

CHAPITRE III

Une larme baudelairienne

— *essai de description morphosémantique de Tristesses de la Lune*—

Tout à l'heure il aimait les mots d'amour, l'alcôve fermée, la femme frémissante et évanouie la gorge étendue ; il aimait les soupirs, les baisers, les longues pâmoisons, les yeux noyés de larmes ; il aimait la danse ivre, folâtre, longue chaîne amoureuse ; il aimait les resplendissantes clartés, la lune argentant les pelouses vertes, il aimait le mystère des bois, le parfum des fleurs ; il aimait toutes ces choses qui navrent l'âme et la font fondre en délices.

Gustave Flaubert, *Smarh*

Le 13 juillet 1857, Flaubert écrit à Baudelaire pour le remercier de son envoi des *Fleurs du Mal* : « Il faut que je vous dise [...] que je raffole de la pièce LXXV, *Tristesses de la Lune*. » Une semaine plus tard, Sainte-Beuve renchérit : « J'aime plus d'une pièce de votre volume, ces *Tristesses de la Lune*, par exemple, joli sonnet qui semble de quelque poète anglais contemporain de Shakespeare. » Le lecteur éventuellement ému est prestement rappelé à l'ordre par l'euphémisme de Claude Pichois : « On saisit ici — Flaubert et Sainte-Beuve n'étant pas entrés ou n'ayant pas voulu entrer très avant dans l'intelligence des *Fleurs* — ce qui unit Baudelaire à la sensibilité de son temps. Il est facile de deviner ce qui l'en sépare. » (1975, p. 949). Moins confiant dans la sagacité de son lecteur, John E. Jackson complète utilement : « Ce sonnet d'un romantisme attardé et d'un érotisme mièvre nous paraît [...] l'un des moins représentatifs des *Fleurs*. »¹.

¹ Jackson, 1999, p. 298.

D'un autre côté, le logiciel *Hyperbase* d'Etienne Brunet, peu soucieux de jugement esthétique, propose un résultat inverse : *Tristesses de la Lune* serait, après *Le Balcon*, le poème le plus représentatif des *Fleurs du Mal*.²

Sans s'aventurer à comparer les performances herméneutiques d'exégètes baudelairiens et d'un logiciel de lexicométrie, on trouvera dans cette disparate évaluative et statistique un motif d'intérêt pour un poème peu étudié :

TRISTESSES DE LA LUNE

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
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil³.

Outre l'établissement et la caractérisation des fonds sémantiques (1.), l'étude comprend deux moments principaux : une analyse de l'*impression référentielle*⁴ dans les neuf premiers vers, où l'on montre que l'intrication topologique induit une forte instabilité du mode mimétique⁵, particulièrement critique dans l'interprétation des anaphores (2.). Le dégagement d'une séquence dialectique simple nous servira ensuite

² Plus précisément, le huitain. On a utilisé la fonction *résumé* de la version 5.0 d'*Hyperbase* (janvier 2002). Cette fonction évalue la cooccurrence des spécificités lexicales de l'oeuvre dans une phrase, le résultat étant pondéré par la représentativité de chaque mot et la longueur de la phrase. Pour plus de détails, cf. Brunet 2002, pp. 78-79. Voici les signes ayant valu ce palmarès : "soir", "rêve", "paresse", "beauté", "caresse", "endormir", "seins", "promène", "yeux", "azur". Encore les "floraisons" ne sont-elles pas prises en compte.

³ Baudelaire, *Spleen et Idéal*, LXV.

⁴ Impression référentielle : « représentation mentale contrainte par l'interprétation d'un passage ou d'un texte. Cette représentation peut se définir comme un simulacre multimodal. » (Rastier, 2001, p. 299).

⁵ « *mode mimétique* : mode d'organisation qui détermine le régime d'impression référentielle du texte » (Rastier, 2001, p. 300).

d'interprétant pour évaluer l'appropriation thématique du topos de la Lune dans le sonnet, et plus largement dans l'œuvre poétique de Baudelaire (3.) : contrastant *Tristesses de la Lune* sur le recueil, on ne s'interdira donc pas, incidemment, de revenir sur la question de la représentativité.

1. FONDS SEMANTIQUES

Décrire des fonds consiste à établir des isotopies, évaluer leurs variations internes, leur regroupement et leur distribution.

1.1. Trois isotopies hétérosystématiques

Nous avons retenu trois isotopies hétérosystématiques principales :

	—rondeur—	—mollesse—	—clarté—
'lune'	+		+
'rêve'		+	
'paresse'		+	
'coussins'	+	+	(+)
'distraite'		+	
'légère'		+	
'caresse'		+	
's'endormir'		+	
'contour seins'	+	+	(+)
'dos satiné'	(+)	+	+
'molles		+	(+)
'avalanches'			
'mourante'		+	
'se livre'		+	
'pâmoisons'		+	
'promène'		+	
'yeux'	+		(+)
'visions blanches'			+
'azur'			+
'floraisons'			(+)
'globe'	+	(+)	(+)
'langueur oisive'		+	
'laisse filer'		+	
'larme'	+		+
'sommeil'		+ → -	
'creux'	+		
'larme pâle'	+		+
'irisé'			+
'opale'			+
'cœur'	+		
'yeux du soleil'	+		+

Remarques :

- Les syntagmes étant le site privilégié des propagations sémiques, nous les avons reportés dans le relevé : les groupements en faisceaux des isotopies, soulignés en gras, apparaissent ainsi plus clairement.

- Entre parenthèses figurent les actualisations qui requièrent des interprétants externes, notamment des topoï : —clarté— pour 'yeux' se comprend ainsi dans une reprise du topos pétrarquiste, dont on peut attester la présence chez Baudelaire (cf. *Le Flambeau vivant*, ou *Sonnet d'Automne* qui précède *Tristesses de la Lune*) ; pour 'seins', la valeur /blanc/ de —clarté— est motivée par un faisceau massif de la corrélation 'seins'/'blanc' dans la poésie du XIXe siècle. Ces actualisations, qui sont des interprétations, restent ouvertes à la discussion, et seront justifiées pour certaines dans la suite de l'analyse.

Tableau. 1 : trois isotopies hétérosystématiques

L'attention portée à ces modulations isotopiques donne accès à la description de *mouvements sémantiques* au palier textuel : —*clarté*— fait ainsi l'objet d'un *crescendo* tendanciel du premier au dernier vers. —*mollesse*— au contraire atteint son acmé au vers 6 ('mourante', 'pâmoisons') avant de disparaître après le vers 9, et nous verrons l'importance de cette disparition.

1.3. Configurations et reliefs du fond

La linéarisation syntagmatique du signifié peut se faire selon des configurations rythmiques remarquables : dans les deux premiers quatrains, —*rondeur*— et —*clarté*— se groupent ainsi en faisceau et alternent avec —*mollesse*—, qui occupe le centre des quatrains, produisant deux configurations en chiasme liées aux vers 4 et 5.

Outre les *variations continues* dont témoignent les mouvements textuels, il arrive que se produisent en certains lieux des fractures ponctuelles qui partagent le champ en grandes zones. Ces ruptures peuvent être codifiées par des conventions rhétoriques ou poétiques comme la *volte* dans le sonnet. Dans *Tristesses de la lune*, le phénomène d'inversion est massif :

Vers 1-10	Vers 11-12
'Lune'/'Beauté' →	'Poète', 'larme'
/duratif/ /statif/ →	/ponctuel/ /évolutif/
/mollesse/ →	/ardeur/ (cf. 'pieux', piété : fervent attachement...)
/sommeil/ →	/veille/ (cf. 'ennemi du sommeil')
/convexité/ →	/concavité/ (cf. Dans le creux de sa main ; dans son coeur)
LOC : /contact/ →	LOC : /intérieur/
/haut/ →	/bas/
/étendu/ →	/concentré/
/nocturne/ →	/diurne/

Tableau II : la volte dans *Tristesses de la Lune*

La description isotopique établit ainsi des fonds sémantiques, et correspond à un premier temps de la perception sémantique foncièrement global et homogénéisant. La perception des formes dégage des contrastes significatifs sur cette "toile de fond".

2. FORMES SEMANTIQUES : ETUDE DE L'IMPRESSION REFERENTIELLE DANS LES NEUF PREMIERS VERS

Rappelons qu'un complexe sémique est une forme sémantique dont la description s'efforce de détailler la construction, la transposition sur différents fonds (qui engage des transformations), et l'éventuelle disparition. L'invariant de ces transformations est une *molécule sémique*. Nous proposons d'appeler *morphologie sémantique* une solidarité entre un fond et une forme sémantique⁶.

