesque pouvait s'écrire « Rabesques synonyme de « Moresque » qui s'écrit aussi « Mauresque ». Malgré la présence des musulmans en Espagne, l'Italie fut la première à utiliser l'arabesque comme motif architectural; en Espagne, en effet, la liaison n'est pas faite entre le style oriental apporté par les musulmans et la tradition locale. Les rapports commerciaux entre le Proche Orient et Venise pendant la Renaissance ont grandement facilité l'introduction de l'arabesque en Italie et, petit à petit, dans les autres pays européens.

À la fin de l'âge baroque, on assiste en Europe à un retour du goût pour l'art antique, renforcé par des découvertes ou des redécouvertes archéologiques de première importance. L'attention se porte de nouveau sur les ruines des Thermes de Titus et de la Domus Aurea de Néron à Rome et, en particulier, sur leurs peintures murales qui avaient déjà fortement impressionné les artistes à l'époque de la Renaissance. Ainsi Raphaël qui en inspire pour décorer avec ses élèves les loges du Vatican. L'Italie appelle l'arabesque "rabeschi", par syncope d'arabeschi, et toute l'Europe l'a nommé et encore la nomme et encore la nommera toujours d'un nom dérivé de l'arabe « l'Arabesque ».

En France, l'introduction de l'arabesque date du début du XVI<sup>e</sup> siècle quand les livres ont été destinés et présentés au roi Louis XII sur des plats décorés de ces motifs. Tory a intégré l'arabesque également dans la décoration de ses ouvrages. Cependant l'arabesque s'est véritablement imposée dans l'ère de François I<sup>er</sup>, qui invite beaucoup de spécialistes italiens pour qu'ils construisent ce motif architectural dans la société française sur une base scientifique et professionnelle. Alors, l'arabesque devient un sujet enseigné aux écoles (ex: l'école des Carrache, l'école des pierres de cartonne) et parfois les élèves sont envoyés en Italie pour étudier l'arabesque grâce aux efforts de Louis XIV.

Le grand voyage de l'arabesque commence au Proche-Orient (Bagdad), sous Al Rachid, le XIV<sup>e</sup> calife. Toutes les mosquées y sont décorées par ce style qui a été exporté en Perse, en Inde, en Egypte, en Syrie, en Mauritanie, en Espagne, en Italie, en France et en Allemagne. La mosquée de Cordoue et Le Lambre de Grenade sont décorés d' arabesques. En Italie le palais des Doges à Venise est décoré d'arabesque. D'immenses cathédrales, à Rome, à Rennes, à Amiens contiennent la plus belle arabesque et en France la - Sainte - Chapelle de Paris, et celle de Vinceme sont aussi décorés d'arabesques.

## Chapitre II: La Beauté de l'Arabesque dans la poésie de Baudelaire

### 2.1 L'Arabesque baudelairienne: sa logique

Dans la préface de 1861 aux *Fleurs du mal*, Baudelaire nous donne sa définition parfaite du dessin « le plus spiritualiste »; « le plus idéal de tous », il veut affirmer sa conception de la phrase poétique en montrant la moralité de ce qu'il appelle le « Zigzag » qui indique à la distinction entre le bien et le mal:

« Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à (la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante, qu'elle peut montrer à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur; qu'elle peut suivre la spirale, d'écrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés »<sup>10</sup>.

Selon cette définition précise, Baudelaire considère l'arabesque comme un art qui aboutit à la fois aux deux buts esthétiques:

le plaisir qui reste à la mémoire:

« La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux et de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni la ligne. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire du souvenir »<sup>11</sup>.

« Entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement [.....] l'arabesque du contour »<sup>12</sup>.

