

Michel Ballabriga

Université de Toulouse Jean Jaurès
CPST/LERASS

Une lecture de *Recueillement* de Charles Baudelaire

Abstract : This analysis of *Recueillement* of Charles Baudelaire, based on the concepts and tools of the semantics of the texts and supported on textometric investigations of *Les Fleurs du Mal* starting from *Frantext*, proposes to study the semantic structure of this sonnet and its dynamic effects of transition. The examination of the contents is prolonged by that of phenomena of expression, prosodic especially. The epistemological stake is that of semantic complexity and rhetoric.

Key words : structure and transformation – transition – chiasmus – metric and prosody – nuance – semantic complexity and rhetoric – local and global.

Résumé : Cette analyse de *Recueillement* de Charles Baudelaire, fondée sur les concepts et outils de la sémantique des textes et appuyée sur des investigations textométriques des *Fleurs du Mal* à partir de *Frantext*, se propose d'étudier la structure sémantique de ce sonnet et ses effets dynamiques de transition. L'examen du contenu se prolonge par celui des phénomènes d'expression, prosodiques surtout. L'enjeu épistémologique est celui de la complexité sémantique et rhétorique.

Mots-clés : structure et transformation – transition – chiasmes – métrique et prosodie – nuance – complexité sémantique et rhétorique – local et global

Cette analyse, relevant d'un point de vue interprétatif, est étayée notamment, sans les exhiber, sur des outils linguistiques, sémantiques et sémiotiques. Elle est complétée, plutôt qu'assistée, par des investigations textométriques (*Frantext*) et se propose d'étudier certaines transformations textuelles, souvent peu perceptibles ou *silencieuses* comme dirait F. Jullien, qui pourraient rendre compte de la *complexité* d'un texte simple.

Différentes éditions des *Fleurs du Mal* ont été consultées : *Les Fleurs du Mal* dans Le livre de poche (LGF) 1972 - *Les Fleurs du Mal* chez Garnier, édition d'Antoine Adam 1961/1968 – *Les Fleurs du Mal* dans *Oeuvres complètes* de la Pléiade 1961, éd. Y.-G. Le Dantec, complétée et présentée par Claude Le Pichois. Le corpus *Fleurs Du Mal* de *Frantext* s'appuie sur les éditions 1857, 1861, 1866, 1868 de la Librairie Générale Française.

Pierre BRUNEL signale (p. 160 de l'ouvrage cité dans la bibliographie) que *Recueillement* est un poème tardif qui attendra l'édition posthume de 1868 pour entrer dans *Les Fleurs du Mal*.

A. Adam (éd. Garnier) note, p. 447 : « A aucun moment peut-être Baudelaire ne s'était senti aussi seul <...> Le 6 mai il écrivait à sa mère : " je suis seul, sans amis, sans maîtresse, sans chien et sans chat, à qui me plaindre " <...> *Recueillement* est d'abord le cri de douleur du solitaire. Une heure pourtant de ses journées lui apportait un apaisement. C'était le soir etc. ». Cet éclairage biographique sur la totale solitude du poète au moment de ce poème a son intérêt, car le rapport entre la vie et la création tout de même ne doit pas être négligé.

Recueillement

- 1 Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
- 2 Tu réclamais le Soir; il descend; le voici;
- 3 Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
- 4 Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

- 5 Pendant que des mortels la multitude vile,
- 6 Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
- 7 Va cueillir des remords dans la fête servile,
- 8 Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

- 9 Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,
- 10 Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
- 11 Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

- 12 Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
- 13 Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
- 14 Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, CLIX

Remarque : Tout un travail serait à faire sur la ponctuation de ce texte en rapport avec ses possibles effets de sens et en comparant avec plusieurs éditions. Ainsi, le vers 2 se termine par deux points dans la Pléiade et un point et virgule dans les autres éditions consultées : l'effet de sens n'est certainement pas le même et il faudrait recourir aux manuscrits. Cet aspect n'est pas abordé ici.

C'est un des plus beaux textes de la langue française à mon avis et P. Valéry lui a décerné un compliment *complexe* : « Sur les quatorze vers du sonnet *Recueillement*, qui est une des plus charmantes pièces de l'ouvrage, je m'étonnerai toujours d'en compter cinq ou six qui sont d'une incontestable faiblesse. Mais les premiers et les derniers vers de cette poésie sont d'une telle magie que le milieu ne fait pas sentir son ineptie et se tient aisément pour nul et inexistant. Il faut un très grand poète pour ce genre de miracles. » (" Situation de Baudelaire ", p. 610, in *Variété*, tome 1 des *Oeuvres* de P. Valéry in La Pléiade, Gallimard 1957/1968). C'est un plaisir et une fascination de longue date qui m'ont incliné à l'analyse de ce texte, analyse qui voudrait en augmenter et en faire partager le plaisir.

La première lecture au sens commun de ce terme - laquelle est déjà une interprétation - est limpide, simple ; mais – sans du tout vouloir opposer (contraster) surface et profondeur (et verser dans la dichotomisation) - on peut se demander si cette *simplicité* n'est pas, ici du moins et dans le genre poétique, l'effet de *complexités* réglées d'expression et de contenu orientant vers une sorte de *lectio difficilior* - toute relative - que tentera de construire une interprétation plus *experte*¹.

Cette dernière, on le verra, s'appuie sur la possibilité - voire la nécessité transitoire - de décrire un texte seul - ce qui s'est souvent fait d'ailleurs dans les études littéraires - envisagé alors comme *globalité locale*, en recourant à la *comparaison interne, intratextuelle* : la comparaison n'est pas réservée aux études intertextuelles ; la dichotomie guette là aussi entre texte et intertexte, global et local, description et comparaison. La distinction global et local, plus que de la dichotomie ou du simple rapport englobant/englobé, relève d'une complexité qui relativise et dialectise ces notions.

Toutefois, j'ai utilisé *Frantext* - qui n'est bien sûr qu'un corpus de référence, non

¹ *Lectio facilior/difficilior* : termes empruntés au domaine philologique et concernant l'établissement matériel du texte (appuyé forcément sur de l'interprétation) et rapportés ici à l'interprétation proprement dite qui, elle, ne disqualifie pas la première interprétation mais tente de l'approfondir dans une lecture *savante*.

exhaustif, et se pose la question de sa représentativité pour la littérature même – pour procéder à des interrogations sur quasiment toutes les occurrences du texte rapportées à l'ensemble des *Fleurs du Mal*², en recourant aux formes fléchies pour N (nom), Adj. (adjectif) et V. (verbe) dans la recherche du nombre des occurrences, pour établir les fréquences ; les co-occurrences apparaissent aisément dans la visualisation assez large des résultats - et je me suis rapporté aux éditions papier. Ici la textométrie apporte des confirmations, des précisions, des éclairages - précieux certes - à une étude qui se tient elle-même toutefois ; la puissance et les services que rend la textométrie sont incontestables, mais celle-ci est un outil et, surtout, son usage ne périmé pas les questions de méthodologie et d'épistémologie et ne doit pas les occulter³.

Ce sonnet, rapporté à l'ensemble des *Fleurs du Mal*, contient beaucoup de mots très peu fréquents et des hapax : de mot, de syntagme, d'emplois... la notion d'hapax doit être étendue à toutes sortes de formes. Cela a confirmé mon sentiment d'une pièce à part. Voici quelques exemples variés tirés du repérage complet (entre parenthèses le nombre d'occurrences) : *Recueillement* est un hapax (ainsi que *arche* – début/vers la fin du poème) ; ? hapax de *sois sage* et de *tiens-toi plus tranquille* ; hapax de la majuscule pour *Soir* ; *atmosphère* (3) ; *ville* n'a que 7 occurrences et elle est pourtant très présente chez Baudelaire ; *paix* apparaît 3 fois, avec ici un sens bien différent, unique, par rapport aux deux autres occurrences (*dors en paix* c'est-à-dire *requiescas in pace* dans *Une martyre*) ; *multitude* (2) ; 4 occurrences intéressantes de *fouet* : *Une gravure fantastique* – sens littéral, il s'y agit de l'attribut d'un cavalier allégorique ; *Comme un bétail pensif* de *Femmes damnées* – sens littéral renvoyant à des pratiques sado-masochistes ; *le Voyage* : « Le poison du pouvoir énervant le despote/Et le peuple amoureux du fouet abrutissant » - sens figuré ; et *Recueillement* où on a un sens figuré ; *servile* (2, dont *servile bourreau* in *L'examen de minuit*) ; *loin* (28) est valorisant ; *eux* (11) est quasi-exclusivement dévalorisant ; *balcon* (4), avec trois sens littéraux au singulier et un figuré au pluriel dans notre poème ; *suranné* (3) ; *surgir* (3) ; *regret* (3, contre 22 pour le *remords*) ; *regret souriant* : hapax chez Baudelaire et 4 occurrences dans *Frantext* intégral : Baudelaire, puis des auteurs postérieurs au poète ; André Pézard qui en fait une reprise plaisante ainsi que Michel Tournier ; le cas de Julien Gracq est plus délicat mais il s'est sans doute souvenu de Baudelaire en interprétant fort bien le syntagme : « irrigué par le bonheur de vivre, où rien en définitive ne peut se passer très mal, où l'amour renaît de ses cendres, où même le malheur vrai se transforme en regret souriant. » ; *moribond* (2, nom et adjectif) ; hapax pour *soleil moribond* dont on relève 3 autres occurrences dans *Frantext* : Léon Dierx (lié avec Baudelaire note le *Petit Robert*), Albert Samain (ardent admirateur de Baudelaire, note le *Petit Robert*), Philippe Soupault : les deux premiers sont contemporains de Baudelaire ; *linceul* (3) ; *traîner* (16) est le plus souvent péjoratif ; *Orient* (2) coffret venu d'Asie ou direction : hapax ici pour le sens géographique.