2.1. Une première série de réécritures

Une première lecture opère une salve de réécritures s'autorisant de la métaphore du vers 1 et de son développement dans le huitain à partir de la structure comparative du vers 2. La 'lune' étant comparée (isotopie comparée i1 //céleste//) à une 'beauté' féminine (isotopie comparante i2 //terrestre//), on produit les connexions métaphoriques et symboliques suivantes⁷ :

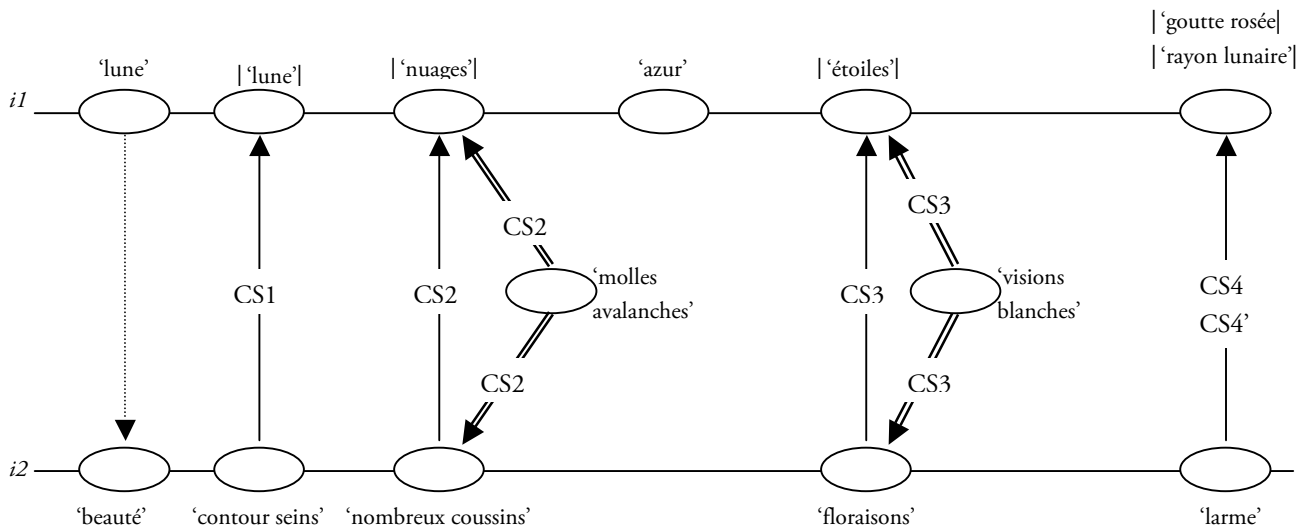


Figure III : réécritures et indexations sur //céleste//

⁶ Légère variation terminologique par rapport aux propositions de Rastier pour qui *morphologie sémantique* est le terme générique qui désigne les fonds et les formes. Le terme nous paraît cependant adéquat pour désigner une structure complexe fond/forme, et évite la prolifération terminologique.

⁷ Rappelons nos conventions typographiques : /sème/, 'sémème', "signe", *signifiant*, [complexe sémique/molécule sémique/morphologie sémantique], |'réécriture'|, (...) : lien entre composants d'une forme : (ATT), (LOC) etc.).

Où : \rightarrow : réécriture ; \dashrightarrow : comparaison ; \Rightarrow : indexation sur une isotopie ; CS : complexe sémique extrait. i1 : //céleste// ; i2 : //terrestre//.

Voici le détail des complexes sémiques permettant les réécritures :

CS1 : [/convexe/, /pâle/]

CS2 : [/convexe/, /blanc/, /mou/, /pluralité/, LOC: /contact/]

CS3 : [/lumineux/, /pluralité/, /mouvement ascendant/]⁸

CS4 : [/convexe/, /transparent/, /liquide/, /mouvement descendant/]

CS4' : [/lumineux/, /étiré/, /mouvement descendant/]⁹

Considérés comme des formes sémantiques, les complexes sémiques sont notamment constitués de sèmes correspondant aux valeurs prises par les isotopies en différentes localités du texte. — *clarté*—se retrouve par exemple dans les cinq complexes sémiques avec les valeurs /pâle/, /blanc/, /lumineux/, /transparent/ et /lumineux/. Mais ces complexes sémiques accueillent également des parties de formes plus fugaces, comme [/pluralité/, LOC : /contact/] (« *Sur de nombreux coussins*», « *sur le dos des molles avalanches* »).

Sans nier absolument la validité de ces premières réécritures, qui signent une lecture conjonctive de la métaphore (et cursive du huitain), un examen attentif révèle un fonctionnement autrement complexe.

2.2. Intrication métaphore/comparaison/hypallage : l'activité sémantique des huit premiers vers

Les commentateurs ont noté que Baudelaire « décrit l'astre en se servant de termes « psychologiques » : rêve, s'endormir, mourante, pâmoisons — et la femme en termes

⁸ Si CS3 rend possible la réécriture 'floraisons' \rightarrow | 'étoiles' |, celle-ci peut dans ce cas-là court-circuiter l'extraction des sèmes communs (cf. le *topos symbolique*).

⁹ Pour 'larme', deux réécritures sont plausibles (sur l'isotopie //céleste//, car on verra *infra* que 'larme' se réécrit également sur d'autres isotopies): le sème inhérent /liquide/ de 'larme', l'isotopie —*rondeur*—, et le cliché de la comparaison larme/rosée semblent prescrire | 'goutte rosée' | ; cependant, le sème /étirement/ du morphème *fil-* (« elle laisse filer... ») comme contexte actif de larme, sans nécessairement inhiber /liquide/, permet de réécrire la 'larme' comme 'rayon lunaire'. Les deux ne s'opposent d'ailleurs pas et on peut fort bien y lire une « goutte de rosée éclairée par la lune ».

plastiques : le contour de ses seins »¹⁰. Précisons l'articulation de ce qui semble une forme d'hypallage textuelle double.

Convenons de segmenter le huitain en trois parties : I (vers 1), II (vers 2-4), III (vers 5-8). Le premier vers active de façon compacte une personnification topique de la lune *via* une métaphore prédicative¹¹ (« la lune rêve ») que développe la suite du huitain. La partie II amorce une comparaison (« Ainsi que ») dont elle expose le comparant¹², la partie III en exposant le comparé. Aussi la comparaison sur II et III semble-t-elle s'offrir comme un développement de l'énoncé métaphorique de I ; on s'explique ainsi que II, en tant que comparant de la comparaison, soit parfaitement isotope avec 'rêve' et 'paresse', indexés sur l'isotopie comparante de I. Mais les choses se complexifient dans III : alors que la lexie comparative qui régit la relation entre II et III induit l'attente d'une lexicalisation du domaine //céleste// dans III, c'est-à-dire une rupture de l'isotopie //terrestre//, le quatrain développe en fait la métaphore de I sur l'isotopie //terrestre//. Schématiquement :

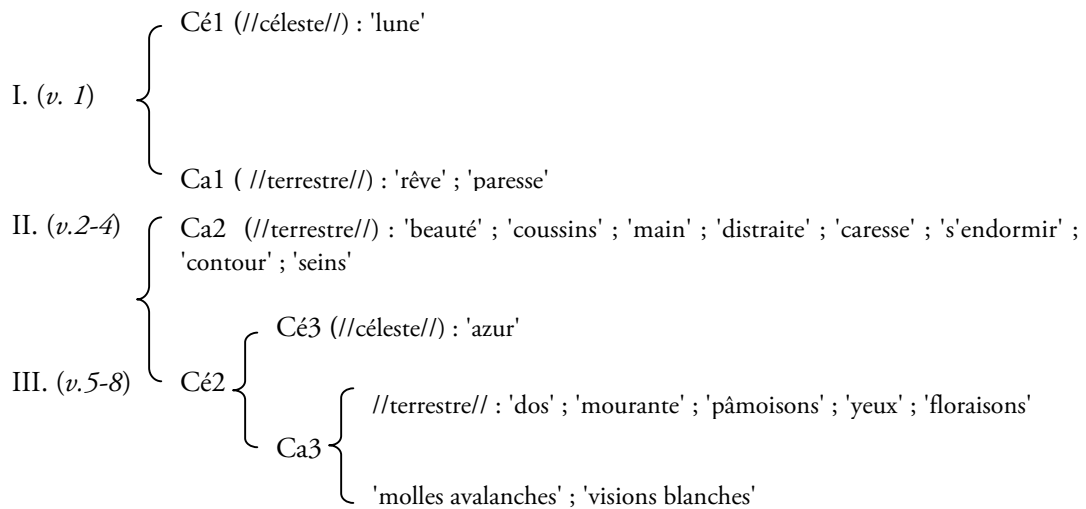


Figure IV : tactique de la relation comparant/comparé dans le huitain

L'insertion de la relation $Ca3 \rightarrow CÉ3$ dans la structure comparative englobante $Ca2 \rightarrow CÉ2$, que l'on peut sténographier $Ca2 \rightarrow (Ca3 \rightarrow CÉ3)$, est l'une des conditions de

¹⁰ Hubert, 1993, p. 63.

¹¹ Qui s'avérera une partie d'une double hypallage.

¹² "comparant" et "comparé" sont à entendre ici dans un sens large : dans une structure syntaxique X ainsi que Y, X sera le comparé et Y le comparant, sans préjuger de la nature de X et Y (lexie, période, etc.).

l'effet interprétatif produit, qui réside dans une perception sémantique complexe inversant localement l'orientation métaphorique. Cette inversion est facilitée par une sorte d'hypallage textuelle entre I et II : à la personnification de la lune dans I répond la caractérisation de BEAUTE dans II par les sèmes /convexité/ et /clarté/, qualités plastiques ordinaires de la lune¹³. Détaillons ce parcours interprétatif :

(i) la première condition du parcours est la « remontée » de Ca3 en position Céz ; Ca2 et Céz se trouvent alors isotopes par rapport à //terrestre//.

(ii) la seconde condition est la partie d'hypallage de Ca2 où BEAUTE est caractérisée par /convexité/ et /clarté/ ; Ca2 et Céz sont alors également isotopes par rapport à ces deux isotopies.

(iii) L'interprétant du parcours est la structure comparative « ainsi que » qui induit une opération de dissimilation entre Ca2 et Céz.

(iv) le résultat du parcours est alors une transaction actorielle qui installe BEAUTE comme « foyer » de la métaphore.