Et la critique, en fait, l'arabesque apparaît chez Baudelaire comme une critique de la vie, un jugement de l'état humain vers le monde et une accumulation de la philosophie personnelle de l'auteur. L'arabesque reste, finalement, une simple curiosité baudelairienne:

« Voici en six points les différentes impressions du passant devant ce tableau: 1<sup>o</sup> vive curiosité; 2<sup>o</sup> Quelle horreur ! 3<sup>o</sup> c'est mal peint, mais c'est une composition singulière et qui ne manque pas de charme. 4<sup>o</sup> ce n'est pas aussi mal peint qu'on le croirait d'abord; 5<sup>o</sup> renvoyons donc ce tableau; 6<sup>o</sup> son avenir durable »<sup>13</sup>.

En outre, dans ses *Caprices et zigzags*, Baudelaire veut bien illustrer à travers le dessin du zigzag le grand voyage de l'homme. Comment à la fois son âme monte et descend pendant sa longue vie comme Daniel Sangsue disait:

« Une allégorie de la relation de voyage elle-même, d'une seule pièce quoique offrant les méandres d'une pensée capricieuse et bouffonne »<sup>14</sup>.

Ce sont les mêmes « méandres capricieuses » que Baudelaire a déjà mentionnées dans *Du vin et du haschich* et dans *le Thyrses* par des tiges et des fleurs qui ondoient autour du bâton central.

Dans *Mon cœur mis à nu* la ligne poétique apparaît comme géométrie variable et une critique véritable; une ligne monte vers le ciel et une ligne descend vers le Satan. La vie est un axe vertical avec une double possibilité d'élévation ou de chute:

« dans tout homme à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre »<sup>15</sup>.

Ces deux normes esthétiques qui conduisent à l'idéal, comme Jean- Pierre Richard écrivait:

« La ligne sinueuse se distinguera donc de l'arabesque, dont Baudelaire loue, par ailleurs, l'idéalité, mais qui tire sa valeur spirituelle et esthétique de sa sécheresse volontaire de sa précision décorative, de son pouvoir d'abstraire et de trancher »<sup>16</sup>.

Il nous semble que la ligne serpentine<sup>17</sup> est pleine de force contraire, dans *le Salon de 1846*, la ligne courbe est « vertu du sinueux baudelairien, puissance de la fusion de la liaison sensible ». Ce contraire (la ligne courbe mais forte/ la ligne est à la fois le symbole de la beauté (une danseuse) et du mal (serpent)) qui fait cette ligne poétique la source de toute beauté:

À te voir marcher en cadence  
Belle d'abandon,  
On dirait un serpent qui danse  
Au bout d'un bâton »<sup>18</sup>.

En effet, ce dessin arabesque qui est plein de contradictions et de dualité se trouve, d'ailleurs, au *Thyrse*, le petit poème en prose de Baudelaire. *Le Thyrse* parle de ces deux éléments qui se complètent en s'opposant: un bâton droit, sec et nu enveloppé par un feuillage luxuriant et des rubans sinueux. Baudelaire, qui se consacre au *Thyrse*, le considère encore dans un esprit classique comme une structure équilibrée:

« Quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs »<sup>19</sup>.

Dans *le Thyrse* Baudelaire présente la dualité entre masculinité et féminité, volonté et fantaisie en mettant en valeur la beauté de la femme et le mélange des opposées. On comprend là le plaisir que Baudelaire trouve aux sinuosités de la danseuse dans les « figures d'une contre danse ». La ligne serpentine appelée « ligne de la beauté » et « ligne de la grâce » est le corps humain.

Remi Brague dans son *Image vagabonde, Essai sur l'imaginaire baudelairienne*, voit par ailleurs l'arabesque d'une manière complètement différente; pour lui, Baudelaire utilise un art se rapprochant le plus possible de l'image en s'éloignant au maximum de son antithèse, le visage. Cet art est l'art arabesque comme il évoquait à propos du titre du recueil des contes d'Edgar Poe *Tales of the Grotesque and Arabesque*. L'écrivain américain a bien choisi son titre pour mettre l'accent sur l'aspect non-humain de son art. En effet, « les ornements grotesques et arabesques repoussent la figure humaine ». Il s'agit donc non seulement de créer une non-humanité, mais aussi une anti-humanité, de détruire le visage humain. Remi Brague montre également cette esthétique sous sa forme originale et orientale qui refuse toute représentation d'homme ou d'animaux:

« Le terme arabesque désigne un procédé par excellence non-figuratif, puisque son introduction répondait justement au souci de ne pas représenter l'animalité, par fidélité à l'introduction des images que l'Islam tire parfois des versets du Coran contre le culte idolâtre »<sup>20</sup>.