Je ne m'occuperai de phénomènes de versification et de prosodie que ponctuellement et dans la mesure où ils me semblent en relation avec l'analyse sémantique. Une schématisation rythmique du poème se trouve chez Viprey (*op. cit.* in bibliographie, p. 33) qui analyse ce texte pratiquement du seul point de vue « matériel » *objectivable* (allitérations, rimes, prosodie notamment) et se détourne – en tenant le vocabulaire en lisière - d'une analyse lexicale ou sémantique dont les notions sont instables d'après lui (p. 24) (champs lexicaux, isotopies etc.). Toutefois il déclare en conclusion « Dans les chapitres consacrés à l'exploration systématique du recueil entier avec l'aide de la

² Il faudrait aussi se rapporter, avec d'autres objectifs, à l'ensemble du corpus baudelairien de *Frantext* et éventuellement à l'ensemble du corpus de *Frantext*.

³ Ce type de recours à *Frantext*, fort utile et qui donne un certain point de vue global sur le recueil, ne permet d'observer que des occurrences et des co-occurrences lexicales. Dans l'analyse elle-même, je relève des phénomènes de structure complexes dont j'ignore et n'ai pas contrôlé la fréquence – et donc la significativité - dans les *Les Fleurs du Mal*, m'étant limité à *Recueillement*... et je ne suis pas spécialiste de Baudelaire.

statistique textuelle, nous pourrions envisager les réseaux de signification par lesquels les vocables engagés dans un poème particulier y investissent des valeurs *venues du dehors* à ce poème <je souligne>, valeurs qui dès lors se combinent (par conflit, par synergie, par supplément, etc.) à celles que produisent les contraintes et les relations internes » (p. 36).

Les notions linguistiques, ou grammaticales en restant dans le *suranné*, sont inévitables dans l'analyse d'un texte, mais je n'exhiberai probablement pas les notions et outils spécialisés (sémantiques et sémiotiques) ; ils restent cependant en arrière-plan⁴. C'est une lecture/analyse, parmi d'autres, d'un texte d'une complexe simplicité, mais avec des enjeux théoriques et épistémologiques en filigrane et de possibles transposabilités sémiotiques.

Par où commencer? Il y a plusieurs entrées possibles et peu importe celle que l'on prenne vu la cohérence de la structure.

Je partirai d'un phénomène *global* et *régulier*.

1. Les substantifs avec majuscule à l'initiale

Il y a, dans ce texte, un certain nombre de substantifs avec majuscule à l'initiale⁵, ce qui invite à envisager l'hypothèse d'une isotopie de la majuscule, peut-être propre à ce texte. *Remarque* : je n'ai pas eu accès au manuscrit, mais le texte est le même (pour ces majuscules) pour la première parution dans la *Revue européenne* (1er novembre 1861), pour le *Parnasse contemporain* (31 mars 1866) et pour l'édition posthume de 1868 réalisée par Michel Levy Frères - c'est cette édition que suit la Pléiade – ainsi que pour les différentes autres éditions consultées (cf. *supra*).

Ces termes sont possiblement dotés - outre l'effet de personnification dû à ce procédé typographique - d'une valeur actorielle, soit : *Douleur* (2), *Soir*, *Plaisir*, *Années*, *Regret*, *Soleil*, *Orient*, *Nuit* : j'ai relevé dans *Frantext* toutes les occurrences de ces termes avec majuscule à l'initiale, sans préjudice de l'examen d'autres éditions. Je ne peux dire si c'est quantitativement signifiant par rapport à d'autres textes. Mais on verra que c'est qualitativement assez remarquable.

Ainsi : *Douleur* (31 – entre parenthèses toutes les occurrences avec ou sans majuscule) a 4 occurrences – à valeur dysphorique - avec majuscule à l'initiale et ce terme a dans *Recueillement* une valeur sensiblement différente vu le *contexte* ; *Soir* (42) n'a qu'une occurrence ; *Plaisir* (25) a 3 occurrences : outre *Recueillement*, on trouve « Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon » dans *l'Horloge* et dans *Danse macabre* il est question du « sabbat du Plaisir ». Ce terme, comme bien d'autres, est souvent ambivalent chez Baudelaire et la valeur négative apparaît fréquemment par exemple : « La douceur qui fascine et le plaisir qui tue » (*A une passante*), « éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité » (*Les Aveugles*). *Années* (4) et *Regret* (3) n'ont qu'une occurrence chacun ; *Soleil* (62) a 3 occurrences ; *Orient* (2) a 2 occurrences dont les acceptions diffèrent : coffret d'Orient et, ici, Est géographique en registre littéraire ou soutenu ; *Nuit* (52) connaît 7 occurrences *quasiment* toutes dysphoriques alors que dans *Recueillement* elle est euphorique, mais il n'y a pas lieu de dichotomiser puisqu'il y a de l'exception et donc la possibilité d'une complexité dynamique (vs répartition discrétisante). Pour rire : dans les résultats *Frantext* on trouve pour *nuits* une occurrence de *nuits* qui renvoie à un très bon vin de Bourgogne, d'après le nom du village de Côte d'Or ; c'est dans *Sed non satiata* : « Je

⁴ Rappel rapide sur les composantes : *Tactique*, *thématique*, *dialectique/dialogique*, ces deux dernières difficiles à séparer, en général : on rend compte de la dialectique avec les notions d'actant, d'acteur et d'agoniste éventuellement, de rôles; et de la dialogique par les notions d'univers et de mondes (de référence, factuel, contrefactuel etc.). Évidemment les *zones anthropiques* (identitaire, proximal et distal) et la symbolisation sont au cœur de ce dispositif ; mais je n'entrerai pas ici dans une technicité excessive.

⁵

En dehors bien sûr du contexte antérieur de ponctuation forte et de la position d'initiale de vers.

préfère au constance, à l'opium, au nuits,/L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane » p. 39 - le *constance* étant un vin renommé du Cap et apprécié de Napoléon.

Ces substantifs majuscules sont ainsi répartis : 2 dans le premier quatrain, 2 dans le second quatrain, 2 dans le premier tercet et 3 dans le second tercet. Ils représentent clairement des acteurs d'un processus plus ou moins marqué (cf. syntaxe), excepté *Orient* qui fait figure d'intrus de ce point de vue : le critère actoriel égalise la répartition strophique ; mais cette intrusion et ce déséquilibre sont signifiants (cf place en *fin* de vers de ce mot réalisé en *diérèse* en écho à *souriant*). Cet équilibre distributionnel ne doit pas masquer la plus forte concentration dans le sizain; ces acteurs sont en relation deux à deux semble-t-il : relation de conjonction entre *Douleur 1* et *Soir*, de disjonction *séparatrice* entre *Plaisir* et *Douleur 2*⁶, de conjonction entre *Années* et *Regret* entrant dans une même structure (dans le cadre du premier tercet), ainsi qu'entre *Soleil* et *Nuit* (dans le cadre du second tercet) pour des raisons analogues: ces quatre substantifs sont objet des verbes régissants (*vois* et *entends*) et sujets des verbes à l'infinitif et de la relative. Est soulignée l'unité, mais non l'immobilisme, des tercets. La majuscule semble bien faire système ici.

Par ailleurs, on repère trois groupes correspondant à des acteurs humains avec des affinités sémantiques entre eux, lesquelles manifestent continuité et discontinuité : *aux uns... aux autres* (vers 3 et 4), *des mortels la multitude vile* (vers 5-7 et début de v. 9 avec *eux*) et *Douleur-poète* (les vers 1-2, v. 8 et les tercets).

2. Les acteurs humains

2.1. La multitude vile des mortels

Je me consacre d'abord à ce groupe *des mortels la multitude vile* - avec une majuscule (*Plaisir*) pour un terme hégémonique - cantonné aux vers 5-7 (avec anaphore dans *Loin d'eux* au début du vers 9) : c'est par rapport à celui-ci que se manifeste LA disjonction *séparatrice* du texte (« loin d'eux » cf. Viprey *op. cit.* in bibliographie).

La péjoration proprement *axiologique* ne se trouve qu'ici et tient sous sa coupe la catégorie phorique ; *vile /servile* (à la rime), en tant que valeurs sémiques, sont des sèmes inhérents *passant*, à titre de sèmes afférents, sur les substantifs : *vile* actualise en la renforçant la valeur péjorative, plus afférente socialement qu'inhérente⁷, de « multitude » qui, en outre, semble contenir un sémantisme de confusion, de désordre. Le contraste est plus fort, et l'afférence plus vigoureuse, dans *fête servile*, vu les sèmes inhérents de *fête*. On notera la *progression*. On se bornera aux vers 6 et 7.

Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci
Va cueillir des remords dans la fête servile

La surprise fait irruption dans ce texte avec ces deux vers, principalement à cause de l'oxymore *cueillir des remords* - forme de contraste fort ou d'anisotropie⁸, alors que *sous le fouet du Plaisir* appartient à une image/représentation assez convenue de type sado-masochiste (cf. *Comme un bétail pensif* de *Femmes damnées* cité *supra*)⁹. Toutefois, on

⁶ Il serait tentant de réunir Douleur et Plaisir sur la base d'une antonymie reçue (de langue), mais le texte manifeste clairement la *disjonction* de ces termes (ce qui n'empêche pas leur *contraste*, mais ils appartiennent à des unités – des univers - différents); en outre, (i) le Plaisir est cantonné aux vers 5-7 alors que la Douleur est présente tout au long du texte, (ii) le Plaisir a une forte valeur factitive (CAU) sur les hommes, alors que la Douleur est subordonnée à l'énonciateur qui s'adresse à elle sur le mode impératif pour la faire-faire.