Cette inversion est localisée sur III. Pourtant, le parcours interprétatif global garde pour ainsi dire en mémoire la préparation thématique du titre et du premier vers. Considéré dans son ensemble, le huitain se présente ainsi comme le lieu d'une « multistabilité perceptive »¹⁴, divers interprétants faisant pencher la balance vers l'un ou l'autre des percepts¹⁵ :

	comparé	comparant	interprétants
Percept 1	LUNE	BEAUTE	titre du poème métaphore de I (v.1)
Percept 2	BEAUTE	LUNE	continuation isotopique II/III (v.3-8)

Tableau III : multistabilité perceptive dans les vers 1-8

¹³ L'hypallage « textuelle » se retrouve au palier du syntagme : « la lune rêve », « main distraite et légère », « langueur oisive » ; elle voisine d'ailleurs avec l'oxymore, qui radicalise son principe : « molles avalanches », « longues pâmoisons ».

¹⁴ En psychologie de la perception, on appelle multistabilité perceptive le fait qu'un stimulus puisse faire l'objet de plusieurs percepts différents qui ne peuvent coïncider temporellement. Dans le domaine visuel, les illusions de la duègne-ingénue et du canard-lapin en sont des exemples connus. Nombre des expériences visuelles menées par les gestaltistes reposent sur de tels types de stimuli.

¹⁵ Nous appelons *percept* une structure complexe du niveau actoriel de la dialectique. Un percept est constitué d'au moins deux formes ou morphologies qui se partagent la répartition du champ entre son centre et sa périphérie. Dans une métaphore, la relation comparant/comparé est un percept où le comparé occupe le centre et le comparant la périphérie. Dans une double hypallage, l'impossibilité de cette répartition crée un effet de multistabilité perceptive.

L'interprétation du pronom « elle » (v.6) emblématise cette oscillation perceptive. Notamment, la distance entre le pronom et l'antécédent LUNE (6 vers, séparés par une pause forte à la fin du premier) favorise son investissement par BEAUTE.

Outre l'inversion de l'orientation métaphorique, l'indétermination actorielle est également entretenue par les vers 7 et 8 : les comparaisons/métaphores des vers 1 à 6 reposent, on l'a vu, sur l'opposition des domaines //terrestre// et //céleste// (et, bien sûr, des dimensions //animé// et //inanimé//) impliquant l'opposition spatiale /haut/ vs /bas/ ; or cette dernière opposition se trouve neutralisée pour LUNE et BEAUTE dans les vers 7 et 8, car relativement à |'étoiles'|, les deux thèmes coïncident en position /bas/ : |'étoiles'| remplit ainsi une fonction de *tertium comparationis* qui renforce leur rapprochement :

	/haut/	/bas/
v. 1-6	LUNE	BEAUTE
v. 7-8	'étoiles'	LUNE, BEAUTE

Tableau IV : 'lune' et 'beauté' sur l'isotopie spatiale

2.3. Emergence d'une morphologie

Si la description en termes de multistabilité perceptive permet d'approcher l'effet produit sur la perception sémantique par l'intrication singulière d'une métaphore, d'une comparaison et d'une hypallage, elle reste cependant insuffisante. Encore trop dépendante d'une conception exclusivement disjonctive (percept 1 *ou* percept 2) qui devrait être nuancée, elle implique également que chacun des percepts soit d'emblée stabilisé et situé dans des ordres de repérages (comme les classes de définition), ce qui s'avère régulièrement délicat. Il faut en effet concevoir que le flottement actériel dont le second quatrain est le site a pour effet de valoriser l'aspect figural commun aux deux percepts en le faisant passer au premier plan : ne pouvant stabiliser l'impression référentielle, le parcours interprétatif va ainsi aboutir à la typification d'un invariant perceptif, une molécule sémique, qui sera le modulo des complexes sémiques permettant les connexions métaphoriques et symboliques, dans le cas présent [/convexe/, /clarté/]. On récupère ainsi le faisceau d'isotopies que l'on avait relevé précédemment, mais avec un statut différent puisqu'il accède ici au statut de forme sémantique. Pour se convaincre que la distinction *faisceau d'isotopie/forme sémantique* n'est pas byzantine, on notera que —mollesse— ne fait pas l'objet d'une semblable élection : bien que massive dans le huitain, elle n'apparaît que sur l'isotopie //terrestre// et ne motive aucune connexion, hormis dans CS2. Ceci nous permet de décrire la *morphologie sémantique* principale du huitain :

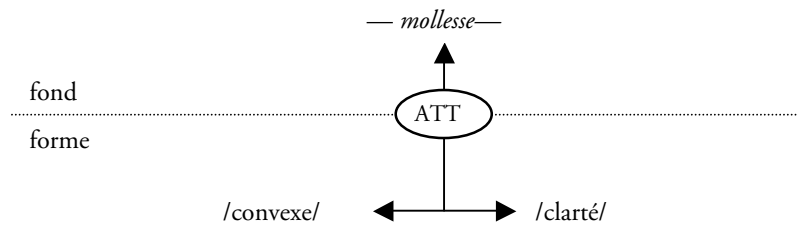


Figure V : morphologie sémantique M

Cette morphologie sémantique¹⁶ n'a pour ainsi dire pas de signifiant isolable au palier de la lexie ou du syntagme : « contour de ses seins », par exemple, lexicalise les trois valeurs, mais on ne peut les structurer en fond et forme qu'au palier supérieur ; on trouve là une raison essentielle pour échapper au modèle du signe.

On arguera peut-être que cette description ne fait que reformuler la vénérable question de l'analogie sous les habits neufs de la morphosémantique ; mais l'essentiel pour notre propos est ailleurs : si [/convexe/, /clarté/] revêt une saillance perceptive remarquable dans le sonnet, ce n'est pas seulement parce que l'on a une métaphore entre 'lune' et 'beauté', mais surtout parce que l'orientation de cette métaphore s'inverse dans le second quatrain. On pourra ainsi distinguer la prégnance du faisceau [— rondeur—, —clarté—] dans le premier quatrain de la saillance de [/convexe/, /clarté/] dans le second, le passage de l'un à l'autre s'entendant alors littéralement comme une morphogénèse.

D'autres indices viennent au demeurant confirmer le caractère stratégique du second quatrain quant à l'aspect figural du sonnet. On y observe en effet une variation significative par rapport au premier : alors que dans les vers 2-4, tous les comparants s'indexent immédiatement sur l'isotopie //terrestre//, les deux syntagmes « molles avalanches » (v.5) et « visions blanches » (v.7) se caractérisent par leur indifférence aux domaines //terrestre// et //céleste//, bien qu'ils se réécrivent aisément sur les deux isotopies (cf. figure III) : « avalanches » par exemple semble devoir s'entendre¹⁷ dans un sens grammaticalisé de type « déterminant quantifieur nominal », et on retiendra principalement les sèmes /pluralité/ et /mouvement descendant/, ce dernier parce qu'il fait écho au /mouvement ascendant/ du vers 8. La généricité transdomaniale que manifestent

¹⁶ La disparition de l'isotopie —mollesse— au début du troisième vers du sizain fait que cette morphologie sera dissoute, la forme [/convexe/, /clarté/] se transposant sur un autre fond.

¹⁷ Ce qui n'empêche pas que « hanche » soit également audible, spécialement dans le contexte 'seins', 'main', 'dos', 'yeux'. Cf., dans *Chanson d'après-midi* : « Tes hanches sont amoureuses/De ton dos et de tes seins,/Et tu ravis les coussins/Par tes poses langoureuses. ».

ces deux syntagmes, bien qu'elle n'investisse pas nécessairement la morphologie principale du quatrain, témoigne d'un phénomène du même ordre : la disparition momentanée d'un fond, ici d'une isotopie générique, contribue à l'émergence de la forme.

2.4. Quel est « ce globe » ? L'interprétation du vers 9

Le vers 9 offre une confirmation *a posteriori* de la lecture que nous avons proposée du second quatrain. Il en continue et en amplifie l'activité sémantique. Quelle valeur thématique alloue-t-on en effet à « ce globe » ? La présence de l'adjectif démonstratif aiguise encore la question : on a souvent remarqué la spécificité des démonstratifs¹⁸, entre anaphore et déixis, et pour les emplois déictiques, une indétermination foncière liée à leur qualité de token-réflexifs. Pour Kleiber par exemple « Signaux opaques incomplets, ils invitent l'interlocuteur à chercher dans la situation d'énonciation de l'occurrence démonstrative quel est le référent en question mais [ils] ne le montrent ni ne le localisent »¹⁹ ; Gary-Prieur note également que le démonstratif « (i) attire l'attention sur un objet identifié ; (ii) ne suffit pas à identifier cet objet »²⁰.

Pour les emplois anaphoriques, plusieurs auteurs (De Mulder, 1998 ; Marandin, 1986) soulignent la valeur de rupture du démonstratif : « l'emploi d'un démonstratif a pour effet d'isoler le référent et de le détacher du contexte précédent, marquant ainsi une rupture avec celui-ci. On comprend par conséquent que les démonstratifs soient aussi employés pour présenter le référent comme saillant »²¹. Nous dirons que le rôle de sommation de l'anaphore intervient au titre de la continuité sémantique ; cette continuité peut se préciser si l'on souligne que le lexème déterminé dans le syntagme nominal réalise une lexicalisation compacte, d'une forme potentiellement diffuse dans la proposition antécédente. Considérons les deux extraits suivants²² :

« Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus extraordinaire que

¹⁸ Les démonstratifs ont donné lieu récemment à de nombreuses études sur leur emploi dans le domaine littéraire. Cf. notamment le numéro de *Langue française* (120, 1998), « Les démonstratifs dans les textes et dans la langue », sous la direction de M.-N. Gary-Prieur et M. Léonard.

¹⁹ Kleiber, 1983, p. 115.

²⁰ Gary-Prieur, 1998, p. 13.