Or, l'arabesque baudelairienne, selon Brague, dévoile la dénaturalisation car tout simplement l'image arabesque est un dessin imaginé et décidé par le spectateur, il est son miroir: « Le public [...] aime passionnément sa propre image »<sup>21</sup>. Le dessin arabesque est, pour lui, complètement artificiel, un motif architectural s'éloigne de la nature. Voyons ces vers de Baudelaire qui affirment cette notion:

« Il ne peut se reposer que dans de verdoyants Elysées, ou dans des palais plus beaux et plus profonds que les architectures de vapeur bâties par les soleils couchants:  
 Mais moi, vêtu de pourpre, en d'éternelles fêtes,  
 Dont je prendrai ma part,  
 Je boirai le nectar au séjour des poètes,  
 A côté de Ronsard  
 Là, dans ces lieux, où tout a des splendeurs divines  
 Ondes, lumière, accords,  
 Nos yeux s'enivreront de formes féminines  
 Plus belles que des corps,  
 Et tous les deux, parmi des spectacles féeriques  
 Qui dureront toujours,  
 Nous nous raconterons nos batailles lyriques,  
 Et nos belles amours »<sup>22</sup>.

Il semble que l'arabesque n'est pas seulement le jeu des lignes, courbes et droites, mais aussi le jeu de l'utilisation de la langue- le vocabulaire et la manière par laquelle ces mots apparaissent dans la poésie. Donc, elle apparaît comme une

allégorie et un glissement dynamique des niveaux d'analyse textuelle autour de l'architecture conventionnelle du langage fondé sur la notion de la répétition<sup>23</sup>. Cette répétition, l'élément essentiel dans le dessin arabesque, attire bien notre attention; nous la voyons comme un trait d'union entre les deux types d'écriture versifiée: la poésie et la poésie en prose dont on va parlera en détails.

## 2.2. L'Arabesque baudelairienne fondée sur la question de la répétition

Baudelaire dans ses *Fleurs du mal* et son *Spleen de Paris* réfère aux notions classiques: « Ce siècle avait désappris toutes les notions classiques à la littérature »<sup>24</sup>. Classiques comme « microtexte », qui évoque l'unité métrique du texte et l'unité phrastique et comme « macrotexte » qui s'intéresse à l'espace du texte. Baudelaire s'intéresse bien, d'ailleurs, à la notion de répétition telle que le parallélisme, l'anaphore, l'épiphore et l'anadiplose.

Notre poète essaie d'utiliser l'articulation entre les deux types d'écriture: la poésie et la poésie en prose, cette articulation qui a été mise en considération pour la première fois dans la *Revue nationale et étrangère* en 1863:

« Qu'est-ce qu'un Thyse? [...] physiquement ce n'est qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit »<sup>25</sup>.

Baudelaire aime bien jouer, métaphoriquement, aux tiges, aux fleurs et aux coups ce qui met l'accent sur sa volonté d'utiliser des éléments langagiers (le lexique, la morphosyntaxe, la métrique et la phonétique) d'une manière fondée sur une base répétitive, analogique et conventionnelle du langage. Cette répétition de ces éléments se trouve dans le dessin arabesque: Comment suivre la spirale et décrire la parole ou le zigzag, tout cela figure une série d'angles superposés:

« Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression raideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité de toute variété des moyens amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quelle analyse aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer? »<sup>26</sup>.