⁷ mais il y a la question des genres qui complique cette délicate distinction entre sèmes inhérents et sèmes afférents socialement normés.

⁸ Précisons que anisotropie ne signifie pas, ici du moins, incohérence.

⁹ Cependant, cette irruption brutale qui peut faire figure de rupture (d'origine) est amenée par les vers 5-6 (*la multitude vile, sous le fouet du Plaisir*) et préparée *silencieusement* (émergence) en amont par *l'atmosphère* du premier quatrain, particulièrement aux vers 3 et 4. Mieux qu'une série isotopique, ce sont des formes qui émergent, surgissent

remarque un chiasme sémantique ¹⁰. Ce chiasme fait que ces vers invitent à une réécriture inversée plus *conforme* à une représentation doxale et où les valeurs thymiques de même signe sont associées (*fouet du remords / cueillir des plaisirs*) :

<Sous le fouet du Remords, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des plaisirs dans la fête servile>

Cette formulation s'appuie sur l'hypothèse - formée perceptivement - qu'il y a dans les vers originaux quelque chose d'analogue à une hypallage : elle fait apparaître des cohérences isotopiques locales, doxales sans doute : on sait des remords qu'ils sont *cuisants* (l'association *fouet, remords* et *bourreau sans merci* ne pose aucun problème) et qu'il faut cueillir, quand il est plaisant, l'instant qui passe (*carpe diem*) ainsi que *les roses de la vie*, et ce, dès aujourd'hui (*cueillir des plaisirs* est donc tout aussi bienvenu). Par ailleurs, l'hypallage, du moins en régime poétique, ne doit pas conduire à un remplacement : les deux formulations – la doxale et celle de l'auteur (cf. le fameux *Ibant obscuri sola sub nocte...* de Virgile) - coexistent et cette coexistence fait le sens véritable de l'hypallage qui a besoin pour faire sens de ce rapport à la doxa (cf. M. Ballabriga, 2008 op. cit. in bibliographie).

Ici aussi probablement, mais on peut penser dans ce cas précis que les deux formulations se complètent, non dans le rapport d'une formulation rhétorique à une formulation doxale, mais à *l'intérieur même de la conception* de Baudelaire qui *prévoit* cette réécriture et la rend *nécessaire*. Du coup nous avons un *chiasme supérieur* dont une partie, *cachée*, est à (re)construire par l'analyste et qui se combine avec un *croisement* (*sous le fouet du Plaisir/Va cueillir des remords/Sous le fouet du remords/Va cueillir des plaisirs*) qui aboutit à un *parallélisme* : il y a là un cycle (déjà présent, *concentré*, dans le chiasme *sémantique* noté *supra*) où une phase succède à l'autre indéfiniment, où elles sont chacune cause et effet de l'autre : valeur dynamique, et non simplement tabulaire, du chiasme dans une transformation qui tourne en rond. Une partie de cette relation est bien précisée dans *Delphine et Hippolyte (Femmes damnées)* : « Et votre châtiment naîtra de vos plaisirs », *naîtra* et non *suivra*, ce qui nous renvoie à la complexité relationnelle (inclusive et tensive) des termes.

La reformulation qui semble suggérée par le texte et ses anisotropies locales est susceptible d'avoir deux sens. Dans un cas, le remords est pour ainsi dire *extrinsèque* à la quête du plaisir : c'est le cas où la recherche d'un plaisir anesthésiant est causée par le remords d'une mauvaise action quelconque ; cette situation est – malheureusement – banale et n'est pas anisotope. On ne s'arrêtera pas à ce sens. Pour en venir au second sens, il faut considérer les vers de Baudelaire et en faire une explication assez plate mais nécessaire pour établir le second sens, plus pertinent, de la réécriture : le texte baudelairien est évidemment paradoxal (le *plaisir* est présenté comme le causatif de la recherche de *remords*) : dans ces vers, pour le dire prosaïquement, que va-t-on chercher sous le fouet du Plaisir finalement ? Des remords de s'être livré au plaisir, des remords que l'on croira éteindre en se plongeant dans des plaisirs pourvoyeurs de remords ; *la multitude vile* fouettée par le Plaisir va *cueillir* non pas des remords directement, mais des plaisirs qui lui donneront des remords ; on voit au passage que l'oxymore *cueillir des remords* est lié à ce degré de *condensation* (plutôt *qu'ellipse* qui renvoie à une absence, alors que le plaisir est bien présent dans *cueillir*) : on n'est pas loin d'un fonctionnement métonymique (coexistence de cas et non remplacement, cf. M. Ballabriga, 2011, op. cit. in bibliographie) et l'anisotropie disparaît, après interprétation des *contrastes*. C'est dans ce

d'un fond.

¹⁰

Disposition chiasmatique en miroir : fouet (-)/Plaisir (+) et cueillir (+)/remords (-) ; le chiasme (notion purement tactique) est cimenté en outre par les relations syntaxiques de détermination qui associent très étroitement les termes deux à deux dans chaque syntagme (*le fouet du plaisir/cueillir des remords*) ; tout cela induit un effet de totalité clôturante et répétitive ainsi que, *apparemment*, l'interchangeabilité de la jouissance et de la souffrance.

sens, quelque peu paradoxal cette fois-ci¹¹ comme la formulation baudelairienne et à rebours d'un sens trivial de la réécriture, qu'il me semble falloir comprendre celle-ci. Le lien plaisir-remords est *intrinsèque* et c'est *l'explicitation* de ce lien qui mène au second sens de la réécriture : remords du/dans le plaisir, plaisir du/dans le remords, dans un jeu de *miroir* représenté par ce chiasme. En fait, plus que suggérer (impliquer, présupposer...) la réécriture, la formulation baudelairienne la *contient* par son chiasme interne qui permet de développer un cycle en boucle. Le chiasme des vers 6-7 me semble au service d'un effet de *clôture dévalorisée* : c'est le *même* qui se dit à plusieurs niveaux : le chiasme sémantique, *qui repose sur une double anisotropie*, frise la tautologie dans un pur effet-miroir pathétique et une *cohérence perverse* : la jouissance renvoie à la souffrance et *vice versa* par des alliances de termes fortes entre la jouissance physique et la souffrance morale : le plaisir est souffrance - *sous le fouet du Plaisir* - et la souffrance est plaisir - *cueillir des remords*¹² : cf. *nos aimables remords*, dans *Au lecteur*¹³. On est aux antipodes, malgré ces associations du positif et du négatif, de la complexité *ouvrante* et sereine des tercets.

Il conviendrait de tenir compte aussi des valeurs aspectuelles lexicales, des verbes notamment : les vers 5-7 se caractérisent par *l'itératif* (*cueillir des* et le *fouet* du bourreau associé, physiquement, à une punition itérative et *?jouissive*) et le *perfectif* (*cueillir*) ; c'est l'itération de la même action culpabilisante/aimée ou du même supplice mais assumé. Cet éternel recommencement désespéré, plus que la souffrance provoquée par le remords, est une figuration de l'Enfer (*passim* chez Baudelaire) non nommé et représenté par cette structure chiasmatisque complexe (niveaux, croisement, parallélismes), relevant de la prosodie, et par ses investissements sémantiques¹⁴.

La fin du texte, recourant massivement au chiasme, s'oppose bien sûr à ces vers 6-7, mais - ce serait trop *simple* - ne propose pas une idée antithétique (le Paradis, la Grâce que sais-je...) mais une *échappée ailleurs*, où la tonalité dysphorique de ce qui est représenté se transmue *prosodiquement*.

2.2. Les uns et les autres

Dans ce deuxième groupe (v.3-4), il n'y a pas de majuscule, ni de chiasme. Les 4 occurrences de *envelopper* dans *Les Fleurs du Mal* (*Frantext*) sont nettement dysphoriques ; la valeur de *l'obscurité* n'est pas évidente puisque l'effet de son action (*portant*) est fort contrasté (*paix/souci*) : un net *clivage* apparaît de ce fait entre *les uns* et

¹¹ Le remords d'avoir pris du plaisir fait revenir au plaisir.

¹² *cueillir* et *recueillement*, apparentés morphologiquement, ont des sens opposés ici.

¹³ Le remords est tapi dans le plaisir puisqu'il surgit de l'assouvissement de celui-ci ; le plaisir est tapi dans le remords puisque celui-ci y ramène. Remords *du* plaisir et *vice versa*, parce que le remords est *dans* le plaisir et *vice versa* (*dans* plutôt que *du* ou *de* à cause de *dans*).

¹⁴ Saint-Exupéry a magistralement et plaisamment formulé cette boucle de l'addiction dans *Le Petit Prince* (chapitre XII) :

« La planète suivante était habitée par un buveur. Cette visite fut très courte, mais elle plongea le petit prince dans une grande mélancolie :

– Que fais-tu là ? dit-il au buveur, qu'il trouva installé en silence devant une collection de bouteilles vides et une collection de bouteilles pleines.

– Je bois, répondit le buveur, d'un air lugubre.

– Pourquoi bois-tu ? lui demanda le petit prince.

– Pour oublier, répondit le buveur.

– Pour oublier quoi ? s'enquit le petit prince qui déjà le plaignait.

– Pour oublier que j'ai honte, avoua le buveur en baissant la tête.

– Honte de quoi ? s'informa le petit prince qui désirait le secourir.

– Honte de boire ! acheva le buveur qui s'enferma définitivement dans le silence.

Et le petit prince s'en fut, perplexe.