²¹ De Mulder, 1998, p. 24.

²² Cités par Marandin et De Mulder.

cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains. »
(Duras, *L'Amant*)

(2) « Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux ; les tempes étaient creuses ; les yeux étaient perdus en de jaunâtres orbites. Les os maxillaires, rendus saillants par une maigreur indescrivable, dessinaient des cavités au milieu de chaque joue. Ces gibbosités, plus ou moins éclairées par les lumières [...] » (Balzac, *Sarrazine*)

Dans (1) « rotondité » et « extériorité » lexicalisent les sèmes /rondeur/ et /convexité/ de 'seins' ; dans (2) « gibbosités » lexicalise les sèmes /convexité/ et /concavité/ de 'creusé', 'creux', 'creuses', 'orbites', 'saillants', 'cavités'. Au titre de la rupture, ce qui fait la spécificité du démonstratif est d'opérer un décrochage dialectique en thématissant un nouvel acteur dont le contenu consiste précisément dans la sommation des valeurs antécédentes sélectionnées par propagation d'isotopie. On parlera dans ce cas d'anaphorique générique.

On retrouve ainsi le phénomène paratopique, et la question qui se pose pour l'interprétation du syntagme « ce globe » est celle du thème qui va l'investir étant donné le caractère hautement réceptif du démonstratif aux effets de contexte.

Une première possibilité consiste à lire le vers 9 comme un embrayage énonciatif à valeur déictique (parallèle au « Ce soir » du premier vers) et « ce globe » est alors le lieu de résidence terrestre du foyer énonciatif. Cette lecture s'autorise d'interprétants convaincants :

(i) la transition du huitain au sizain favorise la mise en parallèle des vers 1 et 9, le déterminant dans « ce soir » pouvant difficilement supporter une interprétation anaphorique,

(ii) le morphème « quand », signale généralement une incidence temporelle et/ou aspectuelle,

(iii) une acception lexicale de « globe » dans le domaine astronomique,

(iv) la présence du « poète pieux », plausiblement terrestre, et vraisemblablement co-indexé à « ce globe »²³.

Cette lecture, référentiellement cohérente, fait pourtant peu de cas de l'activité sémantique du huitain qui précède le vers 9. Si l'on admet que la cohésion sémantique détermine partiellement la cohérence référentielle, on relèvera que :

²³ On ne le confondra cependant pas avec le foyer énonciatif.

(i) l'indétermination référentielle du pronom « elle » dans le vers 6 se réplique dans le pronom « elle » du vers 10,

(ii) la force²⁴ de la morphologie [(/convexe/, /clarté/)] (ATT) — mollesse—] dans le second quatrain en fait une candidate crédible pour une lecture anaphorique générique du syntagme « ce globe », particulièrement dans le contexte « en sa langueur oisive »,

(iii) l'unité pertinente n'est peut-être pas tant « ce globe » que « sur ce globe » où l'on identifie une spécification locative de la morphologie : [(/convexe/, /clarté/)] (ATT) — mollesse —](LOC) : /contact/] déjà rencontrée dans « sur de nombreux coussins » (v. 2) et « sur le dos satiné des molles avalanches »²⁵ (v.5),

(iv) spécifiant l'anaphorique générique de (ii), « seins » (v.4) et « yeux » (v. 7) peuvent ainsi faire tout deux l'objet de la reprise anaphorique : tout d'abord, on relève dans le discours poétique, et notamment dans *Les Fleurs du Mal*, de nombreux emplois attestés de « globe » comme corrélat de « yeux » et de « seins »²⁶. « yeux » est par ailleurs directement isotope avec "larme" (v.10) ; pour « seins », on argumentera dans la section suivante la réécriture de "larme pâle"(v.12) par |'lait'|. Que 'seins' et 'yeux' puissent faire l'objet de la reprise n'est sans doute pas fortuit : on les trouve en effet comparés à deux reprises dans le recueil : « Tes deux beaux seins, radieux/ comme des yeux » (*A une mendicante rousse*) ; « Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins,/Elle appelle des yeux la race des humains » (*Allégorie*)²⁷.

Le vers 9 dramatise ainsi la tension interprétative décrite dans le huitain. Ici aussi, il ne s'agit pas tant de trancher sans reste en faveur de l'une des possibilités, mais bien plutôt de reconnaître qu'elles sont savamment ménagées par le sonnet. On peut cependant les hiérarchiser en comparant la force respective des faisceaux d'interprétants. Pour les interprétants externes, on accordera ainsi un poids supérieur aux emplois de 'globe' pour 'yeux' et 'seins' par rapport à son acception dans le domaine astronomique. Pour les

²⁴ C'est-à-dire la saillance de la forme et la prégnance du fond.

²⁵ La transformation de l'attribut /pluralité/ en /unité/ se retrouve à l'identique dans le rapport |'étoiles'|/'larme'. Cf. *infra*.

²⁶ Pour « yeux » cf. notamment Lamartine : « Le globe de ses yeux d'un azur pâle et clair » (*La chute d'un ange*, 10^e vision) ; « Les globes de ses yeux tournent sous sa paupière » (*La chute d'un ange*, 15^e vision) ; Baudelaire : « Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux, leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie » (*Les petites vieilles*), Gautier : « Ses paupières battent des ailes sur leurs globes d'argent bruni » (Emaux et Camées, *Marbre de Paros*); pour « seins », cf. notamment Lamartine « De son sein virginal elle couvrait le globe » (*La chute d'un ange*, 15^e vision) ; Gautier : « Son sein, neige moulée en globe » (Emaux et Camées, *Symphonie en blanc majeur*), « Faisant jaillir ta gorge en globe » (Emaux et Camées, *Une robe rose*). On se limite aux "Romantiques". On notera pour "seins" comme pour "yeux" la récurrence de /clarté/.

²⁷ Rastier 1998 fait remarquer que "dans la tradition poétique, ces parties du corps sont opposées, comme le spirituel et le charnel", cf. le nu de Magritte (*Le viol*, 1934) où les seins siègent à la place des yeux.

interprétants internes, on peut synthétiser leur dissymétrie en la représentant sur un réseau sémantique : si l'on appelle [F] la forme sémantique [/convexe/, /clarté/], [M] la morphologie [[/convexe/, /clarté/] (ATT) — mollesse—], et [M(LOC)] sa caractérisation par /contact/ :

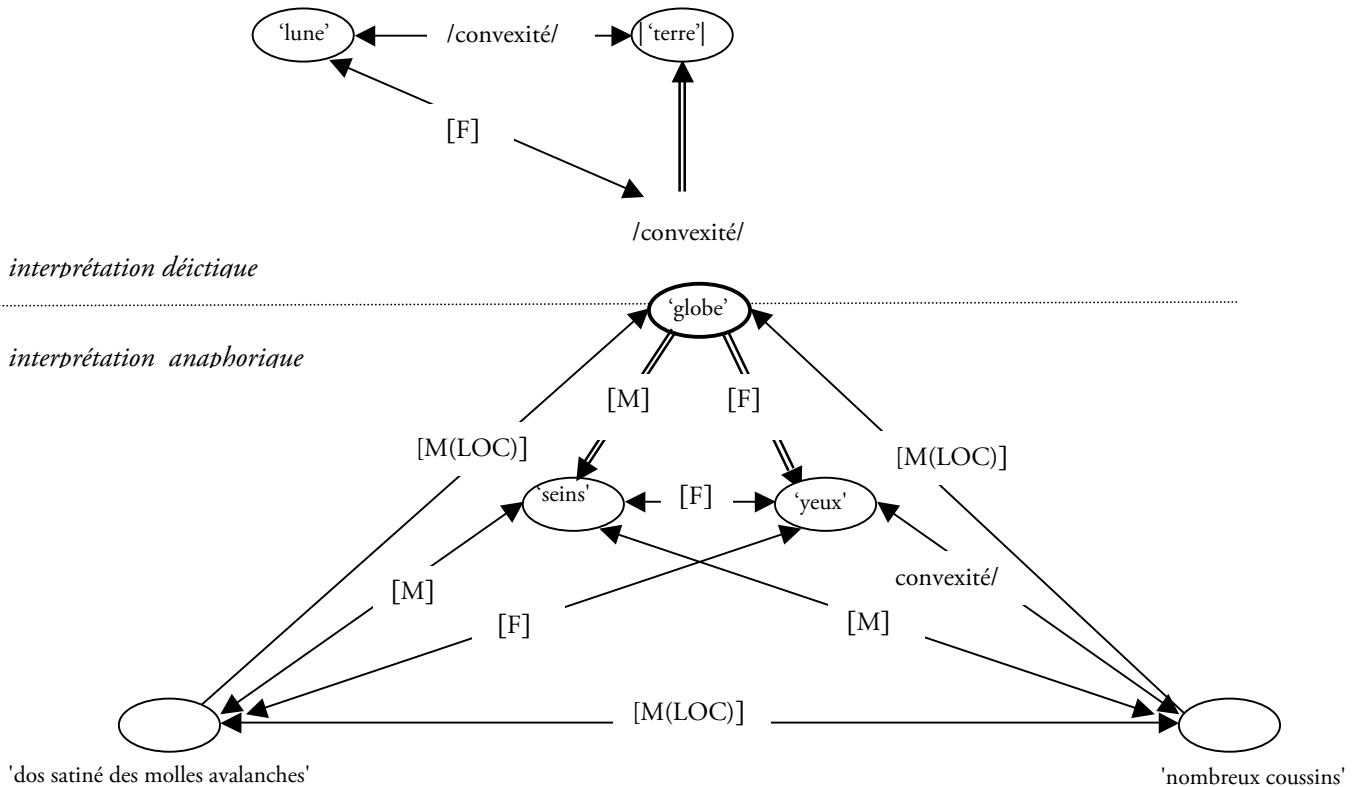


Figure VI réseau des connexions (vers 9)

Où : \Rightarrow : indexation/réécriture sur une isotopie ; \longleftrightarrow : connexion par extraction de sèmes communs.