En 1979, le Critique italien D'Arco Silvio Avalle a posé la question de la répétition et son grand rôle dans l'architecture textuelle des poésies baudelairiennes. Il y a, selon lui, une répétition harmonique qui passe de la poésie à la prose, Avalle tente alors de rapprocher les poésies dans les proses aux œuvres de Baudelaire en montrant qu'il y a une relation entre la poésie et la prose fondée sur la notion de la répétition générale<sup>27</sup>: il y a une répétition lexicale dans les titre et une autre structurelle dont Lotman parle dans son œuvre *Structure du texte poétique*. Avalle, lui, trouve qu'il y a une répétition lexicale entre le poème *La chevelure* et le poème en prose *Un hémisphère dans une chevelure*. Puis, le critique voit que ces deux poèmes ont la même structure macrotextuelle (le poème a 7 strophes et le poème en prose a 7 paragraphes).

Ce critique remarque que le mot « souvenirs » figure au début Du poème *La Chevelure* (dans la première strophe) et à la fin du poème en prose *Un Hémisphère dans une chevelure* (ce mot est le dernier mot du dernier paragraphe). En réalité, ce critique ne traite pas toutes les poèmes de Baudelaire ce qui pousse le critique Jean- Charles Vegliante à poursuivre son analyse d'autres poésies de la même manière.

On sait bien qu'il y a deux éditions de l'œuvre *Fleurs du mal*: l'une est de 1857 et l'autre en 1861. Le choix de Baudelaire de donner le titre *Spleen de Paris* à ses poèmes en prose crée une redondance avec les titres des sections *Spleen et Idéal* et *Tableaux Parisiens* de la deuxième édition du recueil de poésies *Les Fleurs du Mal* en 1861, dont l'organisation interne a, en effet, évolué: la première édition en 1857 qui a cinq sections et dont la première est intitulé *Spleen et Idéal*, est enrichie, en 1861 de nouvelles poésies qui ne sont pas simplement ajoutées aux précédentes. On pense que les deux sections font écho avec le titre du recueil en prose *Le Spleen de Paris*, dans lequel retrouve le mot « Spleen » de sa section *Spleen et idéal* et l'indication géographique « Paris » de la section *Tableaux Parisiens*.

En lisant attentivement les deux recueils de Baudelaire *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*, on voit qu'il y des mots qui se répètent dans les titres des poèmes en vers et ceux en prose: le mot « lune » se répète dans la poésie *Tristesses de la Lune* et le poème en prose *Les Bienfaits de la Lune*. La vieillesse apparaît dans le poème *Les Petites Vieilles* et dans le poème en prose *Le Désespoir de la Vieille*. Il y a également une répétition lexicale dans les titres des poèmes en prose suivant: *La Morale du Joujou*; *Le Joueur généreux*; *Le Joujou des pauvres* et la poésie *Le Jeu*.

En outre, on note que Baudelaire ne choisit pas ses titres par hasard. Le titre *L'Invitation au voyage* se trouve dans les deux types de l'écriture baudelairienne (la poésie et la poésie en prose)<sup>28</sup>.

*Le Crépuscule du soir* se trouve dans la première édition de 1857, et c'est aussi le titre d'un poème en prose. Cette poésie apparaît aussi dans la deuxième édition de la section *Tableaux parisiens* sans aucun changement. Par contre, le titre *L'Horloge* est d'abord utilisé pour un poème en prose puis un poème en vers (une nouvelle poésie de la section *Tableaux Parisiens*).

Il ya aussi une répétition dans la structure. Qui est considérée comme un train d'union entre les deux ouvrages *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*: la prose *Le Crépuscule du Soir* et la poésie qui porte le même nom ne s'unissent pas seulement dans le titre mais aussi dans la structure du texte:

« Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leur pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule ».

« O soir, aimable soir, désiré par celui.  
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: aujourd'hui  
Nous avons travaillé ! C'est le soir qui soulage.  
Les esprits que dévore une douleur sauvage.  
Le savant obstine dont le front s'alourdit.  
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit ».