« Les grandes personnes sont décidément très très bizarres », se disait-il en lui-même durant le voyage. »

les autres représentants de la ville : le vers 4 fait état d'une *distribution antithétique* et *globalisante* des valeurs psychologiques et thymiques, les valeurs opposées (*paix* et *souci*) se répartissant de façon complémentaire (*non complexité*); en outre, l'affectation de ces valeurs (qui y a-t-il sous *les uns / les autres*?) n'est pas évidente en raison d'affinités sémantiques possibles; *paix* est isotope avec *sage*, *tranquille*, *recueillement* : le poète (appartenant à la ville) fait-il partie des *uns*? *Souci* est isotope à *Douleur* et à son tourment présupposé dans l'injonction double du vers 1 : le poète fait-il partie des *autres*? Ou alors est-il concerné *par les deux* ou par aucun de ces sous-ensembles *en symétrie* excluante : la *paix* n'est pas le *recueillement* et le *souci* n'est pas la *douleur*.

Ces vers 3 et 4 (surtout ce dernier) semblent, en fait et en outre, constituer une *transition*, au sens de passage : la *paix* lexicalise l'aspect terminatif du processus d'apaisement – et donc de liquidation d'une forme de *souci* présupposé - exprimé dans les vers 1 et 2 et le *souci*, qui entretient quelque rapport isotope avec *remords*, avec bien des différences sémantiques cependant, semble annoncer les vers 5-7. Toutefois, cette répartition totalisante semble fonctionner *aussi* comme une forme de *clôture* : ce balancement oppositif du vers 4 va *laisser/faire* place en fait, en *l'annonçant* peut-être à cause d'une thématique un peu voisine, à une autre opposition : celle entre *des mortels la multitude vile* et le couple *Douleur-poète* ; *eux* de *Loin d'eux* réfère sans doute à cette *multitude* : on a dit que la *paix* n'était pas le *recueillement*, mais le *souci* n'est pas non plus le *remords*. Au lieu d'une *seule opposition* avec *rappel* et *annonce*, on aurait deux oppositions et la seconde semble se situer sur un plan quelque peu religieux avec une forte disjonction (*loin*) entre *eux* qui s'adonnent aux plaisirs mondains culpabilisants et le Poète frayant la voie à la méditation et au *recueillement*. D'une opposition à l'autre il y aurait à *la fois* du continu et du discontinu (vs seul point de vue continuiste et graduel), lesquels *ne s'opposent pas* mais concourent à la construction du sens : en dehors du fait qu'il y a probablement une *orientation rétrospective* du vers 4 en raison des termes *paix* et *souci* - le contenu des vers 1 et 2 évoque les thèmes d'une forme de tourment (ou *souci*) et de l'apaisement et, en outre, suggère le *passage* de l'un à l'autre - , il y a sans doute une *orientation prospective*, la *paix* entretenant des relations isotopes avec le *recueillement* (tercets) et le *souci* avec les *remords*; il y a néanmoins *glissement sémantique*. Ce rattachement/détachement sémantique se double d'une différence dans le fonctionnement des oppositions : en effet, si on peut *comparer formellement* les oppositions binaires *les uns/la paix* vs *les autres/le souci* d'une part, et d'autre part, *Poète-Douleur/recueillement* vs *les mortels/remords*, il y a un simple contraste statique de *répartition* dans la première opposition, sans disjonction entre les acteurs qui sont *sans rapports entre eux*, alors qu'une forte disjonction, voulue, caractérise la seconde opposition. On a une forme de rattachement/détachement là aussi par des effets de continuité et de rupture, mais avec la continuité comme possibilité de la rupture. La *paix* et le *souci* du vers 4 semblent bien renvoyer en outre à un registre bien quotidien, le *commun* des mortels.

2.3. Le poète-Douleur

Là se trouve la quasi-totalité des majuscules.

Loin d'eux - ce *loin* participe, on le verra, de deux espaces imaginaire et *réel*¹⁵ - établit une disjonction forte et *séparatrice* entre *les mortels* et le couple je-Douleur, exprimée de façon conjointe et isomorphe, (i) prosodiquement par le rejet en début de tercet (plan de l'expression) et (ii) par le contenu sémantique de ce complément (plan du contenu).

Cette disjonction (*Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici, //Loin d'eux*) est à l'initiative du narrateur (je) s'adressant à la Douleur. Il y a beaucoup de *douleur* (31) chez

¹⁵

Le projet du narrateur est une *échappée* vers un lieu qui n'appartient pas à la ville (*loin d'eux*, cf. *infra*) et qui lui appartient (c'est sans doute un paysage parisien, mais sans les Parisiens).

Baudelaire (on s'en doutait) ; *ma Douleur* (avec possessif et majuscule) n'apparaît que dans *Recueillement* (avec 2 occurrences). Au niveau énonciatif, la *douleur* de ce poème contraste avec l'ensemble des occurrences en ce qu'elle passe du statut de délocuté à celui d'allocutaire, de façon unique dans *Les Fleurs du Mal* ; on a une sorte d'hapax (interpellation, possessif, majuscule).

On note une évolution dans l'adresse à la Douleur : au vers 1 (*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille*), les impératifs, dont la valeur est assez forte, semblent s'adresser pour le tranquilliser, sans autre programme pour l'instant, à un enfant qui réclame. Remarque sur le *ô* (113 occurrences avec peut-être des chevilles) : cette interjection est suivie chez Baudelaire d'expressions valorisées ou dévalorisées ; elle exprime un vif sentiment positif ou négatif (jusqu'au sacré ou maudit) ; mise à distance (respect ou dédain/effroi, mépris etc.) – qui est l'indice d'une *distalité*. C'est l'accueil liminaire de la douleur magnifiée (« *ô* » et majuscule) et singularisée ; dans le vers 8 on dirait une adresse plutôt amicale ou fraternelle sans que disparaisse l'aspect paternel, mais affectueux cette fois-ci et non morigénant (cf. *Mon enfant, ma soeur* de *l'Invitation au voyage*) ; le « *ô* » disparaît dans la seconde occurrence et on passe de *l'invocation* – qui est *complexe* : *ô* et la majuscule expriment le distal alors que *ma* est une marque d'identitaire ou de proximal – à *l'apostrophe* plus familière où le distal s'affaiblit sans disparaître (majuscule) ; *ma chère* renvoie à un registre au moins amical, égalitaire : on passe au proximal/identitaire avec l'appellatif *ma chère* ; identitaire et proximal sont ici bien sûr difficiles à dissocier, puisqu'il s'agit de la douleur du poète. Il y a là la genèse d'une progressive complicité apaisée dans l'évolution de cette adresse qui *requalifie* la Douleur¹⁶ et ses relations avec le *je* grâce au spectacle apaisé donné à voir/entendre (on a la suite narrative : apaisement interne, disjonction forte, conjonction). Cet apprivoisement de la douleur, cette *internalisation* en lien avec le spectacle du monde *intérieur* et *extérieur*, fait partie du *recueillement* comme construction personnelle favorisant le dialogue interne de soi à soi. Régis Missire me fait observer que le possessif de *ma douleur* s'oppose peut-être à une interprétation allégorique et que l'on s'achemine d'un clivage relatif (je-Douleur) à une réunion (à interpréter avec les notions d'acteurs et d'agonistes) : *recueillement*, plus concrètement toujours selon R. Missire, signifie aussi cette (ré)unification, cette remise ensemble, et une concentration qui s'oppose à la diffusion (ville) : la syllepse n'est pas loin. Les deux occurrences de *Douleur* encadrent à peu près les quatrains¹⁷.

Les trois adresses à la Douleur (v. 1, 8 et 14) contiennent chacune deux impératifs ; en 1, ils *encadrent* l'adresse, en 8, ils *se suivent* et dans chaque cas de l'un à l'autre on peut discerner une *évolution* (v. 1 : du calme psychique à la tranquillité « somatique » si on peut dire ; v. 8 : constitution du *lien* plus égalitaire et éloignement) ; occupation du *vers entier* en 1 et 8 ; le vers 14 comporte le même type d'encadrement que 1, mais sur un *seul hémistiche* et c'est la *même* action du point de vue lexical ; mais la répétition donne/demande plus d'intensité, de plénitude de l'attention (et cette intensité sémantique se combine, à mes yeux, avec un *affaiblissement* intonatif, qui comme le *piano* en musique sollicite une attention plus aiguë)¹⁸ : on a donc aussi à ce dernier niveau association d'un *même*, lexical, et d'une *altérité* sémantique relevant de la *nuance* (avec des valeurs subtilement différentes – voir les contrastes faibles chez F. Rastier et autres *distinguos*). On le voit, à partir de changements importants mais progressifs c'est toujours la même *entité*, du moins celle à laquelle s'adresse le *je* (cf. la constance de la fonction interpellative) et qui est sienne (*ma*). Le contexte donne du *liant* à cette évolution (surtout

¹⁶ en jargon : ses *actants* représentés qui construisent *dialogiquement* l'identité *thématique* en évolution de l'*acteur* Douleur qui fera avec le *je* un seul *agoniste*, sans qu'on sache peut-être quel est l'acteur qui véritablement mène le jeu. Il faudrait voir avec les *cas* et les *rôles*.

¹⁷ Note de l'édition Garnier, p. 447 : « Il semble que Baudelaire se souvienne de ces vers de Gautier dans *Watteau* : " n'ayant d'autre compagne/Que ma douleur qui me donnait la main " ».

¹⁸ Si tu veux qu'on t'entende, crie. Si tu veux qu'on t'écoute, chuchote (anonyme).

pour *ma chère* cf. ambiance des tercets qui la *préparent*).