Prenons bien garde à ce que les doubles flèches ne représentent pas des réécritures, mais simplement des connexions par extraction de sèmes communs. On figure ainsi la structuration des 9 premiers vers du texte par rapport à la morphologie M. Les poids des connexions ne sont pas équivalents :

$$[M[LOC]] > [M] > [F] > /convexité/$$

On entre dans le réseau par 'globe' et l'on suit les flèches de réécritures en observant la connectivité des trois points d'arrivée : '|terre|', 'seins', 'yeux'. Le point d'entrée correspond au lieu du texte dont l'interprétation nous intéresse, ici « globe » ; le

début du parcours selon les réécritures possibles permet de limiter la connectivité galopante du réseau : on pourrait dans le cas contraire affirmer que ‘lune’ est immédiatement connecté à ‘globe’, et comme ‘lune’ est connecté (connexions non-représentées) par [F] à tous les nœuds du réseau sous la ligne horizontale, il ne serait plus possible de hiérarchiser les réécritures. Si l’on convient d’évaluer la force d’une réécriture tout à la fois par le poids de la connexion de la réécriture et par le produit du nombre et du poids des connexions qu’entretient chaque nœud réécrit, il apparaît très clairement que la force de la réécriture | ‘terre’ | est nettement inférieure à celles de ‘yeux’ et de ‘seins’ (i.e leur reprise anaphorique). Il apparaît aussi que ‘seins’ a une force sensiblement supérieure à ‘yeux’, non par le nombre des connexions mais par leur poids²⁸.

On pourra synthétiser nos conclusions dans un tableau (ou [M] : [[/convexe/, /clarté/] (ATT) — *mollesse*—]) :

	PERCEPT 1 (v.1-4)	PERCEPT 2 (v.4-8)	PERCEPT 3 (v.9)
Activité sémantique	<i>Installation de la comparaison/métaphore</i>	<i>Inversion de l'orientation et émergence de M</i>	<i>Intensification de percept 2</i>
Centre du champ	LUNE	BEAUTE [M]	BEAUTE [M]
Périphérie du champ	BEAUTE	LUNE	LUNE

Tableau V : synopsis de la perception sémantique des vers 1-9

La caractéristique principale des neuf premiers vers à l’égard de l’impression référentielle, nous paraît donc tenir en deux points :

(i) tout d’abord la multistabilité percept1/percept2-percept3, qui culmine dans le vers 9. Bien que les arguments en faveur d’une résolution sur percept2-percept3 paraissent convaincants, on jugera cette multistabilité, ne serait-elle que transitoire, comme constitutive de l’activité sémantique des 9 premiers vers quant à leur mode mimétique,

(ii) ensuite, la promotion d’une morphologie sémantique M, rendue présente²⁹ dans le champ du fait de la multistabilité.

²⁸ Relativisons toutefois le caractère déterminant d’un tel réseau : il ne produit que ce qu’on lui a fourni dans une interprétation préalable. En particulier, celui-ci ne tient pas compte des interprétants externes, de la tactique de l’expression et du contenu. C’est donc une simplification drastique, mais qui permet de modéliser des aspects de la perception sémantique que l’analyse aurait pu dissoudre.

²⁹ Dont la forme est saillante et le fond prégnant.

Que la forme sémantique de cette morphologie renvoie à la modalité visuelle explique sans doute que les commentateurs aient cherché une source picturale pour ce sonnet³⁰. On rappellera que la promotion d'une forme mobilisant la modalité visuelle, et le passage corrélatif dans le fond des thèmes domaniaux qu'elle investit, n'est pas un fait isolé chez Baudelaire : dans une strophe autographe ajoutée aux *Bijoux*³¹ il formule ainsi « le vœu que le sujet même passât au second plan et qu'on ne vît dans la pièce qu'une intention plastique »³².

3. APPROPRIATION IDIOLECTALE DU TOPOS DE LA LUNE

3.1. Composante événementielle : la fonction du don

La dissolution de la morphologie [(/convexe/, /clarté/) ATT — *mollesse*—] qui coïncide avec l'inversion massive des valeurs à partir du vers 11 change significativement la physionomie du poème. Parallèlement, se constituent les niveaux *événementiel* et *agonistique*, qui engagent respectivement des relations (*fonctions* pour le niveau événementiel et *séquences* pour le niveau agonistique) entre acteurs et types d'acteurs³³. De même qu'une molécule sémique se constitue par l'extraction d'invariants à partir de complexes sémiques, les séquences du niveau agonistique s'élaborent par l'extraction d'invariants dans les fonctions du niveau événementiel : au minimum, la structure actancielle commune aux relations entre acteurs. Comme le niveau dialectique de *Tristesses de la lune* est élémentaire, on reconnaît d'emblée la fonction³⁴ triactancielle du *don* :

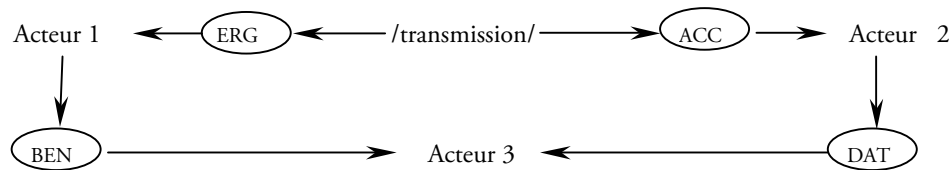


Figure VII : graphe actanciel du don

On pourra en première approximation identifier 'acteur 1' à LUNE/BEAUTE, 'acteur 2' à LARME et 'acteur 3' à POÈTE.

³⁰ L'édition Pommier-Pichois rapproche *Tristesses de la Lune* de l'*Enlèvement de Psyché* par Prud'hon (Musée du Louvre).

³¹ Non retrouvée, mais signalée par Y.G. Le Dantec.

³² Cf. Baudelaire, 1975, p. 1133.

³³ "agoniste : type constitutif d'une classe d'acteurs" (Rastier, 2001, p. 297).

³⁴ Qui sera aussi une séquence.

3.2. De la lune à la Lune

Si dans le premier huitain la 'lune' minuscule se définit dans le domaine //céleste//, l'apparition du « poète » au vers 11 transforme le mode herméneutique et mimétique du texte : le domaine //poésie// dans le contexte 'lune' induit en effet l'activation du topos de la Lune tel qu'on le rencontre dans la tradition poétique et mythologique. Ce point est d'importance car il commande également une rétrolecture du huitain selon un autre mode herméneutique ; on notera l'incidence d'indices de bas niveau sur le mode herméneutique : l'édition de 1868 voit la lune et le soleil flanqués de majuscules qui affaiblissent notablement la lecture que nous avons proposée du huitain. Si, comme on peut le supposer, la modification typographique est de Banville, elle détermine une interprétation qui nous prive pour ainsi dire de la moitié du poème.

L'objectif de l'étude devient alors d'exposer l'appropriation du topos, et les transformations liées à sa contextualisation dans le sonnet et dans le recueil. Voici, qui sera justifié *infra*, le *topos symbolique* que nous mobilisons dans la description (chacun des nœuds instancie un thème propre à un domaine) :

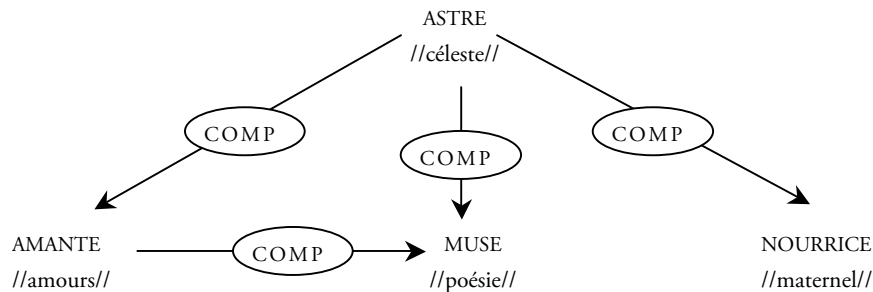


Figure VIII : topos symbolique de la Lune

3.3. Les domaines //céleste// et //poésie//

L'interprétant principal est ici la présence du 'poète pieux' au vers 11, qui permet d'actualiser l'isotopie domaniale //poésie//. Nous ne nous étendrons pas sur le symbolisme lune/muse dans le domaine poétique. Rappelons cependant la muse *Luna* dans la poésie néopétrarquiste³⁵ de Benedetto Gareth, et sa transposition, guerrière et

³⁵ Où l'on note une inversion de la Laure-soleil de Pétrarque.

inquiétante, avec la *Diane triple* chez Scève (*Délie*), d'Aubigné, Jodelle, etc. La reprise chez Keats (*Endymion*, 1818) des thèmes néoplatoniciens de la renaissance anglaise identifiera le poète à Endymion et la lune à sa muse³⁶. Des interprétants internes aux *Fleurs du Mal* concordent : (i) « visions » n'apparaît que trois fois dans le recueil et toujours lié à l'isotopie //poésie// ; outre *Tristesses de la lune*, on les rencontre dans *La muse malade* :

« Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ?/Tes yeux creux sont peuplés de *visions nocturnes* »

et *Une Martyre*, où « visions » entre en comparaison avec ['fleurs'] *via* « renoncule », et l'on sait que les poèmes du recueil sont des « fleurs malades » ; (ii) dans *La muse vénale*, la muse est en relation avec 'lune' :

« Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées/Aux *nocturnes rayons* qui percent les volets ? »

Au titre de l'inspiration, dans *Les yeux des pauvres*, le topos des yeux de l'amante/muse comme voie d'accès à l'Idéal est lunaire :

« Je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le caprice et inspirés par la Lune »

Voir également dans *Le vin du solitaire* :

« Le regard singulier d'une femme galante/Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc/Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant/Quand elle veut y baigner sa beauté nonchalante »

où le « regard » est comparant du « vin » dans la classe des adjuvants de la création poétique.³⁷

La validation du topos externe par des interprétants internes permet un retour sur le sonnet. On pourra ainsi voir dans « une beauté » (v.2), bien qu'elle soit grammaticalement indéfinie et typographiquement minuscule, une guise discrète de la

³⁶ Ces topoï étaient directement accessibles à la réception des *Fleurs du Mal* comme en témoigne la réponse de Sainte-Beuve à Baudelaire. Cf. également la présence du poète et d'Endymion dans *La Lune offensée*.