Dans *Le Crépuscule du Soir*, le traitement de la narration de la poésie se prolonge dans la prose. Inversement, la poésie développe une question se trouvant dans la prose: on remarque bien que les deux textes commencent par l'indication temporelle (« le jour tombe » cette phrase n'est mentionnée qu'une seule fois. Par rapport à la poésie où l'on trouve la triple réplétion du mot « soir »). On trouve le mot « apaisement » en prose qui évoque le sentiment de paix et le mot « soulage » en vers. On voit aussi « les pauvres esprits fatigués » en prose et « les esprits », « le savant » et « l'ouvrier » en poésie.

Selon cette organisation parallèle des textes, il y a une opposition quantitative: la poésie insiste à l'indication temporelle, alors que dans la prose elle n'apparaît qu'une seule fois puis le verbe « soulager » qui affirme la libération d'un fardeau tandis que l'« apaisement » dans la prose évoque le retour à la colonne. Enfin, on trouve une certaine information individualisée dans les deux productions. De la même manière, la narration des vers 29-30 est prolongée dans les phrases 14-17 de la prose:

« Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment  
Et ferme ton oreille à ce rugissement ».

« La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien; et bien qu'il ne soit pas rare de voir la même cause engendrer deux effets contraires, j'en sais toujours comme intrigué et alarmé. O nuit ! Ô rafraichissantes ténèbres ! Vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse ! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse liberté ! Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre ! »

Lorsqu'on compare les deux textes, on trouve, là aussi, que la prose répond aux questions, que la poésie soulève. C'est la prose qui donne une explication claire pour toute l'obscurité que la poésie comporte. Le syntagme de la poésie «

ferme ton oreille » affirme sur l'annonce de la fermeture du poète par rapport au monde entier mais c'est la presse qui donne la justification par la présentation du secret de la solitude du poète: l'obscurité est colorée, énergique et libératrice avec les vocatifs, l'interpellation répétée « vous êtes » et avec la succession des phrases exclamatives ».

Mentionnons un autre exemple dans les mêmes textes où l'on trouve que c'est la poésie qui clarifie l'obscurité de la prose:

« Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent  
comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat?  
La prostitution s'allume dans les rue;  
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues,  
[...]  
Si les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,  
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi ». <sup>29</sup>

On voit bien que « les infortunés » dans le poème en prose sont représentés dans ce lui en vers par les mots « la prostitution » et « les voleurs » qui sont considérés comme étant des plus bas milieux dans la société. Donc, on voit bien à travers ces exemples présentés que la répétition est la base de la relation qui rapproche la poésie de la poésie en prose dans les œuvres de Baudelaire.

Non seulement, la répétition lexicale relie la poésie à la prose mais aussi la répétition dans le schéma de la rime. Dans *L'Invitation au Voyage*, il y a une relation entre le schéma rimique de la poésie avec celle ci de la prose. En réalité, *L'Invitation au voyage* a un schéma rimique double fondé sur les rimes plates et embrassés. Voyons la première strophe:

Mon enfant, ma sœur A  
Songe à la ton cœur A  
D'aller là-bas vivre ensemble B  
Aimer à loisir C  
Aimer et mourir C  
Au pays qui te ressemble B  
Les soleils mouillés D  
De ses ciel brouillés D

Pour mon esprit ont les charmes E  
Si mystérieux F  
De tes traîtres yeux F  
Brillant il trouver leur lame E

Les rimes plates dans les vers 1-2 (AA) et 7-8 (DD) séparent les rimes embrassées dans les vers 3-6 (BCCB) et 9-12 (EFFE). Dans *L'Invitation au voyage* il y a non pas un mais deux types de schémas rimiques traditionnels. Cependant, les répétitions rimiques entrent aussi en relation avec un autre élément de répétition titré également à la fin du vers dans l'écriture poétique de Charles Baudelaire: il y a, en effet, des répétitions syllabiques suivies de répétitions embrassées à la fin des vers de certaines poésies. Par exemple, dans la poésie intitulée *Le jeu*, le quatrième quatrain est construit avec la rime croisée (ABAB):

« Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne  
Je vis se dérouler sous mon œil clair voyant  
Moi-même, dans un coin d l'antre taciturne  
Je me vis accordé, froid, muet, enviant ».