A partir de ce vers 8, la Douleur est associée à un programme dont le narrateur est le Dr *manipulateur*, programme qui sera réalisé dans les tercets, mais *conjointement* par le narrateur et la Douleur. Ce programme donne à *voir* et à *entendre*, mais la factitivité est affaiblie dans la mesure où les actions cognitives sont effectuées par les deux (vs *viens par ici*). Ces modifications *dialectiques* font aussi partie de la construction de la complicité, de l'élaboration de cette unité duelle *complexe* je-Douleur (complexité *interne* au sujet). Qu'en est-il de l'objet ?

Un *critère* syntaxique (*supra*) tendait à établir un groupe de 4 (pour les tercets ou plutôt le sizain). Mais, s'il y a quatre entités-objets *semblablement* construits, de façon plus précise on remarque que trois (de construction infinitive) sont sous la dépendance de *vois* et une (construction relative) sous la dépendance de *entends* ce qui crée une *dissymétrie* double (infinitives vs relative/*vois* vs *entends*).

Une *symétrie/contraste* apparaît entre les tercets ainsi qu'une *cohérence* à l'intérieur de chaque tercet : c'est la catégorie du *temps* (passé) qui subsume *les défuntés Années* et le *Regret souriant*, spectacle *présent* d'entités référant au *passé* plus exactement, et celle de *l'espace* qui associe *le Soleil* et *la Nuit*, spectacle *présent* d'entités référant au *présent* cette fois-ci. Une totalité est ainsi constituée par *complémentarité*.

Le sémantisme de la mort associe *les défuntés Années*, *le Soleil moribond* et le *linceul* de la *Nuit*, le lien étant plus serré, par proximité textuelle, entre *Soleil* et *Nuit* (*mortels* au vers 5 a, à mon avis, une valeur stéréotypée, adéquate d'ailleurs à ce qui est décrit).

Il semble y avoir une correspondance aussi entre *les défuntés Années* et *la Nuit*, outre le sémantisme de la mort qui est commun mais aspectualisé différemment (passé/en cours) : (i) *les robes* vs le *linceul* féminisé par association avec la *Nuit* et (ii) l'empan textuel, long pour ces deux acteurs (et plus long pour la *Nuit*) alors qu'il est réduit à un vers pour *Regret* et *Soleil* (lesquels partagent *l'eau*). Je reparlerai de cette structure (chiasmatisque).

Toutes les entités contiennent, directement ou indirectement, une valeur euphorique (*combinée* à une valeur dysphorique) : c'est évident pour la *Nuit* (*douce*) et le *Regret* (*souriant*); c'est plausible pour le *Soleil* (*s'endormir*¹⁹), même dans le contexte de *moribond* (vs *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige, Harmonie du soir*). Plausible aussi pour *les défuntés Années* : *se pencher* dans ce contexte n'a pas que le sens concret mais aussi le sens figuré qui comporte le sémantisme d'intérêt, voire de sollicitude. On a là une disposition croisée eu égard à la présence directe ou indirecte de l'euphorie (années – REGRET – soleil – NUIT), disposition *complémentaire* de celle du chiasme dont je parlerai plus bas (ANNÉES – regret – soleil – NUIT). C'est l'ensemble *Années – Regret – Soleil – Nuit* qui fait une unité complexe et un sens global et chaque tercet manifeste aussi cette complexité en groupant deux à deux les entités, de façon remarquable sémantiquement (cf. *infra*).

Remarque : L'association de type oxymorique que nous avons dans *cueillir des remords* se retrouve dans *Regret souriant*, les substantifs en outre partageant des valeurs sémiqes, mais étant situés dans des domaines différents. On notera toutefois, au-delà de cette similitude, que dans *Regret souriant* la valeur positive succède à la valeur négative (contrairement à *cueillir des remords*) ; il en va ainsi aussi pour le *Soleil moribond* qui *s'endort* (/paisiblement/) et également pour le *long linceul*, mais de la *douce Nuit* ; et, s'il y a étrangeté, il n'y a pas véritablement d'anisotropie comparable à celle de *cueillir des remords* ; cette disposition tactique produit un effet d'adoucissement conforme à l'esprit du recueillement ; pour *les défuntés Années* cela semble inversé, *se pencher*, énoncé en premier, évoquant une disposition positive des *Années* mortes, mais tout le contexte propage un effet atténuant par le merveilleux (*les balcons du ciel*) ou la nostalgie (*les robes surannées*, le *suranné* étant compatible avec un certain charme du passé). Thymie

¹⁹

Note de la Pléiade « STR IV, v. 1, 1861 : « Le soleil moribond se *coucher* sous... » ; le choix de *s'endormir*, même s'il est presque aussi banal en registre poétique, est plus heureux, parce que plus signifiant.

complexe et non contradictoire des tercets, inclinée vers l'adoucissement.

Dans les tercets (vs l'itératif/perfectif de 5-7), on a affaire au *semelfactif* (à valeur peut-être générale, vu la dimension sans doute *allégorique* cette fois-ci) et c'est très nettement *l'imperfectif* qui domine les vers 13 et 14 ; c'est sans doute plus difficile à déterminer pour les vers 9-12, mais il y a probablement une certaine *progression* : *se pencher*, *surgir* semblent perfectifs - mais d'après le contexte une rencontre semble *en cours* ; *souriant* et *s'endormir* sont plutôt orientés vers l'imperfectivité qui est indéniable dans *marche*.

Les *défuntés Années* et le *Regret souriant* ont une autre dimension commune, celle de la *verticalité*. Les processus dont les acteurs sont sujets sont complémentaires : le mouvement vers le bas (*se pencher*) s'accompagne d'un mouvement vers le haut (*surgir*). Un processus de rencontre en cours est ainsi suggéré. Le processus est au tout début de la proposition (infinitifs).

La dimension commune au *Soleil* et à la *Nuit* est celle de *l'horizontalité* (le *sous* de *sous* une arche gardant trace de la verticalité). Cela est inféré via les connaissances encyclopédiques, ou d'expérience plus simplement. Le soleil se couche à l'ouest sur l'horizon et la nuit s'étend à partir de l'est. Ce couple est/ouest est lié au couple lumière/obscurité entre les membres duquel il n'y a pas opposition, mais complémentarité et *continuité*, *progressivité* des procès en train de se réaliser ; certes la nuit *succède* au jour, mais, si on y réfléchit un peu, il y a un rapport de cause à effet - ou de génération diraient les poètes : le soleil en disparaissant enfante la nuit ou lui laisse la place pour parler plus prosaïquement ; la complémentarité *interagissante* est ici évidente et peut-être plus forte du fait de son appui sur une représentation *collective* jamais démentie jusqu'ici, alors que la complémentarité *défuntés Années / Regret souriant* est complètement construite, *idiolectale*, mais contextualisée avec le second tercet, elle en acquiert force et évidence, comme si la représentation sociolectale (travaillée stylistiquement toutefois) *cautionnait* la représentation idiolectale, originale : et ainsi aussi l'abondance fréquentielle de *soleil* et *nuit* vient au secours de la rareté fréquentielle de *années* et *regret*. Cela aussi contribue à *l'unité complexe* des tercets.

On remarquera aussi que, du premier au second tercet, on passe de *visions* merveilleuses purement imaginaires, *allégoriques* (on n'a jamais *vu* ces spectacles - distalité rendue proximale par intégration au paysage parisien : on a donc une intériorité, mais distale, *extériorisée*) à des *vues* (cf. plus bas pour cette impropriété) d'éléments bien *réels*, mais pris dans la figuralité/transfiguration poétique transformatrice (*métaphore*, *personnification*). Le proximal tend vers le distal pour la *Nuit* surtout : on a donc une extériorité *intériorisée*, mais distale, pour la *Nuit* principalement.

3. Chiasme(s)

3.1. Chiasmes au niveau segmental (tercets)

On a vu qu'il n'y a pas de chiasme pour le groupe *les uns... les autres*²⁰ vs le chiasme 6-7 en relation avec le groupe *les mortels*. Le chiasme est à l'honneur dans les tercets et il y en aurait plusieurs... Précision : tout chiasme est de forme croisée ; par facilité, je parle de chiasme croisé, suivi, embrassé pour les référer à la position tactique des vers considérés. L'examen des chiasmes *locaux* dans les configurations suivies et croisées peut paraître assez vain en regard de la configuration *globale* du chiasme embrassé ; cependant, il *semble* que la structure globale n'exclut pas les structures locales qui *coexistent*, ce qui

²⁰

Toutefois, sur *l'ensemble du texte*, (i) des vers 2-3 au vers 4, il y a un mouvement de *l'extérieur* (*atmosphère*) vers *l'intérieur* (*paix* et *souci*). A l'inverse, le spectacle des tercets (au compte du *je* dissocié apparemment des *uns* et des *autres*) se présente d'abord comme une vision (*intériorité* mais extériorisée, premier tercet) et se termine *apparemment* (cf. plus bas) comme une vue (*extériorité* mais intériorisée pour *Nuit* surtout) – cet effet de chiasme n'est pas perceptible du fait de la distance textuelle et de la disproportion des masses textuelles prises dans concentré/diffus (mais constructible par l'analyse qui est une forme de perception).

peut entraîner différents jeux de miroir à l'intérieur du chiasme global, embrassé. L'embrassé lie les v. 9-(10) et (13-)14 d'une part et les v. 11 et 12 d'autre part ; les suivis lient les v. 9-(10) et 11, puis 12 et (13)-14 ; les croisés les v. 9-(10) et 12, puis les v. 11 et (13)-14. Ces chiasmes contribuent à l'unité/cohésion de chaque tercet mais aussi à celle des deux tercets ensemble et à leur harmonie (avec des différenciations cf. plus bas). Les considérations utiles sur les chiasmes suivis (v. 9-11//12-14) seront intégrées dans l'examen du chiasme embrassé. On fait une place particulière aux chiasmes « croisés »

chiasmes croisés :

(A. B) se pencher les <u>défunes Années</u> (v. 9) /.../	<u>Vinf - Adj +</u>
<u>N</u>	
(B.A) Le <u>Soleil moribond</u> s'endormir sous une arche (v. 12)	<u>N+ Adj - Vinf</u>
(A.B) Surgir du fond des eaux le <u>Regret souriant</u> ; /.../ (v. 11)	<u>Vinf - N +</u>
<u>Adj</u>	
(B.A) Entends, ma chère, entends la <u>douce Nuit</u> qui marche (v. 14)	<u>Adj+N - Rel.</u>

SV-SN/SN-SV : disposition commune pour 9-12 et 11-14 (A-B-B-A) : en outre, les SN eux-mêmes, dans chaque paire, ressortissent au chiasme (BB = a-b-b-a). Ces chiasmes parallèles établissent des relations fortes entre les tercets. La symétrie y est la plus parfaite : on voit qu'à la distribution inverse des verbes s'ajoute la distribution inverse de N et Adj chaque fois. Il en va de même pour les relations sémantiques : notamment, *défunes* consonne avec *moribond* et *souriant* avec *douce*.