³⁷ Adjuvants dont le destinataire est dans ce sonnet, comme dans *Tristesses de la lune*, un « poète pieux ». Cf. aussi dans l'*Hymne à la Beauté* : «[...] Ô Beauté ? ton regard, infernal et divin,/ Verse confusément le bienfait et le crime,/Et l'on peut pour cela te comparer au vin . »

Beauté monumentale du sonnet XVII, et dans « l'azur » (v.8), l'espace de l'« idéal ». Les « visions blanches » (v. 7) comparées à des « floraisons » (v.8) pourront se réécrire | 'poèmes' |³⁸. « ennemi du sommeil » (v. 11), dans lequel Richter³⁹ propose de voir une allusion à la | 'veille' | chrétienne (certes isotope avec 'pieux'), pourra surtout, selon nous, se lire comme la *transformation par négation*⁴⁰ du topos ENDYMION ENDORMI sur l'isotopie //poésie//.

3.4. Les domaines //céleste// et //amours//

3.4.1. Un thème baudelairien

On pleure beaucoup chez Baudelaire, et les larmes de l'amante sont à ce point désirées qu'on a parlé de sadisme⁴¹. Commençons par noter, comme indice d'importance, que 'larme', rencontré à deux reprises dans le texte, est le premier sémème directement isotope avec 'tristesses' du titre. Remarquons également que 'larme' conjoint presque l'ensemble des valeurs de l'isotopie —*clarté*— (/transparent/, inhérent ; /pâle/, afférent contextuel ; /irisé/, afférent contextuel).

Sur l'isotopie //amours// on reconnaît plus spécifiquement l'instanciation d'un important thème baudelairien, celui de la LARME DANS LE CŒUR, qui transforme le topos du BAUME AU COEUR :



Figure IX : thème de LA LARME DANS LE COEUR

En voici quelques occurrences :

- « [...] le magnifique fleuve/De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux » (*Le masque*) ;
- « Et dans mon cœur qu'ils souleront/Tes chers sanglots [...] » (*L'héautontimorouménos*) ;

³⁸ Sans qu'on puisse le développer ici, il apparaît que le terme « réécriture » est sans doute trop fort. Une réécriture repose de fait sur un interprétant et des sèmes spécifiques communs à la source et au but de la réécriture (cf. *supra*). On a plutôt affaire ici à des valeurs « symboliques » ou « allégoriques » dont la motivation est en quelque sorte oubliée. Il serait peut-être plus juste ici de dire que 'poèmes' est *évoqué*, sans qu'on puisse encore donner à ce terme un contenu théorique consistant.

³⁹ 2001, p. 642.

⁴⁰ Cf. Rastier 2001, p. 220.

⁴¹ Pour l'effet euphorique des larmes de l'amante sur le foyer énonciatif qui en est le destinataire, cf. (relevé partiel) : *L'invitation au voyage*, *Sisina* (par ailleurs comparée à Diane), *Le masque*, *Sed non satiata*, XXXII (*Une nuit que j'étais...*), *L'héautontimorouménos*, *Madrigal Triste*.

« J'aspire, volupté divine !/Hymne profond, délicieux !/Tous les sanglots de ta poitrine »
(*Madrigal triste*) ;
« Puis, elle s'épanche, mourante,/ en un flot de triste langueur,/ qui par une invisible
pente/Descend jusqu'au fond de mon cœur. » (*Le jet d'eau*)

Parfois, le sème /liquide/ suffit pour que l'on reconnaisse le thème :

« Je crois boire un vin de Bohême,/Amer et vainqueur,/Un ciel liquide qui parsème/
D'étoiles mon cœur ! » (*Le serpent qui danse*⁴²)

Le sème /liquide/ peut justifier de parcours interprétatifs plus complexes, comme
dans

« Tu me déchires, ma brune,/ [...] /Et puis tu mets sur mon cœur/Ton œil doux comme la
lune.» (*Chanson d'après-midi*)

où il faut actualiser le sème afférent /liquide/ de 'lune'.

3.4.2. 'lune' et /liquide/

Il apparaît en effet que /liquide/ est très régulièrement un corrélat de 'lune' chez
Baudelaire ; l'association se fait diversement : par propagation contextuelle dans une
prédication :

« [...] la lune *verser* son pâle enchantement »

par propagation contextuelle au sein du syntagme :

« Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,/Ô *vase de tristesse*, Ô grande taciturne » (XXIV)

par collocation :

« La gerbe épanouie/en mille fleurs, où *Phoebé* réjouie/Met ses couleurs,/Tombe comme
une *pluie* de larges *pleurs* » (*Le jet d'eau*),

⁴² À propos de « l'eau de la bouche » reçue dans un baiser.

« Il était tard ; ainsi qu'une médaille neuve/La pleine lune s'étalait,/Et la solennité de la nuit, comme un fleuve,/Sur Paris dormant *ruisselait* » (*Confession* ; cf également *supra* : *Le vin du solitaire*)

ou encore, dans *Les bienfaits de la Lune* :

"Tu aimeras ce que j'aime, et ce qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; la mer immense et verte ; l'eau informe et multiforme [...]"

Ces éléments permettent d'apprécier l'appropriation idiolectale du topos [['lune'] COMP ['amante']] par son accrochage au thème [[(larme)] LOC ['coeur']], /liquide/ étant l'invariant. C'est ce que confirme une interrogation de la base *Frantext* sur la cooccurrence de 'larme' (également 'pleurs') et 'lune' dans le genre *poésie* : si la lune est, comme attendu, la spectatrice régulière et attendrie des larmes de l'amant et/ou du poète, nous n'avons rencontré aucune occurrence d'une métaphore du type « larme de la lune »⁴³.

De manière plus fugace, il est également possible de reconnaître le thème dialectique avec deux fonctions de déplacement enchaînées présenté dans le chapitre 2, thème auquel la lune est associée à deux reprises, dans *Le jet d'eau* et dans *Paysage* :

« Ainsi ton âme qu'incendie/ L'éclair brûlant des voluptés/S'élance, rapide et hardie,/vers les vastes cieux enchantés,/Puis, elle s'épanche mourante,/ en un flot de triste langueur,/ qui par une invisible pente/Descend jusqu'au fond de mon cœur. » (*Le Jet d'eau*)

« Les fleuves de charbon *monter* au firmament/Et la lune *verser* son pâle enchantement. » (*Paysage*)

Il est également présent, quoique de manière bruitée, dans *Tristesses de la Lune*, où les processus montants et descendants s'appliquent respectivement aux « visions blanches » et à la « larme ». Soit :

⁴³ La métaphore se rencontre en revanche fréquemment au XXe siècle, notamment chez les surréalistes et Reverdy.

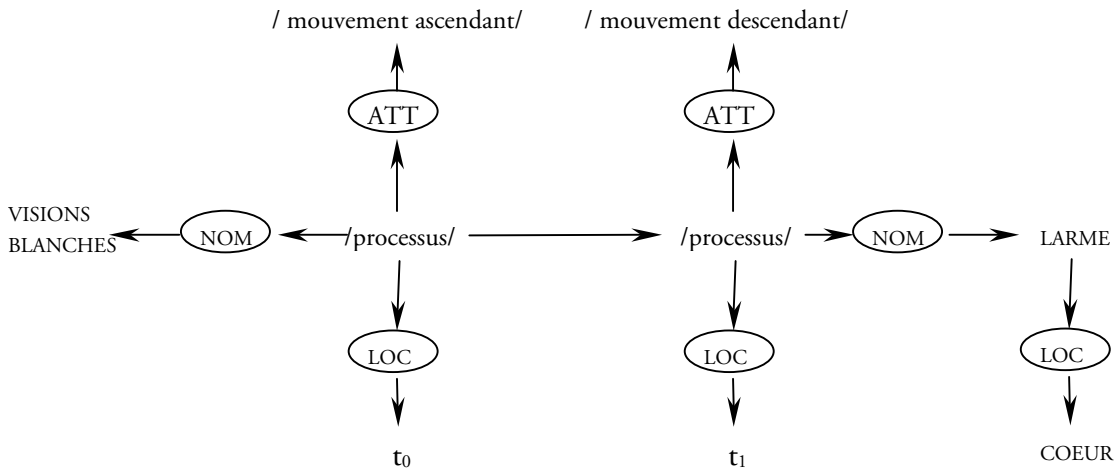


Figure X : accrochage thématique

Remarque : du point de vue de la perception sémantique, il faut donc reconnaître qu'un thème spécifique ne spécifie pas l'identité de certains de ces nœuds, qui peuvent dans certains cas être investis par le même acteur ou non.