Cette construction rimique croisée présente aussi une répétition syllabique embrassée puisque « nocturne » a deux syllabes, « clair voyant » trois, « taciturne » trois et « enviant » deux avec diérèse. La répétition syllabique des mots situés à la fin des vers se distingue alors des mots pris dans la règle métrique: la diérèse du mot « enviant » n'apparaît plus avec ses trois positions métriques.

La répétition syllabique embrassée crée ainsi un autre schéma répétitif, ABBA, qui s'entremêle au schéma de la rime croisée de la poésie ABAB. Nous notons aussi à la fin des vers 1-3 du sonnet *Tristesses de la lune*, une construction avec des rimes croisées traditionnelles, l'entremêlement d'une répétition syllabique suivie:

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;  
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,  
Qui d'une main distraite et légère caresse.

La rime croisée (ABA) « paresse », « coussins », « caresse » est construite avec des mots bi-syllabiques formant une répétition syllabique suivie (AAA) qui s'entremêle au schéma croisé des rimes de la poésie.

Donc peut voir, d'après les exemples précédents, que l'arabesque baudelairienne est un entremêlement de plusieurs éléments dans la construction

de la répétition à la fin des vers, dormant des schémas d'alternances et des schémas suivis dans son écriture versifiée.

Ce mouvement de l'arabesque est fondamental lorsque l'on approche la poésie et la prose *L'Invitation au voyage*. On retrouve des correspondances du schéma des rimes plates entre cette poésie et cette prose. *Les Bienfaits de la lune* un suivant toujours la répétition de son identique à la fin du vers de *L'Invitation au voyage* il y a des variations phonétiques entre 3-6 et les vers 17 et 20:

Vers 3 D'aller là-bas vivre ensemble

Vers 6 Au pays qui te ressemble

Vers 17 Décoreraient notre chambre

Vers 2 Aux vagues senteurs de l'ambre.

Les rimes « ensemble » - « ressemble » construites avec le son /ãble/ et les rimes « chambre » et « ambre » construite avec le son /ãbr/ représentent une variante de la répétition /ãbl/. Par contre, dans la poésie *L'Invitation au voyage*, on trouve beaucoup d'exemples de la rime embrassée qui ne se trouvent pas dans la prose de même rime. En fait, il s'agit de l'évocation de la rime croisée (alternée) à la fin des phrases 11, 12, 13 et 14:

« Les soleils, couchants, qui colorent si richement la salle à manger [...], sont tamisés par de belles étoiles ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont verts, curieux, bizarres, armés de serrures et de secret comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoles, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un revenez-y de saumâtre, qui est comme l'âme de l'appartenant. Un vrai pays de cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! ».

Les mots « compartiments »; « raffinée »; « appartenant »; « bariolée » évoque la répétition phonique croisée (/ã/ - /e/) avec une répétition syllabique croisée car « compartiments » a quatre syllabes, par contre, « raffinées » trois, « appartenant » quatre et « bariolées » trois. On voit un glissement de la rime embrassée et une évocation de la rime croisée.

## La Conclusion

Baudelaire, le poète de la modernité, occupe une grande place dans la bibliothèque Internationale en littérature. L'étude sur ses œuvres ne cesse pas de se développer, soit pendant sa vie, soit après de sa mort, ce qui prouve que celle-ci est parfaitement vivante.

En fait, pendant sa vie, Baudelaire ne voulait changer son monde ni politiquement ni socialement, mais il était un véritable révolté qui avait sa manière particulière de voir, de sentir et de ressentir. Il essayait toujours d'arriver à la beauté, à la bizarrerie et à la modernité:

« Je préfère l'ancienne, mais modérée<sup>30</sup>»; « Le beau est toujours bizarre<sup>31</sup> »; « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable<sup>32</sup>».