Chiasme embrassé ou global (sizain) :

A (A.B). se pencher <u>les défunes Années</u> (v. 9) /.../	<u>Vinf - Adj + N</u>
B. (a.b) Surgir du fond des eaux <u>le Regret souriant</u> (11)	<u>Vinf - N + Adj</u>
B. (b.a) <u>Le Soleil moribond</u> s'endormir sous une arche (v. 12) /.../	<u>N + Adj - Vinf</u>
A. (B.A) <u>la douce Nuit</u> qui marche (v. 14)	<u>Adj + N - Relative</u>

Le rapport de B à B est chiasmatique (SV-SN/SN-SV : chiasme syntaxique qui lie fortement ces vers de part et d'autre du blanc séparant les tercets - continuité et discontinuité donc), ainsi que le rapport de A à A (SV-SN/SN-SV) qui lie le premier et le dernier vers des tercets. On a une forte cohésion du sizain. En outre, on a pour les SN : A (Adj+N) / B(N+Adj) / B(N+Adj) / A(Adj+N). Chiasmes dans le chiasme, on s'abîme. *Remarque* : De façon suivie on a V+SN/V+SN pour 9 et 11 avec pour les SN (Adj+N et N+Adj) et l'inverse pour 12 et 14 : SN+V/SN+V avec pour les SN (N+Adj et Adj+N).

Le v. 10 (2 circonstanciels), prolongeant le vers 9, produit un effet d'expansion par contraste avec le vers 11 (1 circonstanciel) produisant effet de resserrement relatif. Semblablement, mais de façon inverse (chiasme des effets de jeu entre masses textuelles), le v. 12 qui clôt/enferme la représentation solaire produit un effet de resserrement par contraste avec la représentation nocturne (v. 14) alliée à une comparative (v. 13), ensemble qui produit un effet d'expansion. Ces effets peuvent être *retrospectifs* de façon quasi-immédiate dans le processus lecture-mémorisation. Le sémantisme de *surgir* et sa place font un effet quelque peu éruptif qui s'assagit en fin de vers (effet du sémantisme du SN *Regret souriant* - ce n'est pas une scène gore). B et B se succèdent immédiatement et la contiguïté stricte des SN, dans la structure chiasmatique embrassée, fait que le second donne l'impression prosodique d'un rebond *moelleux* (rôle du sémantisme de ce SN *Soleil moribond*); les v. 11-12 constituent une sorte d'hypervers.

On a déjà quitté la valeur très réglée et régulière, *géométrique* en quelque sorte

(intervalles et piquets) de la structure chiasmatisque (A-B-B-A) avec ces effets de distension (A... B-B... A). En effet, on peut voir que cette structure chiasmatisque qui pourrait être figée/figeante est dynamisée par diverses inégalités *internes* à la structure chiasmatisque et assurant une *respiration* textuelle. En se bornant à un point de vue métrique *objectif*, si les étendues textuelles consacrées au *Regret* et au *Soleil* (B-B) sont rigoureusement égales, il y a un peu plus de syllabes consacrées à la *Nuit* qu'aux *Années* (A-A : effets prosodiques des v. 10 et 13). Le chiasme A-A lui-même est *imparfait* (vs chiasme central) : à l'infinitif (*se pencher*) répond une relative (*qui marche*) qui *montre* le procès en cours. On remarque aussi un changement dans la nature du circonstanciel : jusqu'ici localisant *pittoresque* (*sur les balcons du ciel, du fond des eaux, sous une arche*) ou de *manière* (*en robes surannées*), il prend au vers 13 la forme d'une *comparaison*.

On a parlé de visions pour le premier tercet et de vues pour le second. Si on a des visions pures dans le premier tercet, la situation est plus complexe pour le second tercet : Le vers 12 ressortit clairement à la vue et contraste avec les *visions* précédentes ; les vers 13-14 sont logiquement sous la dépendance de *entends* : il est donc difficile de parler de *vue* dans ce cas ; mais la comparative (linceul = *Nuit*) semble signifier <semblable> à un long linceul etc., dénoter plutôt le visuel et être indépendante d'une structure de *subordination* comparative : quelle validité à *comme un long linceul traînant à l'orient* <*marcherait*>? ; une lecture rapide ne s'interroge pas sur la fonction de cette comparaison. Le visuel est donc encore présent dans le vers 13 qui constituerait en fait une *transition* entre *vue* (on *voit* un linceul - *représentation*) et *ouïe* (*entends*, dont ce vers dépend *quand même via la syntaxe*). Le vers 14 dénote l'auditif, mais, hélas, on ne peut guère *entendre* la *nuit marche*²¹. Rejoint-on alors la *vision* du fait de cette incongruité (réelle, mais moins perçue/saillante que pour les visions du premier tercet) et de la majuscule personnifiante – et/ou y a-t-il l'expression d'une perception complexe associant la vue et l'ouïe?

Autre structure *complexe* : *Soleil* rejoint, *retrospectivement*, *Années* et *Regret* comme sujet d'une infinitive dépendant de *Vois*, mais *Soleil*, outre qu'il ouvre le second tercet et sa forte isotopie avec *Nuit*²² (ainsi que les positions tactiques respectives : début/fin de vers), a son verbe à l'infinitif postposé (vs l'antéposition infinitive pour « *Années* » et « *Regret* ») ce qui *l'apparente* tactiquement et par *anticipation* (sans l'y identifier) à la structure du vers 14 (la disposition *S'endormir le soleil moribond sous une arche* eût été possible *en soi*) ; les tercets forment une unité et/mais il n'y a pas à choisir entre un groupe de 4 ou deux groupes de deux, mais à être attentif à des effets *transitionnels* qui récusent la discrétion de l'esprit de répartition (du *ou* au *et*, mais un *et* non discret) ; ce vers 12 constitue une transition. La transition discursive est souvent comprise comme une simple technique pragmatique de *liant*. Or, la notion de transition, tout comme celle de la nuance, fait partie de la problématique de la complexité : en effet, un moment transitionnel entre une phase 1 et une phase 2 comporte des éléments appartenant à la phase 1 et d'autres relevant de la phase 2 et constitue une *forme complexe associant identité et altérité*, conditions de la dynamique ; la transition voudrait rendre compte de la dynamique de la continuité, de la succession, (qui n'est pas simple juxtaposition), c'est-à-dire de la transformation qui ne relève pas du discret certes, mais pas vraiment non plus du continu comme simple *flux* (cf. F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, cité en bibliographie) : le rôle d'une zone transitionnelle complexe est de permettre le passage. Dans cet esprit de transition, on noterait des *conservations* et des *modifications* (autre façon de voir le chiasme) : du v. 9 au v. 11 l'antéposition infinitive est conservée, mais l'ordre des constituants des SN est

²¹ Il y a au moins un précédent avec E. Poe dont Baudelaire s'est peut-être souvenu : « and will list/ To the sound of coming darkness (known/ To those whose spirits hearken) » (*Tamerlan*) cité dans édition Garnier P. 447. Avec la note fantastique, je suppose, de *spirits*, pas étrangère peut-être à Baudelaire qui mêlerait ici deux formes de spiritualité (cf. *Réversibilité*).

²² L'opposition complémentaire (lumière/obscurité) de *Soleil*, *Nuit* est affaiblie par modalisations adjectivales (*moribond*, avec aspect terminatif, et *douce* à valeur inférative).

modifié ; du v. 11 au v. 12, l'ordre des constituants du SN est conservé, mais l'ordre des constituants (SN-SV) est modifié ; du v. 12 au v. 14, le SN garde son antéposition mais ses constituants sont inversés etc. et ainsi de suite. Ce jeu de conservation/modification des structures V+N+Adj est tributaire de la structure formelle chiasme certes, mais cette *géométrie* ne doit pas occulter cette progression complexe. Ce jeu d'identité/altérité se poursuit/termine dans le rapport du vers 14 au vers 12 (identité de la postposition pour V., altérité de la forme syntaxique : infinitive/relative) et à l'intérieur du vers 14 : cf. ce qui a été dit sur la répétition de *entends* combinant le même et l'autre.