3.4.3. *Vénus et Sapho ?*

Pierre Brunel, qualifiant *Tristesses de la Lune* de poème « masturbatoire »⁴⁴, le rapproche de *Femmes Damnées (Delphine et Hyppolyte)*, notant que l'on y trouve un « décor analogue de “ *profonds coussins tout imprégnés d'odeur* ” » ; l'hypothèse mérite attention.

Sans assimiler tribadisme et onanisme, on notera effectivement que les poèmes saphiques⁴⁵ de Baudelaire évoquent les plaisirs solitaires ; ainsi dans *Lesbos* :

« [...] à leurs miroirs, stérile volupté !/Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,/ Caressent les fruits mûrs de leur nubilité »

Par ailleurs les *Femmes Damnées* :

« Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,/ L'écume du plaisir aux larmes des tourments. »⁴⁶

⁴⁴ Brunel, 1998.

⁴⁵ Nous retenons *Femmes Damnées (Ainsi que du bétail...)*, *Lesbos* et *Femmes Damnées (Delphine et Hyppolyte)*.

⁴⁶ Plusieurs indices motivent par ailleurs une lecture auto-érotique de *Delphine et Hyppolyte*, à commencer par la disparate des prénoms, (le premier fréquent à l'époque de Baudelaire, le second antiquisant) qui invite à les considérer

Rapprochées par /stérilité/⁴⁷, qui est une caractérisation topique de la lune, les deux pratiques ont également en commun de concilier *larmes* et *volupté*⁴⁸ : outre le vers de *Femmes Damnées* cité *supra*, on relèvera les « paresseuses larmes » d'Hyppolyte associées à la « stupeur » et à la « morne volupté », qui font évidemment écho à la « langueur oisive » et aux « pâmoisons » de *Tristesses de la Lune*. On serait tenté alors de doubler la réécriture |‘amante’| de ‘beauté’ par |‘femme damnée’| et de ‘larme’ par |‘écume du plaisir’| ; ces réécritures permettraient notamment une reprise sur l’isotopie //poésie// puisque dans *Lesbos*, Sapho⁴⁹ est explicitement évaluée sur //amours// et //poésie// (« De la mâle Sapho, l’amante et le poète»), et comparée d’ailleurs trois fois à Vénus : « Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho ! ». La relation entre la Sapho mythique et les *Femmes Damnées* apparaîtrait ainsi comme une transposition du topos antique de l’opposition entre les Vénus céleste et terrestre (|‘amante’|), l’« écume du plaisir » transformant le topos des « larmes de Vénus ».

Tempérer ces réécritures permettra de préciser un point de méthode : le parcours de l’œuvre est en effet motivé par la constitution du thème de la Lune dans le recueil et sa relation avec la forme sémantique du graphe triactanciel du *don*. Or les poèmes « lesbiens » convoqués n’instancient la fonction dialectique caractérisant le poète/amant comme destinataire de la larme/inspiration que de façon très diffuse, voire projetée par les objectifs de l’analyse⁵⁰. On reconnaîtra donc une simple *évocation thématique* de ces poèmes dans *Tristesses de la Lune*, les réécritures n’ayant pas la même force de conviction que les précédentes.

3.5. Les domaines //céleste// et //maternel//

Contrairement à //céleste//, //poésie// et //amours//, le domaine //maternel// n’est pas lexicalisé de façon inhérente ; son actualisation requiert donc des parcours

dans une relation de type (Hyppolyte) à occurrence (Delphine). Certains vers pourraient alors se lire littéralement : « Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié », « ne me regarde pas ainsi, toi, ma pensée ».

⁴⁷ Outre les « stériles voluptés » de *Lesbos*, cf. également « L’âpre stérilité de votre jouissance » dans *Delphine et Hyppolyte*.

⁴⁸ Rastier rappelle que « le sexe et les larmes étaient liés par le pessimisme païen (*post coitum triste*), mais aussi par le dolorisme chrétien » (1998 : 45). La construction antithétique tourment/volupté de *Femmes Damnées*, est en effet entièrement construite sur l’isotopie chrétienne.

⁴⁹ Que Platon appelait « la dixième muse ».

⁵⁰ Tout au plus les « urnes d’amour » des *Femmes Damnées* évoquent-elles le « vase de tristesse » de la lune (XXIV), et le poète qui « veille au sommet de Leucate » (*Lesbos*) surplombe-t-il une mer de sanglots.

interprétatifs plus complexes. L'hypothèse qui guide la réécriture 'larme'--> |'lait'| repose sur la conjonction de trois facteurs *internes* : (i) le syntagme « larme pâle », (ii) le sémème 'opale' (« d'un blanc laiteux et bleuâtre, à reflets irisés »), et (iii) le fait que 'globe' puisse plausiblement se réécrire |'seins'| (cf. *supra*).

Détaillons un cas exemplaire de parcours interprétatif instable. Comme contexte actif de 'opale', 'irisé' sélectionne le sème /coloré/ ; n'étant pas isotope, /laiteux/ n'est pas actualisé. Mais 'pâle' et 'opale' étant à la rime, on peut, parce que dans ce sonnet celles-ci sont massivement isotopes⁵¹, estimer que 'pâle', active /laiteux/ dans 'opale'. On aurait donc pour 'opale' : /irisé/ et /laiteux/, et, par propagation, /laiteux/ pour 'larme' ; par une conjonction locative (« sur ce globe/Elle laisse filer une larme [...] ») 'larme' entre en relation avec, et conforte, la réécriture 'globe' → |'seins'|. Ces éléments ont-ils pour autant une force de conviction suffisante autorisant la réécriture 'larme' → |'lait'|⁵² ? Essayons de la conforter par des interprétants externes.

La dualité mythique de la lune s'exprime, notamment, dans l'opposition /fécondité/ vs /stérilité/⁵³.

3.5.1. Lune et 'lait' dans *Les Fleurs du Mal*

Un interprétant majeur se trouve dans le poème en prose *Les bienfaits de la Lune*. Celle-ci y est en effet présentée comme la "fatidique marraine, [...] la nourrice empoisonneuse"⁵⁴ et elle descend sur le berceau de l'enfant « avec la tendresse souple d'une mère ». *La lune offensée* confirme l'association 'lune'/'lait', tout en la transformant : « — Je vois ta mère, enfant de ce siècle appauvri, /Qui [...] plâtre artistement le sein qui t'a nourri »⁵⁵ où 'plâtre', parce que corrélé à 'sein' et à 'mère', peut se lire comme le transformé (/liquide/-->/solide/) dysphorique (/fécondité/→/stérilité/) de 'lait'.

3.5.2. Parallélismes inter-domaines

⁵¹ 'paresse'/'mollesse' : /mollesse/ ; 'coussins'/'seins' : /convexité/, /mollesse/ ; 'avalanches'/'visions blanches' : /pluralité/, /blanc/ ; 'pâmoisons'/'floraisons' : isotopie par afférence idiolectale, cf. p. ex. "— Des fleurs se pâment dans un coin" (*Bien loin d'ici*) ; 'ennemi du sommeil'/'soleil' : /veille/. 'oisive' et 'furtive' font exception.

⁵² On ne peut en effet sans réserve passer du sème /laiteux/ pour 'larme' au sémème |'lait'|.

⁵³ S'agissant de /fécondité/, la lune partage, avec Junon, le surnom de *Lucina*, qui qualifie une déesse préposée aux naissances. On croyait aussi « qu'elle influençait la menstruation des femmes et qu'elle assurait leur délivrance en couches. Aussi était-elle apparentée à la déesse des accouchements, *Ilithye*. » (Agapiou, 2002 : 1199).

⁵⁴ Il faut bien sûr entendre 'nourrice' dans le sens qu'il a au XIXe siècle : « Femme qui allaite l'enfant d'une autre » (Littré).

⁵⁵ La Lune répond à une question du foyer énonciatif.

On peut trouver d'autres éléments en rapprochant //maternel// de //poésie// et //amours// : sur l'isotopie //poésie// dans *V. J'aime le souvenir...* où, s'opposant aux « muses tardives », Cybèle « [...] louve au cœur gonflé de tendresses communes,/ Abreuvait l'univers entier à ses tétines brunes ». Sur //amours//, on retiendra qu'il arrive à l'amant de téter le lait de l'oubli : « Je suçeraï, pour noyer ma rancoeur,/ Le népenthès et la bonne cigüe/ Aux bouts charmants de cette gorge aigüe » (*Le Léthé*).

La conjonction de ces interprétants externes et des trois facteurs internes autorisent la réécriture 'larme' → | 'lait' | sur cette isotopie.

3.6. Récapitulation : transit actantiel et structuration des domaines

En nous limitant aux trois agonistes de la séquence du *don*, voici les réécritures auxquelles nous avons procédé :

	Destinateur →	Destiné →	Destinataire ⁵⁶
//céleste//	'lune'	'rayon lunaire'	—
//poésie//	'muse' 'Sapho'	'inspiration'	'poète'
//amours//	'amante'	'larme'	'amant'
//maternel//	'nourrice'	'lait'	—
//érotiquell	'femmes damnées'	'écume du plaisir'	—

Tableau VI : réécritures du graphe du don

Fait remarquable, chacun des acteurs est lexicalisé sur trois isotopies distinctes.

Il est possible de spécifier le rapport entre le graphe actantiel et les domaines dans lesquels il s'instancie. La définition du *transit actantiel* comme parcours sur les zones *distale, proximale et identitaire*⁵⁷ proposée par Rastier est éclairante : négligeant ici l'axe de

⁵⁶ Les réécritures du destinataire restent très conjecturales. Par exemple, on hésite à réécrire | 'enfant' | sur //maternel//. 'poète' et | 'amant' | fonctionnent comme des « attracteurs » dont la force inhibe les réécritures.