La modernité, la bizarrerie et la beauté le conduisent à reformer une ligne d'architecture à une ligne d'écriture pour arriver à l'exotisme. L'exotisme de l'arabesque n'est pas indépendant, il est intégré, incorporé dans un système où s'unit l'Orient et l'Occident, le monde arabe et l'Europe, l'art islamique et l'antiquité grecque et romaine. Cet exotisme de l'arabesque change les verbes aux formes géométriques véritables. Cette beauté de l'arabesque fait des productions baudelairiennes, la poésie et le poème en prose, une seule unité où chaque élément est relié à l'autre par des relations fondées sur la base analogique conventionnelle du langage.

C'est la beauté esthétique que Baudelaire cherche et qui fait que ses œuvres restent éternellement dans notre mémoire:

« Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté »<sup>33</sup>.

## جمال الأرابيسك في شعر بودلير

ندى الناصر، قسم اللغات الحديثة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

### ملخص

هل سمعت يوماً بالأرابيسك! ربما ترددت هذه الكلمة على مسامعك أكثر من مرة فهو فن زخرفي عربي الأصل يتألف من خطوط مستقيمة ومتعرجة من أوراق الأشجار أو من نباتات تزينت بها قباب المساجد والكنائس في عالمنا العربي على مر التاريخ بل وقد تجده أحياناً في الأعمال الخشبية العريقة كتلك التي تزين أحياء مصر القديمة أو تلك التي تجدها في بيوت دمشق العتيقة.

لكنك سيدي القارئ قد تتعجب عندما ترى هذا الفن وقد لبس ثوباً أدبياً بل وأصبح ظاهرة شعرية تتزين بها القصائد الأوروبية لا سيما الفرنسية منها.

من المذهل حقاً ان ترى الحرف رسماً فنياً او فناً تشكيلياً ان ترى وراء هذه الخطوط المستقيمة او تلك المتعرجة قناعات وفلسفات بشرية كانت حصيلة رؤية نافذة وعقلية ناضجة رأت العالم من غير وجهة فكانت ثورة عارمة على تقاليد الشعر الرومانسي. نعم هذه هي الرؤية البودليرية التي لم تر الأرابيسك لعبة خطوط فحسب بل لعبة كلمات وإتقان لغة لدا ظهر الأرابيسك كفن بديعي زين الشعر الفرنسي وبصمة ميزته من بين آلاف القصائد.

ما هو الأرابيسك وكيف بدأت رحلته من بغداد ليصل ويستقر في فرنسا. كيف استطاع بودلير ان يحول هذا الفن الزخرفي إلى ظاهرة شعرية زينت قصائده فخلدتها على مر التاريخ.

كل ذلك سنحاول باذن الله طرحه في هذا البحث مستعينين بالعديد من الأمثلة التوضيحية المنتقاة من مكتبة بودلير الشعرية سائلين المولى العلي القدير ان ينال قدراً من اهتمامكم.

\* The paper was received on Sep. 16, 2012 and accepted for publication on Feb 26, 2013.