Presqu'enfin, des considérations sémantiques, qui ont à voir avec de la prosodie, font percevoir une *distension* du chiasme (on quitte le nombre/espace pour la durée). L'imperfectif de *marche* consacre une durativité qui est préparée graduellement par le *Et* ouvrant le vers 13 (émergence), les sémantismes de *long* et de *traînant*, la dièrese sur *Orient* (phénomène de l'expression qui, en relation avec les sémantismes relevés, a une signification *justifiée* d'étirement) : ce vers 13 s'étire (expression et contenu) et, vu la comparative aussi qui *analogise* le linceul et la nuit, tout cela entraîne (justifie) une lecture du vers 14 sur un rythme croissant avec des effets de nuances (sémantique et musicale). Il y a influence donc du *contexte* sur la prosodie elle-même, qui n'est pas *séparée*. On a une distension (plutôt que déformation) du chiasme et une *ouverture finale* (vs les effets banals de chiasmes plus ordinaires où la forme ABBA doit être *carrée*²³). La distension n'oblitére pas le chiasme : les repères du chiasme ne sont pas perdus²⁴ (bornes initiales et centrales qui assurent la structure) mais vivifiés par une certaine élasticité produisant des effets complexes : fermé-ouvert, parallélismes fluctuants, concentration/dilatation (*respiration*). A ce chiasme pris dans l'ouverture libérante (ou à cette ouverture prise dans le chiasme) s'oppose le chiasme dramatiquement fermé des vers 6-7.

On a tous entendu parler de la perception affinée de certains animaux qui fuient devant une catastrophe naturelle, qu'ils ont pressentie (pré-sentie), bien avant les hommes ; c'est un problème de perception et non de divination. Et quand je parle de *transformations silencieuses*, empruntant l'expression à F. Jullien, l'adjectif ne se rapporte pas à quelque évolution malignement *cachée* des objets, *quel qu'ils soient*, mais à une faiblesse de notre compétence (sensorielle et analytique) qu'il convient d'améliorer autant pour repérer des structures que leurs transformations en germe, dans toutes sortes de domaines. Cela pourrait relever d'une *veille* sémantique sensible à des *émergences*.

3.2. Chiasme au niveau suprasegmental (?)²⁵

Remarque. Ce poème a été mis en musique par Claude Debussy en 1890 (avec quatre autres : *Le Balcon, Harmonie du soir, Le jet d'eau, la mort des amants*)

J'ai eu l'intuition - qui n'est souvent qu'une forme concentrée de raisonnement - que les vers 2 et 14, parfaitement *égaux* du point de vue syllabique, obéissaient à des rythmes *contraires* et *complémentaires*, réalisant peut-être un *chiasme prosodique* (selon des rythmes décroissant/croissant) *englobant* le texte (le v. 1 est une sorte d'introduction *mais*

²³ En restant dans le lexical, voir les valeurs *argumentatives* du chiasme *carré*: « Bonnet blanc et blanc bonnet » pour dire l'identité, « l'absence de preuves de l'innocuité des ondes /portables/ n'est pas la preuve de l'absence de l'innocuité » pour réfuter cette identité (*via* la négation). Il convient de voir sa *valeur* dans des textes relevant de *différents discours*.

²⁴ La question de l'*empan* (spatio-temporel - la même question se pose pour la perceptibilité d'un *tempo* très lent) peut se poser aussi pour le repérage de bien des unités complexes - molécules sémiques ou thèmes, topos - et la grande distance peut poser problème pour repérer unités et groupements. Mais (i) la *perception* sémantique guidée par l'analyse peut pallier la limitation de la *perception* sensorielle et (ii) les nouveaux outils (textométrie notamment) accroissent considérablement la distance d'observation et le nombre d'observables.

²⁵ Je ne me suis malheureusement pas penché, pour le moment, sur l'étude des sonorités de cet harmonieux poème.

qui fait partie du texte) tout en l'ouvrant *in fine*, car le vers 14 est plus croissant que le v. 2 n'est décroissant pour des raisons que l'on verra. Là aussi, on assiste à une distension du parallélisme.

Ces vers se complètent et s'opposent selon rime masculine/rime féminine, perfectif clôturant de *le voici* vs l'imperfectif suspensif de *marche* ; au *Soir* qui *descend* progressivement et se *rapproche* correspond, un peu plus *tard* et plus *loin*, la *Nuit* qui *marche* dans une progression horizontale qui se *rapproche* du lieu de l'énonciation (temps et espace donc). *Soir* et *Nuit*, en succession complémentaire, sont à peu près aux extrêmes du poème qui se *déploie* de l'un à l'autre (en un hors-temps?). Le vers 2, par sa qualité *d'apaisement* - préalable au *recueillement* - due à un rythme *lié* à l'expression de la satisfaction d'une demande faite par la Douleur et qui en tire sa valeur sémantique d'apaisement, est isotope aux vers 9-14.

Le vers 2 a un rythme suggestif, *orienté vers la décroissance* (6/3/3 en se limitant aux accents correspondant aux fortes *pauses* typographiques et surtout syntaxiques – et donc avec une forte saillance - et sans parler de l'accent interne, faible, du premier hémistiche à la quatrième syllabe : j'affine plus bas), alors que le vers 14 a un rythme *orienté vers la croissance* (on verra les formules rythmiques plus bas) ; c'est une structure *chiasmatisque*, mais qui ne renvoie pas à un parallélisme strict (du type : 6/3/3 vs 3/3/6) ; le parallélisme inversé s'agrémente de *décalages* et le choix de la structure rythmique, s'il faut en faire un, est embarrassant. Ces effets rythmiques (expression) sont liés au contenu. Le rythme décroissant du v. 2 exprime, avec le sémantique, une *détente* et un resserrement, un repliement (cf. l'exhortation du vers 1 impliquant l'agitation), l'apaisement préalable au recueillement. L'allure croissante ou décroissante du rythme n'exprime *en elle-même* aucune valeur sémantique précise. Allons plus loin : l'égalité rythmique 3/3 se double d'une *progression* sémantique, c'est-à-dire que si la formule rythmique, reposant sur le compte objectif des syllabes, est la même pour *il descend* et *le voici*, cette dernière expression ostensive fait état d'une *proximité plus grande* ; cette progression se retrouverait peut-être dans l'interprétation prosodique suivante²⁶ : le premier hémistiche se termine sur un *allongement* [swa:R] ; *il descend* se termine sur une voyelle nasale postérieure accentuée très ouverte [ã] avec effets de *résonance* ; *le voici*, malgré l'égalité syllabique avec *il descend* semble plus *court* en durée ressentie, probablement parce que, notamment, ce groupe se termine sur une voyelle accentuée antérieure et très fermée [i] abrégée (vs les valeurs de [ã]), sans oublier la perfectivité et l'ostension. Pour ces deux groupes, l'égalité métrique relevant de la discrétion (compte des syllabes) est discrètement travaillée par une inégalité de durée (effet décroissant) plutôt de l'ordre du continu. Cet aspect de l'expression, si son analyse est justifiée, va dans le même sens *formellement* que ce qui se dit sur le plan du contenu : de plus en plus court//de plus en plus proche, sans qu'on veuille dire que *de plus en plus court* signifie *de plus en plus proche*. C'est un effet de parallélisme expression//contenu. On peut le noter ainsi :

6 // 3 // 3

La ponctuation est relativement forte comparée au vers 14 mais il n'y a pas de pause.

On peut supposer en outre des effets de *decrescendo* probable (cf. *infra*) dans l'intensité de la profération en lien avec la progressivité du procès aboutissant à un état d'apaisement souhaité (adresse à la Douleur qu'il faut *calmer* - cf. vers 1).

Qu'en est-il rythmiquement du vers 14 où la ponctuation est faible? D'un pur point de vue métrique basique, on aurait le rythme suivant : 2/2/2//2/2/2 qui est le rythme iambique. A partir de là, diverses configurations sont possibles : 6//6, 4/2//2/4, 2/4//4/2... et leurs

²⁶

Il faudrait demander l'avis de spécialistes de phonétique sur ce qui suit (et cf. schéma des voyelles).

combinaisons. Je ne les examinerai pas. Je m'en tiens au rythme iambique en proposant plus loin une lecture prosodico-musicale :

2
2
2
2
2
2

┌───┐
┌───┐
┌───┐
┌───┐
┌───┐
┌───┐

Entends,/ ma chère),/ entends la dou ce Nuit qui march(e)

R. B. Chérix, ainsi que Viprey (ouvrages mentionnés dans la bibliographie), donnent cette structure 2/2/2//2/2/2 avec ce commentaire : « Elle <la conclusion au dernier vers> s'ordonne sur un rythme probablement unique dans la poésie française, à savoir six mesures, faites chacune d'un temps faible et d'un temps fort, suite iambique qui évoque par sa monotonie et son mouvement la marche assourdie de la nuit ». *Remarque* : les groupes rythmiques se terminent par la syllabe accentuée ; le blanc indique que l'on passe à un autre groupe rythmique ; la ponctuation s'indique par une barre oblique simple pour une ponctuation faible (v. 14) - vs la barre oblique double pour les ponctuations plus fortes du vers 2²⁷.

6 groupes rythmiques donc, *équilibrés binairement*, dans cette réalisation *balancée* d'une sorte de marche lente. Toutefois, cette réalisation purement iambique, donnant quand même un rythme sautillant, est difficile à accepter *toute seule*, surtout après les effets sémantiques et d'expression du vers 13 qui s'étire et me semble ne pouvoir déboucher que sur l'expansion du recueillement, une forme de dilatation avec point d'orgue, à quoi je lierais le rythme croissant du vers 14 (je laisse les formules : 2/2/2//6 et 2/2/2//4/6 un peu pour les mêmes raisons) .