⁵⁷ Les trois zones *identitaire, proximale et distale*, dont la distinction a une portée anthropologique, reposent sur trois ruptures fréquemment homologuées sur les dimensions *personnelle, locale, temporelle et modale* :

	Zone identitaire	Zone proximale	Zone distale
Personne	JE, NOUS	TU, VOUS	IL, ON, ÇA
Temps	MAINTENANT	NAGUERE, BIENTOT	PASSE, FUTUR
Espace	ICI	LA	LA-BAS, AILLEURS
Mode	CERTAIN	PROBABLE	POSSIBLE, IRREEL

Sur l'axe de la personne, la zone distale permet de parler des absents : « L'homologation des décrochements les situe de préférence dans un autre temps (ancêtres, postérité, envoyés à venir), d'autres lieux et d'autres mondes (héros, dieux esprits). » (Rastier, 2002 : 250). Pour une présentation détaillée, cf. Rastier 2002.

l'ergation, on retiendra celui de la *communication*, qui articule une distinction fondamentale entre *agentif/bénéfactif* (zone de l'actance secondaire : resp. zone distale initiale et finale) et *destinateur/ destinataire* (zone de l'actance primaire resp. zone proximale et initiale et finale) et l'axe de la *catégorisation* où l'on situe *nominatif/attributif*. Ces dimensions permettent une représentation synoptique de la position de chaque acteur des agonistes et du transit de l'agoniste LARME :

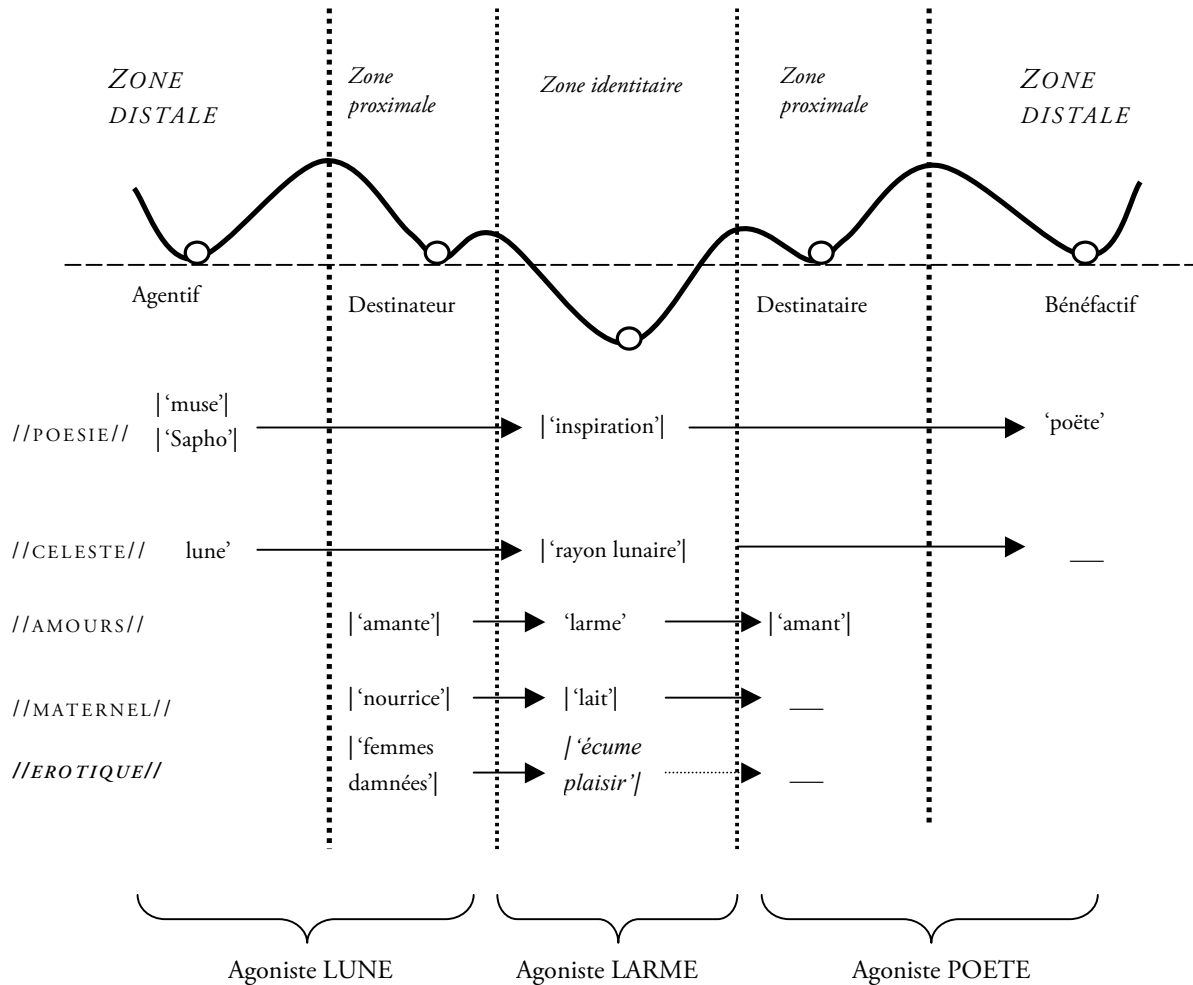


Figure XI : transit actanciel sur les domaines

Cette présentation vient utilement préciser le graphe thématisé du don qui nous a servi d'interprétant pour homologuer les noeuds actanciel sur plusieurs isotopies génériques. La distinction distal vs proximal/identitaire nous permet notamment d'apercevoir que le réseau métaphorique constitutif des agonistes est structuré par des connexions paradigmatiques entre actance primaire et secondaire. S'ouvre ici une piste de

recherche : attendu que « le transit actanciel “complet” comporte cinq phases : il part des actants distaux initiaux, puis passe aux actants proximaux initiaux, puis aux actants identitaires, ensuite aux actants proximaux finaux, enfin aux actants distaux finaux. »⁵⁸, certaines structures métaphoriques pourraient dans ce cadre s’interpréter comme des condensations paradigmatiques de la syntagmatique du transit actanciel complet : le caractère destinal de la métaphore dans le mode mimétique du réalisme transcendant serait ainsi lié à cet accrochage de l’actance primaire et secondaire, qui contiendrait pour ainsi dire un récit non « déplié ».

3.6.1. Une larme

Considérés par rapport au graphe du don, les trois agonistes sont, par définition, d’égale importance. Dans la dynamique textuelle, on soulignera cependant la centralité de l’agoniste LARME. En effet :

(i) LARME fait l’objet de deux transits actantiels, selon qu’on envisage le parcours de ses acteurs sur les isotopies //poésie// et //céleste// ou //amours//, //maternel//, et //érotique//. Il assure ainsi le lien entre zones distale, proximale et identitaire.

(ii) Le signe « larme » connecte quatre domaines sémantiques (//poésie//, //céleste//, //amours//, //maternel//), deux isotopies spécifiques (—rondeur— et —clarté— (cette dernière dont il somme les valeurs)). Son sémème ‘larme’ sur l’isotopie //amours// est par ailleurs le seul du sonnet à être isotope avec ‘tristesses’ du titre.

(iii) Enfin, la position de ses deux occurrences est centrale : la première (v. 10) se situe en effet juste avant « poète » (v.11), la seconde au vers suivant (v.12). Si, comme on l’a défendu, « poète » transforme le mode herméneutique du texte, il faut alors convenir d’une antanaclase radicale entre les deux occurrences. La première se lit dans la continuité des neuf premiers vers : « larme » réalisant la forme [/convexe/, /clarté/] elle s’interprète comme la transsubstantiation de la figure duelle LUNE/BEAUTE du huitain. L’activation du topos de la Lune invitera en revanche à une lecture symbolique de la deuxième occurrence, et motivera les réécritures.

⁵⁸ Rastier, 2002, p. 258.

3.6.2. Spécificité et « représentativité »

La catégorie de la représentativité suppose une conception monadique de l'œuvre, et son application signale rarement plus qu'une adéquation à un canon interprétatif. Aussi faudrait-il toujours préciser à quelle aune elle est évaluée.

Parce qu'il affiche des traits de facture classique, *Tristesses de la Lune* est un site privilégié pour observer l'investissement et l'appropriation de formes sémantiques de la tradition. S'il ne se signale pas comme emblématique de la « modernité » baudelairienne ce texte retient cependant l'attention, notamment par l'ambivalence des modes herméneutiques qu'il requiert. Celle-ci revêt au moins deux formes : (i) tout d'abord le phénomène d'indétermination actorielle dans la période du premier huitain. Son analyse découvre une virtuosité tropologique qu'une lecture cursive pourrait écraser dans une interprétation uniquement métaphorique ; (ii) la lexicalisation du domaine //poésie// induit l'activation du topos Lune et engage alors naturellement l'interprétation dans une voie symbolique qui affaiblit la précédente, mais ne l'annule pas pour autant. L'analyse thématique, guidée par la structure actancielle du don, a permis d'évoquer l'appropriation du topos Lune et sa conjugaison avec des thèmes des Fleurs du Mal, ce dont témoignent les réécritures proposées. On a ainsi identifié l'instanciation de thèmes génériques (p. ex. le rapprochement des domaines //amours// et //maternel//, donc de figures amoureuse et maternelle sous le même agoniste) et spécifiques (p. ex. 'liquide' (LOC) 'cœur') caractéristiques du recueil.