## Notes

- 1 Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, éd. Cl. Pichois, (Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975), p.652.
- 2 Ibid.
- 3 Daniel Sangsue, *Le Récit Excentrique, Essai sur La Postérité de l'Anti -Roman à l'Epoque Romantique*, Paris, Corti, 1987.
- 4
- 5 Alain Guyot, Chantal Massol, Philippe Antoine, *Voyager en France au Temps du Romantisme, Poétique, Esthétique, Idiologie*, Ellug, 2003, p. 149.
- 6 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe*, La Cour, 1990, p. 540-541.
- 7 Antoine Quatremères De Quincy, *Le Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris, Librairie d'Adrien, 1832, p. 70.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
10. Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, éd. Cl. Pichois, op. cit., p. 183.
- 11 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil. 1986, P. 232.
- 12 Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, PUPS, 2003, P.144.
- 13 Baudelaire, *Salon de 1846*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 42..
- 14 Patrick Labarthe, *Baudelaire et la Tradition de l'Allégorie*, Droz, 1999, p. 383.
- 15 Baudelaire, *Œuvres complètes, Mon Cœur Mis à Nu*, Paris, Gallimard, 1961, p. 683.
- 16 Jean –Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 146.
- 17 La ligne arabesque.
- 18 Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, éd. Cl. Pichois, op.cit., p. 29.
- 19 Ibid.
21. Rémi Brague, *Image Vagabonde, Essai sur l'Imaginaire Baudelairien*, Les Editions de la transparence, 2008, p. 112-113.
- 20 Rémi Brague, *Image Vagabonde, Essai sur l'Imaginaire Baudelairien*, Les Editions de la transparence, 2008, p. 112-113.
- 21 Marc Eigeldinger, *Le soleil de la poésie:Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Editions de la Baconnière*, 1991, p. 116.
- 22Baudelaire, *Œuvres Complètes, l'Art Romantique*, Paris, Frères libraires, 1868, p. 371.
- 23 qui s'approche de la définition de l'arabesque chez Schlegel le fondateur de l'arabesque littéraire, poétique «Dans son acception shlegelienne, l'arabesque apparaît donc comme une notion fortement polysémique: désignant originellement une variété de peinture fantasque, elle sert aussi à définir plusieurs réalisations romantiques qui ont toutes en commun la même structure formelle, qui rappelle

- celle des compositions picturales du même nom» (Alain Muzelle, *L'Arabesque, la théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenaïm*, PUPS, 2006, p. 13-14.).
- 24 Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, éd. Cl. Pichois, op. cit., p. 181.
- 25 Ibid
- 26 Ibid
- 27 Cette répétition est, comme on a déjà mentionné, l'élément essentiel de l'arabesque.
- 28 Publiée le 24 août 1857 dans le journal *Le Présent*. Les indications des dates pour les proses proviennent des notes de David Scott et Barbara Wright p. 24-199: Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987.
- 29 Souligné par nous.
- 30 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, 1947, p. 15.
- 31 Baudelaire, *Exposition Universelle, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 956.
- 32 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 1163.
- 33 Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, Paris, Levy, 1868, p. 194.

### **Bibliographie sélective:**

- Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, Paris, Levy, 1868.
- Baudelaire, *Œuvres Complètes, l'Art Romantique*, Paris, Levy, 1868.
- Baudelaire, *Œuvres Complètes*, I, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, 1947.
- Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1986.
- Baudelaire, *Exposition Universelle, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1961.
- Baudelaire, *Mon Cœur Mis à Nu*, Paris, Gallimard, 1961.
- Baudelaire, *Salon de 1846*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Brague Rémi, *Image Vagabonde, Essai sur l'Imaginaire Baudelairien*, Paris, Les Editions de la Transparence, 2008.
- Brunel Pierre, *Baudelaire Antique et Moderne*, Paris, PUPS, 2003.
- Guyot Alain, Chantal Massol, Philippe Antoine, *Voyager en France au Temps du Romantisme, Poétique, Esthétique, Idiologie*, Ellug, 2003.
- Labarthe Patrick, *Baudelaire et la Tradition de l'Allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- Larousse Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe*, Paris, La Cour, 1990.

- Marc Eigeldinger, *Le soleil de la poésie:Gautier, Baudelaire, Rimbaud*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1991.
- Muzelle Alain, *l'Arabesque la Théorie Romantique de Friedrich Schlegel, dans l'Athenaïum*, Paris, PUPS, 2006.
- Quatremère De Quincy Antoine, *Le Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris, Librairie d'Adrien, 1832.
- Richard Jean – Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil,1955.
- Sangsue Daniel, *Le Récit Excentrique, Essai sur la Postérité de l'Anti -Roman à l'Epoque Romantique*, Paris, Corti, 1987.
- Scott David et Wright Barbara, *Charles Baudelaire, Spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987.
- Vegliante Jean-Charles, *De la Prose au Cœur de la Poésie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.