On a noté l'*englobement* de *ma chère*²⁸ par les deux occurrences de *entends* ; cette seconde occurrence *renforce le contour du premier hémistiche* du fait de cette anaphore en créant tactiquement une sorte de chiasme (il suffirait de répéter « ma chère » pour avoir chiasme) et *ouvre sur le second hémistiche syntaxiquement* (le verbe *va avec son complément* : il faut ainsi noter la continuité syntaxique entre fin du premier hémistiche et second hémistiche). Ces considérations tactique et syntaxique imposent des choix prosodiques différents, mais dans les deux cas, il s'agit de l'exécution d'une lecture prosodico-musicale de ce vers qui rendrait mieux compte de sa *fluidité* et de son *étirement* (déjà exprimé au vers 13), *tout en tenant compte des accents* :

(i) une interprétation plutôt sensible au *contour* lierait, sans *attaque*, *ma chère* et *entends*, à l'instar des notes *liées* en musique - les pauses sont légères ici (vs vers 2) ; ce qui donnerait un rythme *complexe* avec *deux* groupes rythmiques très liés dans l'exécution, sans retombée, même brève, après *ma chère*. Le phénomène de l'éliision contribue à cette interprétation prosodique. Soit :

┌───┐
┌───┐
┌───┐
┌───┐

2 / 2 / 2 / 6 : avec signe de liaison

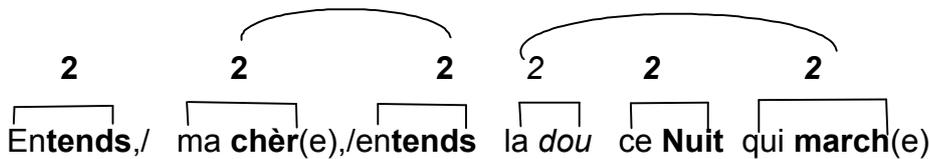
suggérant dans une notation très simplifiée le rythme : 2/4/6. Il y a, au moins *l'émergence*

²⁷ Cette question des signes de ponctuation, de leur rôle et de ce à quoi ils correspondent dans l'émission vocale, a sans nul doute été déjà amplement étudiée. Un détour par la musique (point d'orgue etc.) ne serait pas inutile ici aussi. Par exemple, dans le vers 2, la ponctuation forte après *Soir* notamment indique une pause, mais qui ne semble pas un arrêt, c'est-à-dire que des résonances vocaliques perdurent en s'affaiblissant sans disparaître jusqu'au moment où la diction entame le deuxième groupe, à moins qu'on ne préfère un style haché qui irait mal avec le *decrecendo* probable (prosodie expressive en accord avec le sémantisme de *descend*), outre la brièveté croissante, de ce vers. Il y a continuité sonore et discontinuité syntaxique. D'une façon générale, si les ponctèmes ont une valeur dans le *système* qu'ils constituent, celle-ci (à condition encore qu'elle soit le fait de l'auteur et non des éditeurs) doit être interprétée/modulée dans les *textes* en relation avec les *niveaux* et les *étapes de l'analyse*, et comparativement *via*, notamment, des recherches assistées sur corpus.

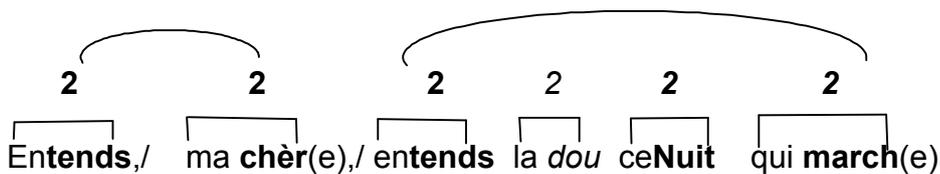
²⁸ Voir le traitement différent et *complémentaire* des deux seuls e caducs internes du vers, « chère » et « douce » qui ont, d'un heureux surcroît, une incontestable *parenté sémantique* reliant la *Nuit* et la *Douleur*.

(ordre du virtuel?) d'un rythme *croissant* progressif, ce que n'indique pas la notation 2/2/2/6, ni les notations 2/2/2/4/2 et encore moins la notation 2 x 6.

La notation complexe que je proposerais serait la suivante :



(ii) pour l'interprétation plus sensible au continu syntaxique on aurait plutôt : 4/8, mais la césure est *perdue* ainsi que le caractère ternaire du vers (cf. v.2). Avec le *legato* (cf. *infra* pour la définition), on aurait la représentation suivante :



Le *legato* - que je transpose du musical au verbal - n'est pas ici un groupe rythmique strictement puisque un groupe rythmique est mono-accentué en principe, mais il lie les groupes rythmiques dont les accents sont *affaiblis*, ce qui s'accorde avec le changement de nuance (aux sens sémantique et musical) du premier *entends* en *mezzo piano* au second en *piano* entraînant un *decrescendo* jusqu'à la *coda*. On aurait un rythme croissant sur *decrescendo* intonatif²⁹ Remarque : « La liaison  (note : appelée parfois *coulé*) se place sur une suite de notes différentes et indique qu'il faut les lier entre elles et en soutenir le son. C'est le *legato*. », *Théorie de la musique*, A. Danhauser, édition revue et augmentée 1996, éditions Henri Lemoine, p. 114. On se référera pour l'instant à cette seule définition. En théorie musicale, le *legato* est un signe relevant de l'*accentuation* ; celle-ci avec le *phrasé*, les *nuances* et le *caractère* faisant partie des *indications d'expression*. Toutes notions, propres à la musique, qu'il faudrait examiner dans le cadre de la prosodie textuelle.

De ce fait, du point de vue rythmique, le rapport entre les vers 2 et 14 (déjà liés thématiquement ce qui permet de les rapprocher et de tenter un examen du plan de l'expression) est chiasmique : 6/3/3 (décroissant, notation simplifiée) vs 2/4/6 (croissant, notation simplifiée – ou 4/8). Ce chiasme est ici au service d'une *complémentarité* qui se manifeste aussi au plan sémantique (Soir/Nuit) et lexico-sémantique (*le voici* plutôt visuel d'après le contexte et *entends* auditif). De plus, au vers 2, se manifestent des *discontinuités* du fait de la syntaxe associée à la ponctuation (trois phrases complètes terminées par des points-virgules), mais il y a une *continuité* de la progression sémantique et une continuité expressive du *decrescendo*, malgré les pauses assez fortes *normalement*, plus fortes en tout cas que les virgules et effet de *continuité* au vers 14 du fait des phénomènes prosodiques (interprétés), des pauses légères que franchit une syntaxe articulant *une seule phrase*.

La lecture prosodique que j'ai proposée est hypothétique bien sûr mais c'est un biais interprétatif étayé d'observations thématiques et tactiques justificatives. Surtout, elle est *non exclusive* de lectures strictement métriques, qui se situent sur un autre plan, mais s'associe avec elles : le rythme iambique *affleure*, plutôt que *s'affaiblit*, sous le *legato*. Cette *association des lectures (superposées et interagissantes)* vaut aussi pour le vers 2

²⁹

BRUNEL Pierre, *op. cit.* in bibliographie (p. 160) souligne l'importance de la Nuit comme *principe de composition* de ce poème (p. 136) c'est-à-dire que le poème s'organiserait autour de cette allégorie.

(avec les observations sur la *brièveté* et le *decrecendo* qui relèvent du *continu*) et leur combinaison qui concilie phénomènes discrets et continus peut être enrichissante, dans le cadre de la problématique de la complexité ; la métrique nous fournit en quelque sorte le squelette indispensable et les traits musicaux abordés la chair nécessaire pour la musique de l'expression (cf. rythme et harmonie en musique). La métrique, tout comme la ponctuation doit être contextualisée et reliée aux autres niveaux d'analyse.

Bibliographie spécifique et restreinte :

BALLABRIGA M., 2011, « Sens et complexité(s) : (pro)positions épistémologiques » *Texto !* janvier 2011, vol. XVI, n°1, Actes du colloque *L'homme sémiotique*, Namur, 19-21 avril 2010

BALLABRIGA M., 2008, « Sémantique, Rhétorique et Complexité - attelage (zeugme), hypallages sémique et lexicale, chiasmes », *Texto !* juillet 2008, vol. XVIII, n°3

BENVENISTE E., 2011, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Lambert-Lucas ; ce sont des notes assez elliptiques, fort intéressantes, mais que je n'ai pu utiliser pour ce travail.

BRUNEL P., 1998, *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, entre « fleurir » et « défleurir »*, Éditions du Temps, Lectures d'une oeuvre.

CHÉRIX R. B., 1993, *Commentaire des FDM – essai d'une critique intégrale*, Slaktine Reprints, Genève,.

GAUDARD F. Ch., 1989, *Contribution à l'analyse des discours littéraires : exploration stylistique de l'espace poétique baudelairien*, thèse d'État (2 tomes)

GUICHARD D., « Baudelaire Recueillement, Stylistique de l'écart et analyse figurative », *L'École des Lettres* n° 14, 15, mai 1982, p. 29-38. Je n'ai malheureusement pas pu trouver cet article à ce jour.

JULLIEN F., 2009, *Les Transformations silencieuses Chantiers I*, Grasset, Livre de poche.

REMACLE M., *Deux sonnets de Baudelaire Recueillement et Obsession*, Cahiers d'Analyse Textuelle X, 1968

RICHTER M., 2001, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, éditions Slatkine. Malheureusement, *Recueillement* ne figure pas dans les textes analysés, car l'auteur a utilisé la deuxième édition des *Fleurs du Mal* de 1861 ; *Recueillement* paraît dans une édition postérieure, posthume (1868).

VIPREY J. M. , 2002, *Analyses textuelles et hypertextuelles des Fleurs Du Mal* (avec le texte intégral et un moteur de recherche sur CD-Rom), Honoré Champion, Lettres numériques n° 5

ZILBERBERG Cl., 1972, *Une lecture des « Fleurs du Mal »*, Mame, Univers sémiotiques (collection dirigée par A.-J. Greimas)